REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

VOL. 05, Nº 1 - 1º TRIMESTRE - 2020

NÓS

DOSSIÊ

Mulheres no mundo da estética, da cultura e do trabalho

Apoio:

EXPEDIENTE

Editores do Dossiê:
Ademir Luiz da Silva
Eliézer Cardoso de Oliveira
Einstein Augusto da Silva

Editores da Revista:
Ademir Luiz da Silva (UEG)
Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)
Einstein Augusto da Silva (UNB)

Diagramação e arte:
Einstein Augusto da Silva
(LUPPA/CEDOC – UEG/UNB)

Revisor de língua portuguesa:
Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Profa. Me. Roberta do Carmo Ribeiro (UEG/UFRGS)

Revisor de língua estrangeira:
Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
Adriana Aparecida Silva (UEG)

Conselho Científico (pareceristas):
Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)
Profa. Dra. Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Profa. Dra. Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)
Prof. Dr. Edgard Vidal (CNRS/FR)
Profa. Dra. Giuliana Vila Verde (UEG)
Prof. Dr. Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais de Souza (UEG)
Prof. Dr. Marcos Silva (USP)
Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Profa. Dra. Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
Prof. Dr. Robson Mendonça Teixeira (UEG)
Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)
Prof. Dr. Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Prof. Dr. Valmor da Silva (PUC/GO)

Pareceristas *Ad hoc*
Ana Clara Gomes Costa / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Andiara Ramos / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Ceiça Ferreira / Universidade Estadual de Goiás
Chikezie E Uzueghunam / University of Cape Town (África do Sul)
Cilene M. Pereira / Universidade Vale do Rio Verde (UninCor)
Claudia Mosquera Rosero-Labbé / Universidad Nacional de Colombia (Colômbia)
Éder Mendes de Paula / Universidade Federal de Goiás
Eduardo Gusmão de Quadros / Universidade Estadual de Goiás
Elisângela Gomes/ Universidade Federal de Goiás
Fernando Macias Aranda / Universitat de Barcelona (España)
Glauber Lopes Xavier / Universidade Estadual de Goiás
Joan Oleaque Moreno / Universidad Internacional de Valencia (Espanha)
John Anton Sanchez / Instituto de Altos Estudos Nacionales (Equador)
Jordana Barbosa / Universidade Estadual de Campinas
Jorge Luís Rodrigues dos Santos / Sec. Educação do Rio de Janeiro
Karla Castanheira / Universidade Federal de Goiás
Luiz Augusto Coimbra Rezende Filho / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maria Thereza Avezedo / Universidade Federal do Mato Grosso
Mariza Fernandes / Universidade Federal de Goiás
Rafael Franco Coelho / Universidade Federal de Goiás
Rafael Pereira da Silva / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Renato Vieira / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Roseli Tristão Maciel / Universidade Estadual de Goiás
Sandra Rodart Araújo / Universidade Estadual de Goiás
Solemar Silva Oliveira / Universidade Estadual de Goiás
Suzanne Harris / Pesquisadora Independente (Inglaterra/Malawi/ Argentina)
Tarcízio Silva / Universidade Federal do ABC
Vinicios Kabral Ribeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro
William Alves Pereira / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Indexadores

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Índice

EXPEDIENTE 02

APRESENTAÇÃO
Eliézer Cardoso / Einstein Augusto 08

ENTREVISTA (por Ademir Luiz)
UMA POETA MUSICAL
Fernanda Marra 15

LITERATURA – CONTO INÉDITO - O BATELÃO E AS ÁGUAS
Maria Helena Chein 24

DOSSIÊ "MULHERES NO MUNDO DA ESTÉTICA, DA CULTURA E DO TRABALHO"
ARTIGOS DO DOSSIÊ

LINHAS DE (RE)CRIAÇÃO:
ENTRE TRAJETORIAS CANTADAS E O CANTO RITUAL DO MARA´AKAME
Patrícia Ordaz Guzmán / Elderson Melo 29

O TARÔ DE BRASÍLIA:
ENTRE ESPIRITUALISMOS E A SENSIBILIDADE DE MARLENE GODOY
Pepita de Souza Afiune / José Antônio Loures Custódio 46

SEXO, POLÍTICA E CULTURA EM *A FONTE DAS MULHERES*
Talissa Teixeira Coelho / José Fábio da Silva 66

"TEM COMO COPIAR ESSE VESTIDO?":
COSTUREIRAS, MODISTAS HOLLYWOODIANAS E LOJAS DE TECIDOS EM ANÁPOLIS
Amanda Milanez Fenerick 90

ARTIGOS OUTROS

O MONUMENTO AOS PRACINHAS EM ANÁPOLIS (GO):
ENTRE A BARBÁRIE E O HERÓISMO
Rafael Oliveira Faria 111

O INFERNO DE SARTRE:
O DRAMA DA RELAÇÃO DO EU COM O OUTRO NA OBRA ENTRE QUATRO PAREDES
Tobias Goulão 123

PROTESTANTISMO *VS.* CATOLICISMO:
O CONFLITO RELIGIOSO EM GOIÁS E A FUNDAÇÃO DA CIDADE DE CRISTIANÓPOLIS
Joelma Eliz Alves Xavier / Robson Rodrigues Gomes Filho 139

OS JUDEUS NA AMAZÔNIA: ANTISSEMISTISMO E LITERATURA
Alessandra F. Conde da Silva 163

ENSAIO

A VIA SACRA: HISTORICIDADE E DEMARCAÇÕES DE UMA NARRATIVA ÉPICA
Renata Cristina de Sousa Nascimento 180

RESENHA

PÓS-F: PARA ALÉM DO MASCULINO E DO FEMININO
Isadora Alencar / Sarah Cabral 184

PERFIL DA ARTISTA (por Rondinelli Linhares)
Rosy Cardoso 189

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Apresentação

https://doi.org/10.5281/zenodo.5076618

Esta edição da ***Revista NóS*** está sendo preparada no momento em que o Brasil e grande parte do mundo está enfrentando a pandemia de Covid-19, obrigando os editores a trabalhar no sistema *home working* para finalizar os trabalhos editoriais. Evidentemente, que uma Revista voltada para os estudos Culturais, Estéticos e Linguísticos não tem muito a oferecer para adoção de medidas profiláticas que atenuem o efeito da doença. É hora de deixar os epidemiologistas e outros profissionais correlatos executarem os seus trabalhos.

Contudo, os artigos da ***Revista NóS*** podem oferecer saudáveis momentos de evasão da angústia que a situação presente provoca, por meio de uma reflexão sobre a Cultura, a Estética e a Linguagem. Até por que mesmo em momentos aterrorizantes como estes não deixa de haver uma guerra de linguagens, uma luta de representações entre posicionamentos diferentes: um vírus mortal ou uma gripezinha insignificante? Uma leitura linguística da epidemia por meio das narrativas que ela suscita pode ajudar a nos posicionar nessa guerra e tomar decisões: ficar na trincheira-da-quarentena ou expor a vida a um projetil invisível?

Independente das posições-de-sujeito que assumimos diante dessas diferentes narrativas, o que o estudo das Culturas, das Estéticas e das Linguagens nos ajuda a perceber é a urgente necessidade de um maior reconhecimento da alteridade cultural. O ser humano é plural, por isso produz uma pluralidade de culturas e "não se há de excluir uma, por não ser igual às outras. A monotonia é a morte. A vida está na variedade", como diria Machado de Assis.

Então, façamos um voo panorâmico sobre a Revista!

Esta edição da ***Revista NóS*** apresenta o **Dossiê Mulheres no mundo da estética, da cultura e do trabalho**, que vem a propósito do Dia Internacional da Mulher, 08 de março. Todavia, o Dossiê não pretende ser uma homenagem, mas sim o cumprimento de um dever. O dever de lutar pela igualdade entre os gêneros, que não é uma causa exclusivamente feminina/feminista ou homossexual, é uma causa humana-civilizacional. Não há mais espaço para tergiversações: ou reconhecemos a igualdade entre os gêneros ou assumimos nossa bestialidade, pegamos nossos tacapes e voltamos para as cavernas.

Assim, o **Dossiê Mulheres no mundo da estética, da cultura e do trabalho** reúne artigos que abordam a atuação e a representação das mulheres na produção estética, nas práticas religiosas, no mundo do trabalho, nas narrativas literárias, historiográficas e imagéticas. Não pretendemos, com este Dossiê, fazer uma abordagem típica dos estudos de gêneros, mas tão somente ver a mulher como protagonista e objeto da criação estética ou das práticas culturais. Por uma feliz coincidência (religiosos, leiam providência), havia nos arquivos da ***Revista NóS*** alguns artigos, três ou quatro, que possuíam temáticas que de alguma forma abordavam as mulheres. Então, com a chamada para o Dossiê, outros trabalhos – artigos e resenhas – apareceram.

A mesma coincidência que provocou a criação do **Dossiê** trouxe a arte de Rosy Cardoso para ***NóS***. Se tivéssemos encomendado um trabalho artístico para expressar sua temática, não teríamos tido a felicidade de conseguir uma representação tão condicente. Portadora de uma sensibilidade que transborda, que inunda a retina e o coração, Rosy Cardoso se define como “uma artista que em seu atelier desafia o exercício da criação convivendo com a arte e na literatura cumplicia com as palavras a vivência nos textos”. Analisando o conjunto pictórico de Rosy publicado nesta edição, Rondineli Linhares afirma que “a artista faz uso de linhas precisas e curvas arredondadas que sugerem sensualidade e conferem alma aos corpos retratados. Com ou sem feições, as personagens de Rosy muitas vezes habitam o espaço das telas no limite, vivem um tensionamento entre fundo e figura, entre forma e abstração”. Dizer mais é restringir as interpretações; não é isso que queremos: para ***NóS***, a riqueza e a beleza da arte e de tudo que nos cerca estão na pluralidade de interpretações que possibilitam.

Diferente da formatação predominante nas Revistas Científicas que deixam as entrevistas para a parte final, nesta edição decidimos abrir o Dossiê com a entrevista com a poeta e estudiosa da literatura Fernanda Marra. Quando ela diz que “acredito que

existem tantas coisas quantas conseguirmos criar e acredito que nomear é um gesto de criação" ela bem poderia estar se referindo a este Dossiê: os artigos provavelmente iriam ser publicados de qualquer forma, mas agora, num ato de criação linguísticas, fazem parte de um Dossiê, reforçando-se um nos outros e ganhando uma identidade e propósito para além do que foi pensado por seus autores.

Tendo em vista a evasão da angústia a que nos referimos e convictos de que as fronteiras entre as artes e as ciências são porosas e que a contribuição entre ambas é recíproca, após a entrevista da poeta, a ***Revista NóS*** tem a honra de apresentar ao público um conto inédito da escritora goiana Maria Helena Chein. Um conto que cheira a Goiás e tem como cenário o rio Araguaia e como protagonista também: porque ele encanta, seduz, trai e mata. A linguagem escolhida por Chein é fluida como o rio e a leitura desliza na correnteza do enredo da mesma forma que no conto "as águas que se afastavam para o barco passar". Por hora, basta: não roubemos ao leitor o prazer de pescar novas emoções ao navegar no rio dessas letras.

Em seguida temos o nada-convencional artigo "Linhas de (Re)Criação: entre trajetórias cantadas e o Canto Ritual do Mara´Akame", de Patrícia Guzmán e Elderson Melo, que constrói, passo-a-passo, a composição criativa de uma artista, mostrando como uma expressão cultural de matiz indígena é vivida, vista, sentida e pensada. A assunção de uma subjetividade, oblitera outra, criando uma dúvida com relação ao sujeito que fala. Todavia, isso não é um defeito, é uma escolha consciente, teoricamente alicerçada. Teoricamente alicerçada também é a opção de "pesquisar e intervir" ao mesmo tempo, abolindo as fronteiras entre "conhecer e fazer". Tais opções causam um certo estranhamento naqueles que estão acostumados com a clássica versão cartesiana de ciência ou, para ser mais coerente com o artigo, com a versão colonizadora de ciência. Todavia, as interfaces possibilitadas pelo artigo se enraízam em múltiplas direções (ou dimensões): do canto religioso à contestação política, da procura do sagrado à construção do conhecimento, num feliz encontro entre a cultura tradicional e a estética contemporânea.

O próximo artigo igualmente transita entre a arte e a espiritualidade. Escrito por Pepita Afiune e José Loures, o artigo "O Tarô de Brasília: entre espiritualismos e a sensibilidade de Marlene Godoy" analisa como uma mulher – Marlene de Godoy – oferece "uma interpretação mística [...] sobre aspectos da História de Brasília" (num

determinado momento sócio-histórico) ao produzir um conjunto de obras de arte intitulado "O Tarô de Brasília". O artigo demonstra de que forma os acontecimentos históricos podem ser assimilados por diferentes saberes, inclusive podendo se prestar a uma belíssima leitura por meio das cartas de tarô. O artigo nos ajuda a perceber como as representações produzidas pelas artes plásticas, pela literatura, entre outras, carregam concepções de mundo, interpretações da realidade ou possibilidades de futuro. Assim, torcemos para que os Arcanos nos deem esperanças para suportar o momento atual.

Depois, temos o artigo "Sexo, política e cultura em A Fonte das Mulheres", de Talissa Coelho e José Fábio. O artigo tem como objeto o belíssimo e engraçado filme do cineasta romeno Radu Mihaileanu, lançado em 2001. O artigo demonstra que, numa releitura da tragédia grega Lisístrata, o filme mostra a maneira criativa que as mulheres de uma fictícia vila islâmica encontraram para lutar por seus direitos. A lição do artigo é que seja na Grécia ou em Marrakech, Pequim ou São Paulo, as mulheres, em muitos casos, conseguem sensibilizar os homens para um maior respeito por sua condição.

Apresentamos ainda, na sequência, o artigo escrito, ou melhor, modelado por Amanda Milanez Fenerick. "'Tem como copiar esse vestido?': Costureiras, modistas hollywoodianas e lojas de tecidos em Anápolis" trata da quase inacreditável história da presença de artistas hollywoodianos fazendo e influenciando a moda e o modo de viver no interior do Brasil (Anápolis/GO), em meados do século 20. Muito bem costurado, o artigo se desenvolve assim como desenrolamos a linha de um carretel: sem dificuldades. Isso acontece porque o texto é tecido com quatro tipos de "fios": 1) os fios da argumentação clara e convincente (que Ginzburg denomina: retórica); 2) os fios das provas, que no caso são substanciais e múltiplas; 3) os fios da teoria (conceitos precisos e pertinentes) que ajudam a modelar o pensamento; 4) os fios do método que possibilitam capturar o objeto de estudo. Além das metáforas relacionados à moda – que deixam evidente que Fenerick conhece o tema do lado direito e do avesso – há ainda a apresentação de hipóteses que nos ajudam a compreender, porque fazem sentido e completam as lacunas que a documentação é incapaz de cobrir, pois são escassas, como eram escassos os espaços destinados à mulher naquela época (assunto também abordado no artigo). Tudo isso exposto numa linguagem simples, e por isso mesmo sublime, para ***Nós***.

O artigo "O Monumento aos Pracinhas em Anápolis (GO): Entre a Barbárie e o Heroísmo", de Rafael Faria e de Eliézer Cardoso, analisa o monumento construído em Anápolis para homenagear os soldados goianos que participaram das batalhas da Segunda Guerra Mundial. Rafael parte do pressuposto que esse tipo de monumento se presta a uma leitura ufanista, reforçando as intenções de ideologias autoritárias de incentivar o patriotismo e o nacionalismo, mas também pode prestar-se a uma outra leitura, mais subversiva, como a proposta por Walter Benjamim de recuperar o silêncio daqueles que foram afetados pela brutalidade da guerra. Embora o artigo não aborde esse assunto, nós podemos imaginar o quanto as mulheres – as mães, as esposas, as irmãs, as noivas, as namoradas, as amigas – sofreram enquanto os varões estavam lutando na Itália. Se os militares tivessem sensibilidade para isso, talvez existisse, em algum rincão desta vasta terra deixada por Deus, um "monumento a mãe ou a esposa do soldado conhecido" que não retornou para a casa. Elas merecem!

Já o artigo escrito por Joelma Xavier e Robson Gomes Filho, "Protestantismo versus Catolicismo: o conflito religioso e a fundação da cidade de Cristianópolis", analisa o tumultuado advento do protestantismo em Goiás. Hoje, o estado está entre os com maior proporção de protestantes no Brasil, mas a propagação da nova fé enfrentou muitas dificuldades, principalmente por causa da resistência católica, tendo na linha de frente, os padres redentoristas que residiam em Campinas. O cenário descrito no artigo lembra o das guerras religiosas europeias do século XVI: queima de bíblias, iconoclastia, ameaças de agressão física, êxodo religioso. O conflito de natureza religiosa resultou no surgimento de Gameleira, um povoado protestante, que foi a base formativa da atual cidade de Cristianópolis. Difícil ler o artigo e não se sentir pesaroso com alguns atuais movimentos religiosos que advogam a aproximação entre religião e estado. Que as fogueiras do fanatismo e da intolerância religiosa não se ascendam jamais.

Temos ainda, fechando essa seção, o artigo "O inferno de Sartre: o drama da relação do *eu* com o *outro* na obra *Entre Quatro Paredes*", de Tobias Dias Goulão, que apresenta uma perspectiva menos corrente da célebre peça teatral "Entre quatro paredes", de Jean-Paul Sartre. O autor procura desconstruir algumas interpretações sobre a obra, defendendo a ideia de que o inferno seria a pessoa em si e não o outro. Embora recorra muito pouco à obra sartreana, as escolhas teóricas de Tobias Goulão ajudam a sustentar o seu argumento. Em resumo, temos uma visão oriunda da tradição

judaico-cristã – na qual os pecados são matéria de punição individual – aplicada como recurso interpretativo das situações desenvolvidas no inferno imaginado por Sartre.

O Ensaio "A Via Sacra: Historicidade e Demarcações de uma Narrativa Épica", escrito por Renata Cristina de Sousa Nascimento traça de modo claro e singelo – talvez inspirada pela essência do cristianismo primitivo – o surgimento e o desenvolvimento de uma tradição cristã: as representações da Via Dolorosa ou *Via-Crucis*. Com a precisão e a profundidade que só os verdadeiros especialistas possuem, Renata Cristina aponta os momentos cruciais e os personagens principais que, ao longo dos séculos, contribuíram para instituição dessa tradição que tem o poder de fazer pensar e sentir.

Por fim, na seção Resenha, temos uma de autoria de Isadora Alencar e de Sarah Cabral sobre o polêmico livro de Fernanda Young: Pós-F: Para além do masculino e feminino. Originalmente, a resenha não teve o propósito de ser uma homenagem a Young, mas acabou se tornando, tendo em vista sua morte. Ao deixar claro que Young não é unanimidade no movimento feminista, ou melhor, nos movimentos feministas, a resenha chama atenção para aquilo que talvez seja a ideia central do livro: a relação assédio sexual – ignorância (falta de educação). De acordo com as autoras, no último capítulo Young "oferece a hipótese de um mundo pós-feminismo, em que a ignorância [...] seja extinta" [...] não sendo mais necessário usar o feminismo como escudo". De fato polêmico, primeiro por vislumbrar a extinção da ignorância e segundo por desconsiderar que as lutas por emancipação só têm começo, jamais têm fim.

Fechando essa apresentação, gostaríamos de agradecer oficialmente a imprescindível colaboração prestada por Arnaldo Salustiano no complexo processo de produção da ***Revista Nós*** até o volume anterior. Por razões de força maiores, Arnaldo teve que deixar a equipe editorial, mas não podemos deixar de reconhecer sua enorme importância na criação e consolidação da ***Revista Nós***. Muito de sua "cara" e "coragem" só foi possível graças aos conhecimentos técnicos e sugestões estéticas de Arnaldo. Nosso muito obrigado e, esperamos, um até breve.

Sem mais, vamos à Revista!

que a
molhe
que as
sejam
mágicas
seja leve
que eu
que a
estrada
que o
ilumine
que o
vento
me carregue

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Entrevista

UMA POETA MUSICAL

por **Ademir Luiz**

https://doi.org/10.5281/zenodo.5076622

Fernanda Marra

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Mestre em Letras e Linguística pelo programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (2015). Licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Goiás (2003).

Fernanda Marra é doutoranda em Teoria da Literatura na UnB. E poeta. Sua proposta de escrita pretende diminuir ao máximo as fronteiras entre a linguagem acadêmica e a escrita poética. Esse é apenas um dos temas presente neste diálogo, ocorrido principalmente para divulgar o lançamento do livro "Taipografia", publicado pela editora Martelo. É o segundo livro da poeta, que havia lançado "Voo Livre" em 1996. Manteve entre 2008 e 2015 o blog "Marés e Ressacas", onde publicou sua produção, reconhecidamente influenciada por mestres da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso. Entre poesia e música transita essa jovem artista com a qual conversamos sobre literatura na internet, leituras e não leituras, pesquisa em diários íntimos de escritores e muito mais.

Cecília Meireles preferia ser chamada de poeta. Então, poeta ou poetisa?

Poeta: substantivo comum-de-dois-gêneros. Acho bonito porque, primeiro, é comum; segundo, porque de dois gêneros simultaneamente e, depois, porque a regra, em si, é que (des)faz a exceção. Nesse caso, nem é preciso quebrar o pau da/com a língua. Quem

inventou aquela dupla marca de feminino (poetisa) é que complicou a coisa com a redundância. Ora, o feminino já estava contemplado lá no nome que designava todo mundo. A dupla marca do feminino é forçada e serviu, durante um longo período, para distinguir a literatura em geral – cujo modo de fazer, por questões socioculturais e políticas, era ditado pela escrita de escritores homens – do braço menor, uma escrita feita por mulheres e para mulheres, de valor estético questionável e tônica sentimentalista. Minha escrita não é isso e considero que o rechaço a essa designação "poetisa" tem um caráter absolutamente político e legítimo. De nomes que recebemos sem escolher e temos de suportar para o resto da vida, basta o que ganhamos ao nascer e o da família.

Você acredita que existe literatura feminina ou apenas literatura?

Acredito que existem tantas coisas quantas conseguirmos criar e acredito que nomear é um gesto de criação. Mas quero apontar, a propósito, diferenças entre duas expressões: "escrita de autoria feminina" e "escrita feminina". Em linhas muito gerais, com a primeira estão alinhados os estudos que buscam a visibilidade das escritas realizadas por mulheres e que foram/são alvo de apagamento histórico. A segunda expressão tem um viés conceitual. Da forma como a entendo, trata-se de um modo de agir com a língua que questiona seu estatuto de lei e os valores consignados a esse dispositivo. Não se trata exclusivamente de uma designação de literatura feita por mulheres, nem para mulheres. É uma subversão da norma pelas entrelinhas, pelos eixos de articulação linguística em seus diversos níveis (fonético, semântico, sintático, morfológico, pragmático). Essa "escrita feminina" é, antes de tudo, uma escrita que põe em questão o *falogocentrismo* que funda a história ocidental. Nesse sentido, se a escrita feminina pode ser considerada literatura menor não é no sentido de ser inferior em relação à literatura, mas de ser uma versão sub-terrânea, sub-desenvolvida, uma sub-versão dessa escrita de arranha-céus por uma uma taipografia. É por isso que essa escrita não tem uma fórmula. As formas se inventam escrevendo, experimentando a equivocidade e o movimento que extrapola a própria língua, a exemplo do que fazem Guimarães Rosa e Clarice Lispector de modos tão distintos e geniais.

O que você lê? Quais poetas foram importantes em sua formação?

Dia desses, entendi duas coisas a meu respeito: 1) que, no meu caso, a escrita precede a leitura. Quero dizer com isso que, antes de me tornar uma leitora de obras literárias, antes de amar os livros, eu amava mesmo esse exercício de me lançar na letra. Só depois de começar a escrever é que me interessei pelos livros. 2) Apesar desse caminho, a escrita não teve um caráter tão aleatório quanto possa parecer. É que, se não tinha me agarrado aos livros antes de começar a escrever, havia, por outro lado, uma escuta atenta às canções da música popular brasileira que hoje, compreendo, foi, e continua sendo, a minha maior filiação. Entendo que artistas como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Chico Buarque e Novos Baianos precederam qualquer poeta em termos de influência da minha escrita.

Acho que os poetas que mais li quando, de fato, descobri a poesia nos livros foram Mário Quintana e Paulo Leminski. Ambos imensos. Agora os visito com meu filho. Hoje, depois de uma graduação, um mestrado e de me encaminhar para a conclusão de um doutorado em teoria literária, muitas leituras me atravessam, inclusive leituras de outros campos, como a filosofia e a psicanálise. Clarice Lispector e Alejandra Pizarnik são minhas guias. Em razão do doutorado, estou há quase quatro anos bastante voltada para a obra de Pizarnik, leio e releio seus poemas e cadernos íntimos. Às vezes, preciso de um respiro e então recorro a poetas contemporâneos brasileiros, que produzem coisas lindas e a todo vapor.

O que você não lê? Entenda essa pergunta como preferir.

Adoto o critério de Franz Kafka explicitado na carta de 1904 ao seu amigo Oskar Pollak. Ele diz que "[...] devemos ler apenas os livros que nos ferem, que nos apunhalam. [porque] nós precisamos dos livros que nos afetam como um desastre, que nos tormenta profundamente, como a morte de alguém que amamos mais do que a nós mesmos, como ser jogado em uma floresta isolada de todos, como um suicídio. Um livro deve ser o machado que quebra o mar gelado em nós."

Já abandonei muitos livros pelo caminho, confesso. Não vou até o fim por questão de honra, nem senso de obrigação, só leio o que me descasca. Minha relação com a literatura é bastante passional, ainda não precisei abrir mão disso.

Entre 2008 e 2015 você publicou sua produção poética no blog "Marés e ressacas". A base do livro "taipografia" advêm desse blog. Você percebe uma necessária mudança de status entre a poesia publicada na internet e a poesia publicada em livro?

Em termos de acessibilidade, sim; de qualidade, não necessariamente. Acho que esse status a que você se refere está ligado a um valor cultural do livro. É feito se o que estivesse na página do livro fosse promovido ao estatuto de lei depois de passar pelo crivo da publicação impressa, ganhasse um selo de qualidade. Bem, sabemos que isso é bastante relativo. Há inúmeros motivos que podem levar um livro a ser publicado ou não, inclusive, motivos alheios à própria literatura. E há editoras e editoras. A martelo casa editorial, editora pela qual publiquei o meu livro, conta com um editor super criterioso e um conselho editorial extremamente qualificado que o ajuda a fazer escolhas alinhadas à proposta da editora. Nesse sentido, acredito que haja uma chancela, sim. Além disso, creio que publicar com uma editora que faça os trabalhos de edição e de divulgação bem feitos ajuda bastante a expandir o alcance de leitores que entram em contato com o texto. Afinal, não é isso o que deseja quem escreve, ser lido? Além disso, penso que há também essa coisa do livro como um fetiche, o apego a sua materialidade. O livro impresso é um objeto a propósito do texto, mas é mais: projeto gráfico, ilustrações, qualidade do material, enfim, tudo isso nos fisga. A esse respeito, há um poema de Cecília Pavon que expressa muito melhor isso que estou tentando dizer. Intitulado "Paula Peyseré", faz parte da série de 27 poemas cujos títulos são os nomes de seus amigos:

Que difícil é amar um blog
é como se engraçar com um fantasma
muito mais fácil se engraçar com um livro
você se deita com um livro,
beija, abraça
mas não há amor físico possível
por um blog.
de todo modo,
noto que desenvolvo afeto
por certas blogueiras
como Paula P.

A despeito do blog "Marés e ressacas" estar desativado, você segue publicando poemas em suas redes sociais. Qual a importância das mídias digitais na divulgação da literatura?

Há muita gente escrevendo e publicando poemas nas redes sociais, nem todo mundo tem a oportunidade de publicar um livro. Mesmo que o mercado editorial venha se expandindo e realizando façanhas incríveis no país, ainda há toda uma questão geopolítica, diria. Os eixos da cultura de maneira geral afinam muito quando passam pela região central do Brasil e não é uma coisa muito simples içá-los. Por outro lado, as redes têm nos propiciado fazer pontes, estabelecer contatos com pessoas de outros estados, dialogar com outros escritores e críticos, ler o que está sendo produzido e dar a conhecer o que fazemos de um jeito informal e efêmero (afinal, as postagens de hoje sequer embrulham o peixe de amanhã), mas que também pode ser interessante em termos de estabelecer essa rede de contatos e de divulgação.

Você é uma acadêmica. Fez mestrado em Letras e Linguística, na UFG, e está cursando Teoria da Literatura na UnB. Sua formação teórica possui algum peso na concepção de sua poesia? O fato de você conhecer à fundo os mecanismos internos da produção literária ajuda de alguma forma ou, pelo contrário, é algo do qual você procura se desapegar na hora de escrever?

Na verdade, não faço muita distinção entre as minhas escritas. É claro que há exigências da forma acadêmica que são meio incontornáveis. Mesmo assim, busco a menor separação possível entre um trabalho e outro, deixo livre o fluxo para que o conhecimento e a expressão transitem. A poesia é uma forma de pensamento tanto quanto a filosofia e a teoria literária. A literatura e a filosofia são, cada uma a seu modo, modos de desobstrução do pensamento maquínico. Se à primeira cumpre inventar mundos que não existem apontando alternativas não imaginadas, a segunda trabalha com a elaboração e a reelaboração de conceitos. É isso o que a autora que estudo me ensina todos os dias com a leitura de seus poemas e de seus diários, que a literatura é uma saúde e que não há forma definida para o pensamento, porque é o movimento que explica a forma e pensar é mover-se entre os extremos e os limites da língua.

O livro "taipografia" não apresenta o uso de letras maiúsculas. Trata-se de influência de e. e. cummings?

É uma influência de quase todos os autores maravilhosos de poesia contemporânea brasileira que tenho lido, acho que Angélica Freitas teria sido minha precursora. Muito provavelmente isso vem de e.e. cummings, que revolucionou a forma da poesia contemporânea, mas o meu primeiro contato e experimento com esse aspecto formal não se deu com a leitura do autor. Dessa fonte bebi tardia e indiretamente.

Seu objeto de estudo no doutorado é a relação entre a obra poética de Alejandra Pizarnik e seus diários íntimos. Noto que sua poesia possui muito de confessional. Existe aí uma relação? Poesia pode ser um diário? Poesia é sempre um diário?

Existe aí uma relação e essa relação não é senão a que o uso da língua nos impõe. Não é que poesia seja sempre um diário, mas o fato de tomar a língua como suporte faz dessa arte algo diferente das outras que têm como suporte um meio menos contaminado pelos valores da cultura. A língua é a alteridade que constitui nossa singularidade, é a partir desse dispositivo (que é Outro e do outro) que nos tornamos sujeitos. Essa é a compreensão filosófica de linguagem e de literatura que venho construindo a partir de leituras de textos como os de Jacques Derrida, Hélène Cixous, Gilles Deleuze & Félix Guatarri, Jacques Lacan, Clarice Lispector e Alejandra Pizarnik. A meu ver, pensamento filosófico e arte não se dissociam, também não se fundem, mas se espaçam por uma dobra que sustenta, em uma mesma superfície, o dentro e o fora, o sócio e o íntimo, a literatura e a vida.

Umberto Eco dizia que títulos são chaves interpretativas. O poema que dá título ao livro, "taipografia", é dedicado à Alejandra Pizarnik. É uma dívida espiritual sendo paga? Por que "taipografia"?

O livro é dividido em três partes e em cada uma delas há um poema com esse mesmo título. De fato, são chaves, mas apenas um deles é dedicado à Pizarnik. "taipografia" é uma invenção, um neologismo construído a partir de duas técnicas que me fundam o corpo: a construção e a escrita. Venho de uma família de homens construtores do interior de Goiás. Meu avô sabia empiricamente tudo o que é preciso saber para a construção de uma casa. Nunca estudou engenharia, mas, ao seu modo, transmitiu isso aos filhos. Meu pai, como ele, herdou todo esse saber empírico e seguiu pela vida nesse

labor interminável de fazer casas, algo que tomou como um passatempo, uma sina, um ofício. Meu tio e padrinho é engenheiro e tem uma construtora. Minha avó, mineira, morou criança em uma casa de pau-a-pique, onde contraiu a doença de chagas e portou essa doença durante toda sua vida. Entendi recentemente que a escrita é meu modo de carregar essa herança, esse passatempo, esse ofício, essa sina de fazer casa, e que fazer casa com a escrita é fazer um corpo, abrir um espaço de fundação e de troca. Cheguei nisso estudando a poesia de Pizarnik, portanto, acho que é assim que esse título e essa homenagem se explicam. Posso dizer que tenho chagas, que faço casas com as mãos enlameadas e de paredes esburacadas como a que minha avó morou, como as que eu também morei. Não contraio dívidas.

O estilo de muitos autores é definido como sendo prosa poética. Em "taipografia" alguns poemas são poemas prosa. Como chegou a essa dicção poética?

Experimentando mesmo. Poderia pensar que isso vem de Alejandra Pizarnik, pois é verdade que ela tem muitos poemas em prosa, mas esses poemas do meu livro são anteriores ao meu contato com sua poesia. Provavelmente as leituras de Clarice Lispector exerceram essa influência sobre minha escrita, acho que a gente guarda um restinho de tudo o que a gente ama debaixo da unha, mas não foi nada que eu buscasse deliberadamente.

O projeto gráfico de "taipografia" é muito interessante. As ilustrações foram feitas pela artista plástica Fabiana Queiroga. Como foi esse processo de colaboração?

As ilustrações da Fabiana Queiroga são realmente belíssimas e elas são produto da leitura que ela fez dos poemas. Nunca conversamos, não nos conhecemos pessoalmente. Quem mediou todo o processo foi o meu editor, Miguel Jubé. Não poderia estar mais contente com a forma como ela traduziu os poemas para essa outra linguagem de formas e cores, trazendo elementos que são tão caros a minha poesia, como aquelas mulheres portando ovos e a folha da samambaia. Fico feliz e realmente emocionada com esse diálogo que aconteceu entre duas línguas.

Novembro de 2019

ínvio

quero asas nos pés para deixar esse lugar

quero horas velozes e uma espátula pontiaguda

arrancar a tristeza debaixo da unha

pôr em movimento os tendões inertes brincando de raiz

apegando-se ao lodo

o amanhã

o amanhã nunca existiu com tanto gosto

quero

deslindando para além desse horizonte armado de concreto

a manhã sendo turquesa, seu calor das dez estalando caramujos no asfalto

e aconchegando o coração no meio do peito

entre a urgência adormecida e o alívio

que sucede o vômito

Fernanda Marra

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Literatura

CONTO INÉDITO

O BATELÃO E AS ÁGUAS

Maria Helena Chein

A vastidão parecia acalmá-la,
o silêncio regulava sua respiração.
Ela adormecia dentro de si.
Clarice Lispector

Os momentos vividos ainda persistem. Saímos às quatro horas da manhã, da casa do doutor Hermínio, para a viagem temida e esperada durante muitos anos. A metade do caminho foi agradável e a outra metade, com trechos cheios de buracos e poeira sem fim. Chegamos às treze horas na fazenda da Viúva. Descemos a ladeira, a pé, e então, aqui falo por mim, deparei-me com o grande Araguaia, suas águas tranquilas que iam sem pressa e as árvores verdeando as margens quase infinitas. Era o instante em que meus olhos não se despregavam da paisagem até então desconhecida. O rio do Peixe o encontrava, abençoando-o, e me abençoei ao entrar no batelão que nos levaria ao acampamento. Minha serenidade acompanhava as águas que se afastavam para o barco passar. Foram minutos e minutos de curiosidade, de interrogações, onde procurava confrontar o rio de minha mente com o da realidade. O batelão cortava as águas, meu pensamento cortava a tarde selvagem. Sérgio se aproximou.

- Feliz ou arrependida?

- Extasiada.

Depois, em terra firme, ou melhor, na areia quente, arrastei meu corpo cheio de poeira e de amor. E o lavei na água do rio, sob os risos meus e das amigas, na hora abençoada de Deus. Vozes nos chamavam. O cheiro de peixe frito inundava o ar, e os sorrisos e palavras vinham das pessoas que acabara de conhecer. A temporada prometia ser generosa e eu estava de corpo e alma cadastrados para a aventura, deixando-me ir

por inteira nos arrepios do dia e nas líricas tessituras da noite. Eu não dependia de nada, nem de mim mesma. Eu só queria. E queria tudo o que fosse. Na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, seria a fiel companheira das criaturas que me rodeavam naquele universo encantado. Ali, não precisaria de joias ou bugingangas, nem de saltos altos ou base-de-cetim-para-pele-sensível, mas de um alqueire de paixão, amor e entusiasmo. Isso eu tinha de sobra.

Chegou a hora da pesca. A canoa nos levava, eu sentia o cheiro do mato, da água, a canoa deslizava, o rio vinha e ia, o cheiro de peixe, o cheiro da água, o cheiro do cheiro. Fomos a uma praia "pra lá do pra lá pra lá", como dizia o Zé Luiz. Pescamos bargadas, pirarucus, mandubés, dourado, curvinas, entre muitos outros, e fizemos a alegria de todos, principalmente a minha. Contamos façanhas, inventamos casos e tudo era repetido sem reservas. Pesquei o primeiro peixe, e a emoção tomou conta de mim ao ver o bicho pulando, debatendo-se na luta pela vida, a vara em arco, o gira gira do molinete, o peso pesado, o corpo tombado, que peixe será? Depois, a culpa de sacrificar o animal se misturou à alegria, e tudo ficou meio remendado dentro de mim.

A noite desceu calma, quase quieta. A lua clareava a grande praia, e as águas do rio refletiam a prata que caía lá de cima. Um boto passou, pulando e bufando. O violão e nossas vozes gastavam as últimas horas da madrugada. Sérgio soltou minha mão e fomos dormir. Eu, na barraca das moças, ele, junto com os companheiros. Quase amanhecendo, acordei com o barulho do vento que fustigava as folhas de bacuri da nossa tenda. Para os meus ouvidos, era pura melodia, dramática, e solene, e cheguei a ver Wagner regendo, sem orquestra, mas senhor das notas e das pautas. Levantei-me, esbarrei na lanterna, no chão, e Helô perguntou quem era. Comecei a rir, ela disse que só podia ser eu mesma, um fantasma quase marrom vagando por aqueles lados de água e de verdes.

Em uma tarde, viajamos rio afora até Bandeirantes. Cento e sessenta quilômetros, ida e volta, na canoa pilotada por Domingão. Éramos sete mulheres descobrindo as belezas daquele pedaço de mundo. O sol queimava, mas no meio do rio sentíamos o ar mais refrescante. Em certo momento, meu chapéu caiu. Domingão deu meia volta e pegamos o fujão que, depois, ficou esquecido em uma vendinha. As margens do rio abrigavam inúmeros acampamentos. O sol nos seguia e nós seguíamos o rio, que ora se esgueirava para lá, ora para cá, com as praias, jaburus, gaivotas, o banzeiro

e sua dança, canoas e barcos. Chegamos. Subimos a ladeira poeirenta e fomos às compras: sabão, açúcar, fósforo, carne, verduras e doces. A cidade era pequena e pobre com as casas de reboco estragado, e ali se viam mascates com suas malas misteriosas, vendedores em barracas, carros estacionados sob árvores, sujos e esquecidos temporariamente pelos donos. Observamos, curiosos, gente que entrava e saía das casas, das vendas, música e vozes, e soubemos que era a folia do Divino. A festa seria no domingo, o povo estava contente. Hora de retornarmos. O sol ia alto, prestes a baixar, logo seria noite. Chegaríamos lá pelas sete e trinta. Paramos em um acampamento espetacular. Fomos bem recebidos, com sucos e refrigerantes, conversamos um pouco e seguimos viagem. No entanto, acompanhou-nos a história de dona Leonor.

- Você ouviu, Domingão?

- Ouvi, não. Tava na cozinha numa prosa com o Oscar.

- O marido de dona Leonor sempre vinha pescar. Ele e mais uns amigos.

- Todos os anos.

- Ela pedia para vir também. A família dele acampava, podiam ficar com eles e até trazer as crianças. Mas ele nem aceitava conversar.

- Era sempre no mês de julho e demorava uns vinte dias. Ela, em casa, ruminava o ódio insano pelo marido. Tinha vontade de vir atrás dele. Não para ficarem juntos, mas para ele vê-la toda faceira na canoa junto a outras pessoas. E estaria linda, só de biquíni, sob o sol. Durante anos, roeu seu ódio por aquele homem de extrema feiura que lembrava o capeta, rosto triangular, olhos quase sem curvas, retos, e boca perversa.

- Ela continuava pedindo para vir, dava sugestões não ouvidas e depois se trancava, muda e perigosa, maquiavelando situações de risco, como aceitar a corte de Dalton, seu apaixonado, e se apaixonar por ele, ou viajar com Ivan, ficando aquele mês em Campos do Jordão.

- O tempo passava e deixava o sofrimento de julho para dona Leonor, até que uma vez trouxeram seu marido morto. Afogara-se espetacularmente ante os olhares petrificados dos companheiros. Tinha ficado em pé no barco, desequilibrou-se e caiu na água. Estava sem colete salva-vida, e a canoa ia a cento e vinte por hora.

- No ano seguinte, dona Leonor veio com amigos, sem os filhos, e ficou em um ótimo acampamento. Não parou mais, e trazia sempre as crianças. Nas duas vezes em

que não quis vir, adoeceu gravemente. Então, esse passeio ficou sendo quase uma obrigação para não adoecer. Ela tem quase noventa anos.

- Parece que tem mais, muito branquinha e magra. O bom é que gosta de conversar.

- Todos a adoram. Viram o cuidado dos netos?

- E os bisnetos, que gracinhas! A cada momento, chegavam perto, e ela lhes fazia um carinho.

- Disseram que tem histórias que não acabam. Perguntei se era feliz. Olhou-me, sorriu e, com a cabeça, afirmou que sim.

- Domingão, veja o que deu para nós: uma lata com biscoitos.

A noite vinha com a lua, nossa companheira. As águas brilhavam. Uma vontade enorme de chegar, o medo querendo acontecer, o frio, um barco, alguns peixes. Domingão, quanto falta para chegarmos? Um tempão, respondia com sua voz grave. A demora, o cansaço, o desejo de pisar a areia nos levaram a ver a Fazenda da Viúva, a curva do mato, as luzes do nosso acampamento. Estávamos em casa. Tanta alegria, o contar as novidades, e nem reclamamos do banho frio no chuveiro, porque a roupa quentinha e a janta fumegante nos acudiram. Mais tarde, a fogueira de todas as noites esquentou vozes e corações embalados pelo violão em mi ou dó, para um bolero ou uma modinha. Antes de irmos dormir, assistimos o Zé furar o dedo de Carlos para tirar uma grande ferpa.

O sábado amanheceu com um sol colorido de amarelo e laranja, acordando todo mundo para os fuxicos do dia. As canoas não descansavam. A todo momento chegavam e iam. Fui pescar com Míriam, Neto, Davi e Cristóvão no rio dos Peixes. Fiquei contentíssima com as pataquinhas que peguei. Ao voltarmos, olhava aquela imensidão de água, as gaivotas, as barracas azuis, verdes e vermelhas, ouvindo o ronco gostoso dos motores. No acampamento, os nomes mais falados eram peixe, barbado, mandubé, pirarucu, curvina e outros mais, que faziam a festa e satisfaziam o gosto de cada um.

No último dia, o contentamento e a saudade se misturavam, e quis aproveitar todos os minutos daquele encontro meu com a natureza mais bela que a imaginada. Fiquei bem próxima das pessoas que me acolheram, pois eu desejava vir, queria estar quando todos estavam, e ver o que viam. Foi tão rápido esse tempo, mas as belezas e os descobrimentos ficaram impressos em mim, sem nenhum disfarce.

Na manhã da volta, o batelão singrava as águas e eu recolhia cada trechinho da mata, cada ave que passava, tirando as últimas fotos de uma natureza pródiga e benevolente. Sérgio segurou meu braço e me olhou até a alma. Abraçou-me comovido e, nessa entrega, vi-me andando pela praia, as gaivotas em voos ligeiros, eu seduzida pelo sol que se afastava, as águas de ouro, a canoa rumando a subida, e o barqueiro dando adeus. Nunca mais fui a mesma. Em mim, algo de concreto se estabeleceu após uma descoberta quase inocente, ou mesmo tola: o Araguaia era realidade para qualquer um, portanto, também era meu. Poderia reparti-lo com quem quisesse, sem inveja escondida ou egoísmo dissimulado. Aquele universo abria-se para todos e jamais ficaria restrito à meia dúzia de criaturas nascidas para o próprio deleite.

Veio-me agora o pensamento de que a hostilidade do marido de dona Leonor era consequência de um grande segredo. Ele não o dividia com ninguém, mas deixava-o escapar, mesmo atrelando-o aos seus cuidados. Restou a ela a inspiração de continuar o caminho, e não deixar que as atitudes estranhas daquele homem, que nunca foi seu um dia, lhe cegassem os passos.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Artigos

QUE COMPÕEM O DOSSIÊ

LINHAS DE (RE)CRIAÇÃO:
ENTRE TRAJETÓRIAS CANTADAS E O CANTO RITUAL DO MARA´AKAME

LINES OF (RE)CREATION:
BETWEEN SINGING PATHS AND THE RITUAL SINGING OF MARA´AKAME

https://doi.org/10.5281/zenodo.5076676

Envio: 19/03/2020 ◆ Aceite: 30/03/2020

Patrícia Ordaz Guzmán

Mestra em *Estudios Avanzados de Teatro – Dirección Escénica,* pela *Universidad de la Rioja – UNIR* (FCS) pós-graduanda no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da universidade Federal de Goiás.

Elderson Melo

Doutor em educação pela Universidade de São Paulo-USPI (FCS); professor no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

RESUMO

A proposta deste artigo é pensar e refletir sobre os processos de criação realizados pela artista Patrícia Ordaz, conhecida como *Xochitzin,* a partir da performance do canto Wixarika do *Mara´akame* (ZINGG, 1982; LUNA, 2004; LIRA, 2017) em seu contexto ritual e sagrado, considerada por diferente autores como a geografia sagrada da cultura Wixarika (ITURRIOZ, 2015; MIRANDA, 2015) em uma relação entre o canto ritual com os processos criativos. Escrito em primeira pessoa, como uma construção de narrativas autobriográficas da artista, pretende-se demostrar como o processo criativo se constrói por meio do referido canto do Mara´akame de maneira a tê-lo como uma experiência vivida, vista e sentida/pensada (FABA e AEDO, 2017) para criação artística. Descreverei no artigo como os trabalhos artísticos formaram performances-rituais baseadas na voz e o canto, em contato com o sagrado, inter-relacionando criação e a cultura Wixarika por meio de cartografia e rizoma conforme propõe os filósofos Deleuze e Guatarri (2011). Defendo, por fim, a ideia de que essa maneira de conceber a criação e a interação com os saberes ameríndios é uma forma rizomática de produção de encontros, bem como, uma maneira de crítica ao pensamento colonizador, apontando novas possibilidades de experiências vocais e cantadas.

PALAVRAS-CHAVES: Canto, Mara´akame, ritual, poetnografias, sagrado.

ABSTRACT

The proposal of this article is to give some thougt and reflect on the creation processes carried out by the artist Patrícia Ordaz, known as Xochitzin, from the performance of the Wixarika song of Mara'akame (ZINGG, 1982; LUNA, 2004; LIRA, 2014) ritual and sacred, considered by different authors as the sacred geography of the Wixarika culture (ITURRIOZ, 2015; MIRANDA, 2015) in a relationship between ritual singing and creative processes. Written in the first person, as a construction of autobriographic narratives of the artist, it is intended to demonstrate how the creative process is constructed through the said corner of the Mara'akame in order to have it as a lived experience, seen and felt / thought (FABA and AEDO, 2017) for artistic creation. We will describe in the article how the artistic works formed ritual performances based on voice and singing, in contact with the sacred, inter-relating creation and the Wixarika culture through cartography and rhizome as proposed by the philosophers Deleuze and Guatarri (2011). Finally, we defend the idea that this way of conceiving creation and interaction with Amerindian knowledge is a rhizomatic form of interaction production, as well as a critic to the colonizing thought, pointing out new possibilities of vocal and sung experiences.

KEYWORDS: Sing, Mara'akame, ritual, poetnografias, sacred.

TRAJETÓRIAS CANTADAS

Yo soy la flor que surge en lo alto
Yo soy la flor que viene volando
En el calor del fuego y el canto
En el candor del amor cantando
Yo soy la flor que viene soñando
Yo soy la flor de amor danzando
A través del abuelo con su voz va sanando
Com água, com fuego, com viento y com tierra,
Venado que surges en el espejo
Espejo que visiona y que sueña
Y surge el amor en el canto
Amaneciendo, amaneciendo está
Amaneciendo, amaneciendo está.
(XOCHITZIN. 2017) [1]

Eu sou *Xochitzin*, mexicana, cantora em línguas indígenas de México, artista cênica, letrista, compositora, performer interessada em sonoridades afro-ameríndias. Possuo mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro - Direção Cênica* pela *Universidad Internacional de la Rioja* (Espanha – México); possuo formação em *La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente* pelo Centro del Uso de la Voz – CEUVOZ (México); sou graduada em Artes Cênicas pela *Universidade Autónoma de Querétaro* (México). Possuo experiência vocal de mais de 15 anos na música, na composição musical popular e no canto e sonoridades afro-amerindias do México e latinoamerica, tendo cinco obras musicais publicadas e acessíveis nas plataformas digitais. Ao passo dos anos, tenho dedicado meu trabalho artístico, profissional, de pesquisa acadêmica e ritual à procura do sagrado. Recebi meu batismo como Xochitzin, na tradição *mexica* de base mesoamericana, em um ritual no qual se semeou meu nome e me foi dado o fogo como compromisso da tradição, pelo qual passei a ser considerada uma *sahumadora*[2]. Assim também recebi posteriormente a função de *Temazcalera*[3].

[1] Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=YccAYXEt6ug&list=OLAK5uy_kZ8KtEgQAtrwMtAzbCm59BRSvQ6xBsDmw&index=4
[2] *Sahumadora* são mulheres ou homens que pela tradição *conchera chichimeca* recebem o conhecimento necessário para realizar limpezas espirituais com plantas sagradas.
[3] *Temazcalera* são mulheres ou homens responsáveis pela condução durante os banhos de vapor em pedras sagradas temazcal.

Ao longo de meu caminho artístico e acadêmico, os questionamentos universais de vida e morte, de doença e saúde, de profano e sagrado, de tempo e espaço são pontos de partida que me têm permitido a criação de textos, narrativas, cenas e performances-rituais a partir do uso do canto e da voz performativa de minhas experiências com o ritual e o sagrado.

TRAJETORIAS CANTADAS Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografía de VASCONCELOS, L. (2017)

Além disso, minha trajetória artística tem cruzado conhecimentos musicais constituídos dentro e fora da instituição acadêmica. Em oficinas particulares com professores de técnicas vocais, tais como: Luz Haydeé Bermejo, Indira Pensado, Gabriela Herrera, Laura Corvera, Fabiola García, todas elas mexicanas. Assim como em vivência com músicos tradicionais e estudiosos de músicas de distintas tradições como: Luis Pérez Ixoneztli, Guillermo Velazquez, de Los Leones de la Sierra de Xichú, Vincent Velazquez, Luis Espíndola e Rubi Oseguera entre outros.

Ainda, é de extrema importância para minha formação musical os conhecimentos dos *Mara´akate*[4] Santos Bautista Parra e Vicente de la Cruz, dos *Temazcaleros* e *danzantes* Dona Patricia García e o senhor Huehueteotl e os irmãos da tradição *mexica*: Teotecpatl, Mictlan e Xipetotec, entre outros. Desde 2011 até agora, tenho igualmente realizado minha formação como artista a partir de pesquisas e vivências de campo por conta própria no coletivo Artísitico e de pesquisa científica *N´adoni Colectivo*.

Criei, escrevi e coloquei em cena *Xochitzin, el canto de um Recuerdo*, (2011-2018) performance-ritual baseada no trabalho da conexão voz-corpo em experimentação com o *temazcal* (banho de tradição mesoamericana), as danças *concheras* e sua relação visual com os códices mesoamericano Yoalli Ehécatl (Borgia). O referido trabalho partiu da inação para a ação no tempo ritual do aqui e do agora e se desenvolveu em laboratórios baseado em Grotowski (1970) com ferramentas e técnicas da Antropologia Teatral (Barba, 1993), do Teatro Épico de B. Brecht (1948), do Modelo Teatral Intervencionista de E. Piscator (2000), do Corpo Poético de J. Lecoq (2003), da *Biomecanica del Movimiento* de V. Meyerhold (1986) e do *Mapa de una atuação inspirada y as Atmosferas* de M. Chejov (2002). Assim propus como espaço cênico um "espacio antrópico em desuso" (GUZMÁN, 2016), conceito que desenvolvi no trabalho de mestrado com a proposta ritual-cênica intitulada *Mujer Maíz*, criado partir do trabalho de P. Brook *Más allá del espacio vacío* (2004).

[4] *Mara´akame* (singular) e *Mara´akate* (plural): Xamã e chefe de família do povo *huichol ou Wixarika* no país do México. Homem-medicina ou curandeiro reconhecido pela comunidade e suas tradições.

Figura 1: Fotografia de Xochitzin el Canto de Recuerdo no marco do III Fiesta de las Culturas Indígenas, Pueblos y Barrios Originarios de la Ciudad de México (2016) en el Zócalo de la CDMX. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia SÁNCHEZ, J. C. (2016)

Fazendo imersão em comunidades indígenas Wixarika (huichola) e ñhañhu (otomí), assim como em comunidades campesinas para a realização deste trabalho, *Xochitzin, el canto de um Recuerdo* foi o trabalho de conclusão de curso de minha graduação em *Artes Escénicas*. Destes trabalhos se desprendem dois discos de composições a partir da música tradicional e da experimentação vocal na música etno-contemporânea, um produzido por Cesar Tarello Leal (2011) em *Devil´s Studio* e o segundo por Luis Pérez em *Ixoneztli production* (2017), todo integrado nas atividades organizadas e produzidas por *N´adoni Colectivo*.

Figura 2: Fotografia de Portada de disco de *Xochitzin, el canto de un recuerdo*, experimentación etno-contemporánea baseado no campo vivido com cantos rituais publicado no ano de 2017.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7-NlM7-rrJY&list=OLAK5uy_kZ8KtEgQAtrwMtAzbCm59BRSvQ6xBsDmw
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia SÁNCHEZ, E. G. (2017).

Outra proposta investigativa realizada em laboratórios artísticos é *Mujer maíz*[5]. Trata-se de uma proposta de performance-ritual[6] da qual resultou meu mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro – Dirección Escénica*. Nela, continuo a investigação na interrelação entre o sagrado, o ritual e os cantos rituais e xamânicos dando foco no feminino amerindio criados a partir das experiências em diferentes comunidades do México.

[5] Mulher Milho.
[6] Este conceito se defendera no processo de doutorado. Por enquanto, posso dizer que meu entendimento de performance-ritual se refere que a um espaço-tempo no qual se unem dimensões em que exista uma comunicação entre homens e deuses. Podem ser privadas ou coletivas. Nas comunidades organizadas, pretende-se encontrar um marco de reciprocidade através das oferendas, de cantos, danças, músicas, palavras, poesias, rezas, flores, copal e comidas que podem ser explicadas como uma formulação de um convênio dentro de um ato ritual. A partir das artes, refere-se a um trabalho que a artista-fiel realiza em benefício dos deuses ao que se dirigem na espera que os deuses respondam às petições.

Enquanto a performance ritual, parto da proposta de Turner (1974; 2005), na interpretação dos símbolos rituais. O autor vê símbolos que expressam memórias. Para ele, um ritual é entendido no nível de sua representação simbólica. Se refere à decodificação dos elementos do ritual que são expressões da memória coletiva e social. Ou seja, o ritual é essa simbologia que canta. Porém, para Schechner (2012) é a memória em ação: o que canta é a memória do povo, portanto vê memórias expressas e existentes nos corpos.

O canto nestas performances rituais marca dessa forma, um espaço-tempo liminar e sagrado, no momento de sua ação provoca a evocação dos arquétipos, já seja, com palavras, ou com sonoridades. Esses cantos têm uma própria personalidade que carregam a memória coletiva e por tanto ancestralidade.

Dessa constante busca vocal e artística surgiram trabalhos musicais e cênicos, entre eles: *Teotihuacan Mítico* (2012), dirigido por Xochitzin e Ivan R. Vega; *La Cacica Ixtlixochitl* (2012), criada e dirigido por Xochitzin; *Los Cacomixtles* (2015-2019), dirigido por Xochitzin; *Mujer Maíz* (2015- 2017), dirigida por Xochitzin; *Paisajes Sonoros Latinoamericanos* (2017), dirigido por Xochitzin com produção musical de Ixoneztli; *A obra musical El canto de um recuerdo* (2018), dirigido por Xochitzin com produção musical de Ixoneztli; *Ifigenia´s Rapsody* (2018), dirigido por Xochitzin com o texto de Antonio Morales; *Arqueología da mulher borboleta* (2018), experimentaçao vocal e sagrada dirigida por Xochitzin; *Mestiça e Latinoaméricana* (2018), e *Yo soy Ofelia* (2018).

Figura 3: Fotografia 1 (esquerda) de Performance Ritual Ifigenia´s Rapsody (2018), Brasil, Oferenda realizada dentro da proposta cênica *Mujer Maíz.* Fotografía 2 (direita) de Performance Ritual *Xochitzin el canto de un Recuerdo* (2017) em SESC Centro Goiânia, Brasil. No Festival FISGO. Oferenda realizada dentro da proposta cênica *Mujer Maíz.* Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias de VASCOCELOS, L. (2017)

Grande destaque há de ser dado à proposta cênica da dissertação defendida na *Universidad Internacional de la Rioja* (Espanha – México) intitulada: *Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta escénica para María Sabina de José Cela*. Nesse trabalho, criei uma performance-ritual e sagrada vinculada aos Cantos Xamânicos de Cura da curandeira *mazateca* Maria Sabina (1894-1985), e as crenças, saberes e tradições das mulheres na cultura Wixarika que habitam na serra norte de Jalisco no México.

Entre 2014 e 2015 vivenciei a ritualidade entorno do milho na comunidade Wixarika (*huichola)* de *San Andrés Cohamiata*, município de *Mezquitic* Jalisco (México). Acompanhei igualmente a peregrinação da Wirikuta, convidada por autoridades religiosas. Essa pesquisa era uma continuidade do trabalho com a medicina tradicional (*peyote* ou *hikuri*)[7] que já realizava na cidade do México e na cidade de Teotihuacán em

[7] Peyote, julculí ou Hikuri, também conhecida pela ciência botânica como Lophophora wlliamsi. Cactácea encontrada no México e no Texas. A botânica classifica as plantas dessa espécie como "plantas globosas e pequenas, sem espinhos, verde-cinza ou verde-azul, com aparência de cabeça. A parte superior da coroa é suculenta e clorofilada; divide-se radialmente por 5 a 13

acompanhamento com distintos Mara´akate há mais de 5 anos (2012- até agora) em cerimônias *wixarika* com “mestiços”.

Figura 4: Imagem da portada de defesa de dissertação de mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro* intitulada *Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesa escénica para Maria Sabina de José Cela* (2016). Na imagem se visualiza a fotografia da Oferenda Ritual *Mujer Maíz*. (2016). Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia, GUZMÁN, G. O. (2015).

Durante este trabalho antes descrito acompanhei várias festas, rituais e cerimônias nas quais pude conviver com mulheres da comunidade que elaboravam alimentos e bebidas rituais. Muitas começavam seu labor desde a madrugada até muito tarde da noite, tanto nas festividades como na vida cotidiana. Todo o meu acompanhamento com os *wixaritari* foi conduzida por dois *Mara´akate:* Santos Bautista Parra e Vicente de la Cruz, em diferentes momentos. Eles são curandeiros e mestres cantadores que dão sua vida para os trabalhos rituais oferendando cotidianamente seus cantos para cumprir suas obrigações na tradição.

costelas arredondadas [...] contém mais de 13 alcaloides, principalmente a mescalina, além de outras feniletilaminas e isoquinolinas psicoativas” (SCHULTES; HOFMANN, 2000, 47)

A partir do encontro com o Mara´akame Santos Bautista se fez a gravação de uma música de minha composição, *Niwesika* (2017), que está publicada no disco *Paisajes Sonoros Latinoamericanos,* na qual tive a honra de gravar com o Curandeiro, que com seus cantos sagrados abençoou esta música. *Niwetsika* (mulher milho) pode se escutar nas plataformas digitais:

Figura 5: Fotografia 1 (esquerda) do Mara´akame Wixarika Santos Bautista. Fotografía 2 (direita) Portada de disco *Paisajes Sonoros Latinoamericanos* (2017), que contém a música *Niwetsika* disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=FI2VpGENw_Q Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, SMOTHERS (1) (2015) e SÁNCHEZ, E. G (2017). (2). (2017)

O CANTO RITUAL DO MARA´AKAME: ARTE E O SAGRADO

Os wixaritari são um povo que habitam a parte septentrional de México, localizado no que se delimita como o Gran Nayar. Sua cultura é o complexo que se refere aos costumes, língua e tradições do povo *Huichol ou Wixarika*. Segundo Luna (2004), a música *wixaritari* possui uma hierarquia espiritual e divina na qual se estabelecem laços de comunicação entre os homens e os Deuses por meio de rituais de visão e de comunicação com outras realidades. A música Wixarika, também, reforça o sistema de valores e significados simbólicos. Através dela se organiza o rito e a ordem política, social, econômico, cultural e espiritual da comunidade Wixarika.

A ancestralidade, tradição e memória desse povo ameríndio acontece, durante seus rituais, no espaço-tempo através de uma rede de possíveis reinvenções vinculadas à tradição em processos de criação vivos e ativos em constante transformação na contemporaneidade.

A inter-relação entre arte e comunidades indígenas e mestiças no México nos diversos trabalhos artísticos criados por mim, apontados anteriormente, marcam as particularidades de uma experiência artística que se cria nas fronteiras entre o canto ritual dos *Mara´akate* e os saberes artísticos da academia já que carregam as experiências que relacionam uma série de signos, símbolos, significantes e significados metaforizados em produções artísticas, inseridas num entre lugar (BABHA, 2013).

Nesse sentido, ao criar com base na inter-relação entre os saberes artísticos e a cultura ameríndia, propus produções que localizam esse canto ritual do Mara´akame dentro dos paradigmas das performances culturais, especialmente determinadas pelas seguintes ações:

1. Seguimento pontual e específico dos processos rituais do cantador no ciclo de festas Neixa e pelas viagens aos lugares sagrados.
2. Vivenciar e registrar o contexto da voz e do canto sagrado na performance do Cantador no espaço e tempo ritual. (diário de campo)
3. Reinventar e performar o uso da voz no canto no próprio corpo com as diretrizes: Tipo, arquétipo e ancestralidade em sua conexão com o tempo-espaço sagrado e ritual.

Produzi artisticamente a partir do canto ritual dos *Mara´akate* em relação com a complexidade e o contraste com o seu contexto cultural e social, em um modelo de integração entre as sonoridades e os dados contextuais: levando em consideração fatores importantes para esse povo: a exaltação do espírito, curas, sonhos e suas significações a partir de seus arquétipos, símbolos e expressões. As diferentes realidades derivadas da pesquisa de campo são fatores determinantes para integração dos laboratórios de criação e reinvenção poética como abordagens possíveis para o desenvolvimento das criações cantadas e das relações entre arte e o sagrado, com relação direta com o canto ritual do Mara´akame na tradição Wixarika.

Nas vivências cantadas, durante os rituais dos quais fiz parte, percebi que a voz se empoderara no corpo, alimentando saberes que retomam arquétipos. Uma voz, a partir do canto, reconstruí espaços e ressignifica o tempo. Um tempo caracterizado por musicalidade, submergido em pulsos, gestos, respirações, tonos, frequências, alturas, e cores no timbre da voz. A ação de cantar, assim, conecta distintos sujeitos presentes no ritual, fazendo uma intercomunicação com afetos, imaginário e o inconsciente coletivo do grupo, entre o homem e o divino, entre o canto-corpo e o sagrado.

"Cartografar um mundo instável em termos wixaritari é mais que um exercício imaginativo", afirma Lira (2018). Trata-se de criar mapas reflexivos sobre a vida mesma. O conhecimento Wixarika não é só uma cosmovisão, segundo a autora o mapa que contém o coração-memória dos cantadores existe além da mente. No tempo e no espaço, os arquétipos vinculados aos recursos naturais, convergem em um mundo em potência de realidades distintas que dialogam com a memória, a ancestralidade e com o sagrado.

Lima e Francisco (2016) defendem a ideia de que pesquisar e intervir onde não há separação entre conhecer e fazer. Acompanhar processos é a essência metodológica da cartografia, em uma constante produção de subjetividades. Ángel Aedo e Paulina Faba (2017), ao tratar dos campos relacionais das experiências de conhecimento ritual entre os wixaritari (huicholes) do México, propõem que o conhecimento nessa cultura é uma luta pela territorialidade e que inclui necessariamente um saber do mundo vivido:

> ¿Qué significa la acción de conocer? ¿Cómo cosas y paisajes se entrelazan orientando formas particulares de conocimiento? Para los huicholes (*wixaritari*) del Occidente de México […] El conocimiento depende - en contextos huicholes de interacción - de aquello que es

> vivido (*küpuri*), visto (*nierika*) y sentido/ pensado (*iyary*). Es precisamente el mundo vivido en su inmanencia, el que, argüimos, constituye la condición de posibilidad del acto de conocer. (AEDO e FABA 2017pp 1.)[8]

Nesse sentido, as noções de "eu" e de subjetividade são reconstituídas e reconstruídas, sendo cultivadas como possibilidades, em movimentos e em produção, em meio à multiplicidade. Deleuze e Guatarri (2011) evidenciam que as multiplicidades:

> ultrapassam a distinção entre consciência e inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são ao contrário processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (DELEUZE e GUATARRI, 2011, p.10)

Assim, compondo paisagens e territórios diversos, um corpo coletivo e uma voz coletiva na experiência subjetiva, a partir do espaço-tempo ritual das performances ameríndias que o trabalho aqui se aventura. É na constituição e reconstituição da memória individual e coletiva, nesse caso, que podem surgir como possíveis respostas às vivências cantadas.

Criar inter-relação da arte e da cultura pressupõe, em minha pesquisa, uma prática similar a defendida por Deleuze e Guatarri (2011) como rizoma. Esses autores propõem um tipo de racionalidade para além das articulações binárias de causa e efeito, nas quais se procura lutar

> contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido quebrado em um lugar qualquer, e, retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas (DELEUZE E GUATARRI, 2011 p. 25)

Esse conjunto de procedimentos percebidos no canto do *Mara`kame* determinam o que o sistemas sonoros no uso da voz possuem distintas características: a cinestesia, a agência, a presença, a ação, as linhas de ação, a personalidade, o

[8] Que significa a ação de conhecer? Como coisas e paisagens se entrelaçam orientando formas particulares de conhecimento? Parar os huicholes (wixaritari) do ocidente do México. […] O conhecimento depende em contextos *huicholes* da interação -de aquilo que é (*küpuri*), visto (*nierika)* y sentido/ pensado *(iyary*). É precisamente o mundo vivido em sua imanência, o que, argumentamos, constitui a condição de possibilidade do ato de conhecer. (AEDO e FABA, 2017, p. 1.) [tradução dos autores].

movimento no espaço e no tempo, as variantes fenomenológicas, a experiência e a sensibilidade na participação, a observação, a sensação, os sentimentos, os pensamentos, a comunicação, a expressão, o texto, o subtexto, o contexto, o som e a perfomatividade da voz em contextos sagrados. Essas características, durante o ato de criação, são essenciais para analisar em um rizoma da própria experiência do canto ritual dos *Mara´akate*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Mara'akate cantam expressando memórias e entrelaçando mundos materiais e invisíveis por meio do ritual. Trazem consigo durante o ato de cantar em seus rituais a memória coletiva, cultural e social do povo *wixaritari,* em um ato de comunicação com o divino.

Como uma crítica ao pensamento colonizador, entendo que as práticas artísticas anteriormente apresentadas, em interrelação do sagrado e artístico, podem ser disparadores para valorização e recolocação dos novos saberes nos campos de atuação da arte e dos saberes ameríndios.

Dessa maneira, novas possibilidades de experiências vocais e cantadas podem emergir por meio da relação e de encontros entre artistas, *Mara´akates*, curandeiros, curandeiras, parteiras, cantores, entre outros. Embreados nas manifestações culturais ameríndias e pela arte contemporânea que propõe estudos da expansão sonora da voz, assim conduzidos por nossas intencionalidades poéticas como pesquisadores.

REFERÊNCIAS

AEDO, A. e FABA, P. ***Campos relacionales de las experiencias de conocimiento ritual entre los huicholes de México.*** Chungará (Arica) vol.49 no.2. Chile 2017. Disponivel em: http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000012. Acessado em 09 de maio de 2019.

BABHA, H. K. ***O local da cultura*.** Tradução Myriam Ávila. Eliana Laurençode Lima, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG,2013.

CHÁVEZ, A. ***Elementos de Poder en los procesos dancísticos de la ritualidad Wixarika. 2003*.** 103 f. TCC de licenciatura em Antropología social. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalápa, México 2003

_____. ***Entre la tradición y la oficialidad: las autoridades wixaritari, las asambleas comunales y lo municipal. Dinámicas del cambio político en San Sebastián Teponahuaxtlan***

2007. Dissertação de mestrado em Antropología Social. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - CIESAS. México 2007.

_____. ***Sobre las transformaciones sociopolíticas (1970-2010) en las comunidades wixaritari de la Sierra Norte del Estado de Jalisco***. 2015. 256 F. Tese de Doutorado em Ciencias Antropológicas - Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ciudad de México. 2015.
DELEUZE, G. e GUATARRI, F. ***Mil Platôs***. V. 1. Ed. 34. Letras. Rio de Janeiro 2011.

ESCÓSSIA. L. e TEDESCO, S. ***O coletivo de forças como plano de experiencia cartográfica***. In Passos E. e Kastruo, V, e Escóssia, L. ***Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.*** Porto Alegre, 2012.

GUZMÁN, P. O. ***Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta Escénica para María Sabina de José Cela.*** 2016. Dissertação (Master Universitário en Estudios Avanzados de Teatro – Dirección Escénica) Universidad Internacional de la Rioja. Madrid – México, 2016.

ITURRIOZ, J. L. ***Geografía sagrada o simbólica*****.** Onomástica, Biblioteca técnica de Política Linguistica. 2015. Disponivel em: http://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/163.pdf Accesado em 24 de novembro de 2018.
LIRA, R. L. ***El mapa circular y la mnemotecnia espacial. Mapas de la memoria***. Revista de la Universidad de México. p. 58-64. Ciudad de México 2018. Disponivel em https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c5c0834d-e34d-4f2f-83e2-4f50aaf08b4a/mapas-de-la-memoria accesado 22 de maio de 2019.
_____, R. L. ***Caminando en el lugar de la noche (Tɨkaripa), caminando en el lugar del día (Tukaripa): primer acercamiento al cronotopo en el canto ritual (Wixarika) huichol*****.** En OLIVIER, G. e NEURATH, J. Mostrar y Ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas. UNAM. México 2017 pp.536- 563.
LIGIÉRO, Z. (Org) ***Performance e antropologia de Richard Schechner***. Mauad Rio de Janeiro 2012.
LIMA, M. D. ***Entre raízes, corpo e fé: poetnografias dançadas*****.** Tese de doutorado: Brasília, 2016.

LIMA de S. S. e FRANCISCO, A. L. ***O Método de Cartografia em Pesquisa Qualitativa: Estabelecendo Princípios… Desenhando Caminhos… Investigação Qualitativa en Saude.*** Brasil 2016. Pp 811-820.
LUNA R.X. ***Música Wixarika entre Cantos de La Luz y Cordófonos*****.** Tesis de Licenciatura en Etnomusicología. México: UNAM 2004

MELO, E. M.D. ***O Riso Invade a Educação: uma (des)proposta a pedagogia do cômico.*** Tese de doutorado: São Paulo, 2016.

MEDINA. M. H. M. ***Nuestra Madre la Joven Águila Wexika: la imagen de la Virgen de Guadalupe en la mitología Wixarika***. Revista Euroamericana de Antropología. Ciudad de México, N°0. 2015. p. 49-58. Março de 2015.

SCHECHNER, R. ***Performance studies: na introduction***. London, New York: Routledge, 2002.

_____. ***O que é performance?*** In: Performance studies: a introduccion. Second edition. New York & London: Routledge, 2005.
_____. ***Estudios de la Representación, una introducción***. Ciudad de México, 2012.

SCHULTES, E; HOFMANN, A. ***Plantas de los Dioses: Orígenes del uso de los alucinógenos*****.** trad. Blanco Alberto. Fondo de Cultura Económica, México 2000. P. 47
SILVA, R. de L; LIMA, M. D. ***Entre raízes, corpo e fé: Poetnografias Dançadas*****.** Revista Moringa, Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 5, n. 2 jul-dez/2014.

TURNER, V. W. **O *Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura***. Traduçao de Nancu Campi de Castro. Petropolis, Vozes, 1974.

_____. ***Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*****.** Rio de Janeiro: Eduff, 2005

XOCHITZIN. ***Niwetsika***. Cidade do México- Los Ángeles USA. Ixoneztli productions. 2017. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=FI2VpGENw_Q Acessado 4 de junho de 2016.

_____. ***La Flor*.** Cidade do México e Los Ángeles, USA. 2017. Disponivel em:https://www.youtube.com/watch?v=YccAYXEt6ug&list=OLAK5uy_kZ8KtEgQAtrwMtAzbCm59BRSvQ6xBsDmw&index=4 Acessado em 4 de junho de 2016.

XOCHTIZIN e IXONEZTLI. ***Chicomecoatl*.** Cidade do México e Los Ángeles, USA. 2017. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=7-NlM7-rrJY&list=OLAK5uy_kZ8KtEgQAtrwMtAzbCm59BRSvQ6xBsDmw Acessado em 4 de junho de 2016.

ZINGG, R. M. ***Los huicholes. Una tribu de artistas***, 2 vols. Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antropología, 12), México 1982.

————————, ***La mitología de los huicholes***, FIKES, J. WEIGAND, P. C. y GARCÍA DE WEIGAND, A. (eds.). El Colegio de Jalisco / El Colegio de Michoacán / Secretaría de Cultura de Jalisco, México. 1998

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

O TARÔ DE BRASÍLIA:
ENTRE ESPIRITUALISMOS E A SENSIBILIDADE DE MARLENE GODOY

THE TAROT OF BRASILIA:
BETWEEN SPIRITUALISMS AND THE SENSITIVITY OF MARLENE GODOY

https://doi.org/10.5281/zenodo.5079734

Envio: 26/09/2019 ◆ Aceite: 23/03/2020

Pepita de Souza Afiune

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa: Fronteiras e Interculturalidades. Bolsista CAPES/FAPEG. Mestra em Ciências Sociais e Humanidades, na área de concentração: Expressões Culturais no Cerrado, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Graduada em História e Pedagogia. Especialista em Tecnologias em Ensino a Distância. Desenvolve pesquisas sobre Misticismo no Planalto Central Brasileiro, Interculturalidades, Orientalismo, História da Arte, Cinema e História, Jogos digitais e História. Experiência profissional na docência na educação básica, superior e tutoria na EAD.

José Antônio Loures Custódio

Artista multimídia com produção em temáticas contemporâneas, como: redes sociais, cibercultura e videogames. Desde 2011 trabalha na linguagem da arte computacional, histórias em quadrinhos, web arte, fake arte e game arte. Mestre em Arte e Cultura Visual, pelo Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual - UFG. Também já teve obras censuradas devido ao conteúdo poético. Atualmente doutorando e bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pelo Instituto de Artes - UnB.

RESUMO

A obra da artista Marlene Godoy intitulada *O Tarô de Brasília* (1990) demonstra sua sensibilidade artística perante problemáticas inerentes à história e atualidades da capital federal. Muitos grupos espiritualistas se atraíram para a região com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento de uma nova civilização e oferecer suporte espiritual ao centro das decisões políticas do país. A Legião da Boa Vontade faz parte deste contexto e recebeu a obra de Marlene Godoy em seu acervo. Para realizarmos a análise da obra, nos debruçamos sobre o Tarô em seu aspecto esotérico e sobre fontes disponíveis na LBV.

PALAVRAS-CHAVE: Tarô; misticismo; Brasília; Marlene Godoy.

ABSTRACT

The work of the artist Marlene Godoy entitled *The Tarot of Brasilia* (1990) demonstrates her capacity to respond to the problems inherent in the history and news of the federal capital. Many spiritual groups have attracted themselves to the region with the aim of contributing to the development of a new civilization and providing spiritual support to the center of the country's political decisions. Legião da Boa Vontade is part of this context and has received the work of Marlene Godoy in its collection. In order to perform the analysis of the work, we focus on the Tarot in its esoteric aspect and on sources available in the LBV.

KEYWORDS: Tarot; misticism; Brasilia; Marlene Godoy.

INTRODUÇÃO

Brasília é alcunhada por muitos espiritualistas como a Capital Mística do Brasil ou a Capital do Terceiro Milênio. Essa identidade mística começou a germinar a partir da popularização e das interpretações do sonho do padre salesiano italiano São João Dom Bosco. Muitos grupos filosóficos, espiritualistas e esotéricos se basearam na profecia em busca da referida terra prometida a partir do ano de 1956, quando Brasília começa a ser construída.

A Legião da Boa Vontade apesar de chegar em um período posterior ao mencionado, fundando o Templo da Boa Vontade (TBV) em 1989, surge como uma das responsáveis por manter acesa a chama do misticismo na região até a atualidade. O TBV é um dos pontos turísticos mais visitados, recebendo cerca de 100.000 visitantes por mês, segundo dados da Secretaria de Turismo. Foi eleito entre as Sete Maravilhas de Brasília, juntamente com Catedral Metropolitana e o Santuário Dom Bosco, o que mostra a forte presença da religiosidade no seguimento turístico.

O TBV é um grande complexo que apresenta vários ambientes, nos quais, o visitante percorre pelo templo, até chegar na galeria de arte, na qual está a obra da artista mineira Marlene Godoy intitulada *Tarô de Brasília* (1990) em seu acervo permanente.

A biografia da artista apresentada pela Câmara dos Deputados (2013) descreve o seu nascimento no ano de 1934 em Coimbra-MG. Sua ligação com a arte começou desde cedo, na escola, quando desenhava caricaturas dos professores ou desenhos para trabalhos escolares. Estudou várias técnicas de desenho e pintura no Rio de Janeiro e em Berlim. Foi em 1977 que a artista mineira se mudou para Brasília, inaugurando o Polo de Arte, Cultura e Ensino no Cerrado.

Sua obra *O Tarô de Brasília* foi doada para o acervo da Legião da Boa Vontade no advento das comemorações de 30 anos de aniversário da capital (fig.1). Por ser uma das grandes obras presentes na Galeria do TBV, e que representa uma interpretação mística muito interessante sobre aspectos da História de Brasília, pretendemos neste artigo realizar uma análise de cada uma das cartas e seus respectivos Arcanos. As fontes utilizadas para contribuir para a nossa análise são: um caderno que está na Galeria do TBV que traz algumas informações sobre cada carta em específico, elaborado pela artista e que orienta os guias que atendem os visitantes; teses e dissertações que analisam o Tarô em diversas formas; historiadores e sociólogos que analisam a origem do Tarô e aspectos das religiosidades na modernidade; a literatura esotérica; e notícias a respeito de atualidades de Brasília.

Procuramos entender de que forma a artista contribui para as diversas manifestações místicas a respeito da nossa capital federal. Pela extensão da obra, apresentamos a proposta de análise de 11 arcanos pelas questões profundas que a obra provoca.

Figura 1 – O Tarô de Brasília (1990) na Galeria de Arte da Legião da Boa Vontade
Fonte: Arquivo dos autores.

ASPECTOS ESOTÉRICOS DO TARÔ

Para explicar o que são os Arcanos Maiores e sua ligação com a cidade de Brasília, primeiramente é necessário abordar o aspecto material e o aspecto oculto do tarô. Sobre o caminho material, o tarô corresponde a um baralho de 78 cartas, divididas em 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores. Os Arcanos Menores são apresentados com uma numeração e simbologia claras, e são encontrados em nosso cotidiano no formato de baralhos para jogos contemporâneos, como o truco, o mesmo não acontece com os Arcanos Maiores, e por isso são o foco deste artigo. Aparentemente o tarô passou por um sincretismo em sua origem, pois algumas pistas dizem que os Arcanos Menores vieram do mundo islâmico e chegaram na Europa por volta do século XIV (BANZHAF, 1997, p. 12). Já os Arcanos Maiores, apresentam o seu primeiro registro no início do século XVII, contudo, existem aqueles que defendam que suas imagens já vagavam pelo mundo ancestral, como por exemplo no antigo Egito (BANZHAF, 1997, p. 12). Alguns afirmam que o tarô nasceu apenas como um jogo, outros, dizem que é o receptáculo para conhecimentos ocultos, sendo acessível apenas para os iniciados em ordens secretas, onde as cartas foram usadas como um método de manter esse conhecimento a salvo de perseguições religiosas e políticas (ORTIZ, 2014, p. 311). É nesse momento que a nossa atenção se volta para o lado oculto das cartas.

Seu caminho oculto, e consequentemente divinatório, é utilizado como uma prática para saber, conhecer e entender o destino e o mundo. Os primeiros registros do tarô usado como prática divinatória datam do século XVIII (ORTIZ, 2014, p. 312). Até mesmo os possíveis significados da palavra "tarô" são repletos de mistérios e ocultismos. Por exemplo, "Caminho Real" do egípcio ("tar" = caminho, e Ro = rei) e "Lei Divina" do hebraico *Thora* (BANZHAF, 1997, p. 14). De acordo com Roberta Aranha (2010, p. 17), o tarô é o livro do mundo, com imagens que nos possibilitam responder algo que não está explícito, mas implícito em cada um dos Arcanos Maiores e suas relações simbólicas, numéricas com o objetivo de revelar os mistérios da alma humana. De acordo com Hajo Banzhaf, os 22 Arcanos Maiores

> São os símbolos no caminho de vida dos homens. [...] Um símbolo não visa ocultar algo notório; ao contrário, visa demonstrar algo que é maior e mais profundo do que pode ser expresso em palavras ou que a nossa razão pode compreender. Quando, portanto, um círculo é símbolo do todo original indiviso, do paraíso, do hemisfério divino, da Unidade total, do inconsciente, bem como da consciência superior, do ser, da perfeição, da eternidade e de muito mais, essas interpretações não são imaginadas, porém identificadas, no símbolo do círculo, com uma sabedoria já existente; e isso em todas as culturas da humanidade. (BANZHAF, 1997, p. 16)

Isso corrobora com Roberta Aranha, pois se o tarô é o livro do mundo, é nele onde estão gravados os símbolos que contam a história da humanidade. Nesse contexto, temos o objetivo de interpretar o passado, presente e futuro da cidade de Brasília através da leitura do Tarô de Marlene Godoy.

ANÁLISE DOS ARCANOS

A Força

Figura 2 – A força
Fonte: Arquivo dos autores.

Esta carta representa além da força, a vitalidade, a paixão e o prazer de viver (fig.2). Acima da cabeça da figura feminina está o símbolo do infinito:

> Esse oito deitado simboliza a união constante e a troca recíproca de dois âmbitos ou mundos. No Mago, ela representa a união do que está no alto com o que está embaixo, do macrocosmo com o microcosmo, ao passo que na carta A FORÇA representa a união harmoniosa do ser humano civilizado (mulher) com sua natureza animal (leão) (BANZHAF, 1997, p. 85).

A presença do leão indica a nossa natureza instintiva e dos desejos, os impulsos sexuais e agressivos. Ao lidar com o lado oculto do ser humano, este Arcano pode indicar o início de uma atividade ou um período da vida sob o signo do instinto ou da criatividade. Pode indicar problemas de natureza sexual ou também a dificuldade em se expressar (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

O Arcano XI de Godoy faz uma homenagem à mulher negra, o símbolo da força contra o preconceito, a brutalidade, a escravidão, o machismo e a prepotência. Aqui a vitória é dos impulsos espirituais, através do conhecimento e a disciplina. Essa mulher

vive em harmonia com a natureza, sabendo controlar as dificuldades interiores e exteriores. O local onde a mulher se encontra é O Cruzeiro, onde ocorreu a Primeira Missa de Brasília.

Juscelino Kubitschek em sua obra *Por que construí Brasília?* (2000) descreve que após estabelecer as bases materiais e humanas da cidade, seria necessário proporcionar às pessoas um conforto espiritual, e para isso, surgiu a ideia da realização da Primeira Missa. Disse também que aquela missa seria o plantio da semente espiritual de Brasília. Então aqui temos um local emblemático no surgimento da nova capital, que foi responsável pelo seu batismo espiritual, quebrando as heranças das dominações sofridas pelos habitantes do território planaltino.

O Enforcado

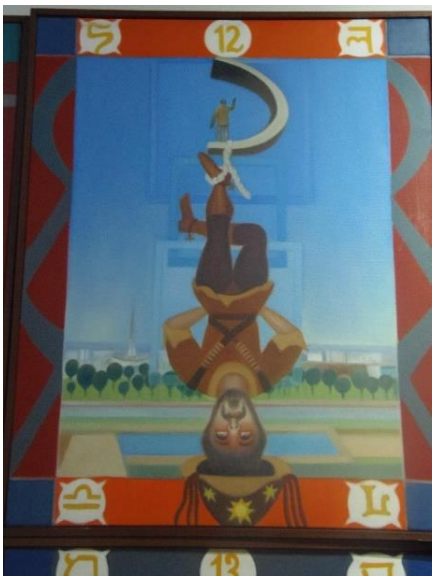


Figura 3 – O Enforcado
Fonte: Arquivo dos autores.

A posição em que a figura do enforcado se encontra era uma forma de castigo condenada aos traidores na Idade Média (fig. 3). E é sobre isso que esta carta chama a atenção para quem a tira, uma traição a si mesmo, um beco sem saída, ou uma armadilha. Ela também pode indicar o impasse com a morte, ou a necessidade de saber lidar com ela. O enforcado representa as crises pela qual o ser humano passa, situações

sob a qual ele se encontra passivo ou que ele não pode evitar. A carta representa situações que nos “pegam com o pé esquerdo”, pois é assim que o enforcado está pendurado. Pode indicar também a provação, necessidade de paciência, sacrifício. A auréola ao redor de sua cabeça, portanto, indica uma luz, que assim pode-se alcançar o conhecimento. Sua posição está em uma cruz, em forma de T, que representa o sacrifício. Um sacrifício necessário ou realizado por voluntariedade. (BANZHAF, 1997).

Marlene Godoy em sua leitura se refere ao nordestino que trabalhou na construção de Brasília, colocado nessa posição de sofrimento, sem condições de usufruir de melhores condições de vida. É um homem sozinho na amplitude da cidade. Também representa o sacrifício do “eu”, uma renúncia ao sucesso mundano. Indica ilusões, projetos inseguros, humilhações e desespero. O local escolhido para representar este Arcano é o Memorial JK. Aqui podemos entender que esta carta faz uma crítica ao projeto de Brasília por heroicizar os seus idealizadores, como JK e Oscar Niemeyer, em detrimento dos verdadeiros construtores que deram seu sangue para erguer essa cidade, mas estes, são esquecidos. O enforcado está pendurado justamente abaixo da estátua de JK, mostrando que os candangos estiveram abaixo da grande figura do presidente, se sacrificando em prol desse projeto.

A morte

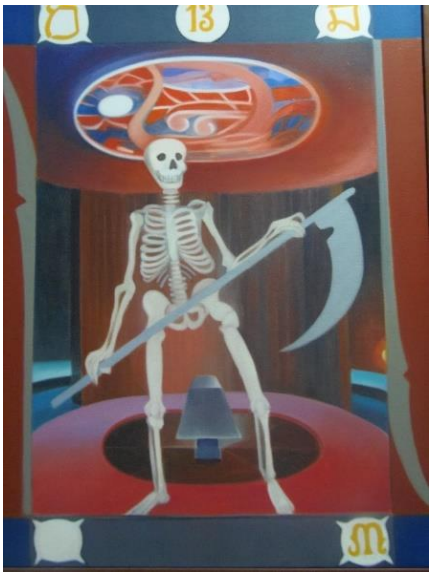


Figura 4 – A morte
Fonte: Arquivo dos autores.

Segundo Banzhaf (1997) esta carta é ao mesmo tempo, a mais temida e a mais incompreendida (fig. 4). Ela não representa concretamente a morte. Na verdade, o que ela representa é o fim natural, uma força que se esgotou e precisa se regenerar. Significa que uma fase que terminou e que é necessário aceitar. As pessoas que aparecem na carta dirigem seu olhar à esquerda, o lado oeste, que representa o ocaso, o escuro, e o fim. A morte por sua vez, cavalga para a direita, a direção leste, significando um novo amanhecer. “A morte significa despedida e fim. E somente quando essa despedida é realizada, quando o velho realmente terminou, são apresentados os pressupostos para a mudança” (p. 106). É necessário um desapego, pois as mudanças só se resolverão através de uma verdadeira mudança.

A leitura de Godoy apresenta a situação do Brasil antes e depois de Juscelino Kubitschek. Foi necessário sacrifício, renúncia, reestruturação, e corte das futilidades para que Brasília se tornasse um projeto possível. O local mencionado na carta é o túmulo de JK que se encontra dentro do Memorial JK e à sua frente se encontra a figura da morte com a foice. Mesmo que faça uma referência à morte física de JK, podemos entender essa carta como um projeto que para ser possível, foi necessário que algumas coisas “morressem”. O país abandonou muitas coisas quando Brasília nasceu, como se estivesse rompendo com o seu passado, indicando novos rumos.

A Temperança

Figura 5 – A temperança
Fonte: Arquivo dos autores.

Esta carta indica que melhores tempos estão chegando. Tempo de paz, saúde e estabilidade (fig. 5). O anjo ilustrado está ancorado na terra, cheio de uma luz divina, com uma flor vermelha de cinco pétalas que se abrem no alto de sua cabeça, indicando a quintessência. Há duas cobras entrelaçadas a seus pés, o que significa a dominação da libido, pois elas são os polos sexuais, o feminino e o masculino. Esse símbolo da serpente também está presente em várias culturas, como na asteca, com o deus *Quetzalcoátl*, a serpente emplumada. O anjo cresce acima de sua sexualidade, alcançado o poder espiritual acima de tudo. Os quatro triângulos amarelos em seu peito indicam os quatro centros do ser humano: o intelecto, o emocional, o sexual e o físico. Acima deles está o círculo amarelo, o símbolo da perfeição. Este é o quinto elemento, que rege todos esses centros, estabelecendo a sua harmonia. É por isso que ela indica o equilíbrio do ser humano, entre o mental e o emocional, o controle de suas paixões e impulsos. Pode ser um sinal de cura, de reconciliação, proteção, confiança e autocontrole. Até mesmo para pessoas que tem problemas com vícios, essa carta pode ser um sinal de necessidade de equilíbrio nesse sentido. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

A temperança de Godoy representa a purificação, estabilidade, serenidade, economia e abstinência. O local escolhido para representá-la são as colunas do Supremo Tribunal Federal. Ambos os jarros que o anjo segura demonstram o equilíbrio na tomada de decisões, justamente o trabalho que é realizado nesse local. O STF é o órgão responsável por resguardar a Constituição Federal, julgando as inconstitucionalidades. É o órgão máximo do poder judiciário brasileiro. Ali são julgadas as decisões de interesse da nação.

O Diabo

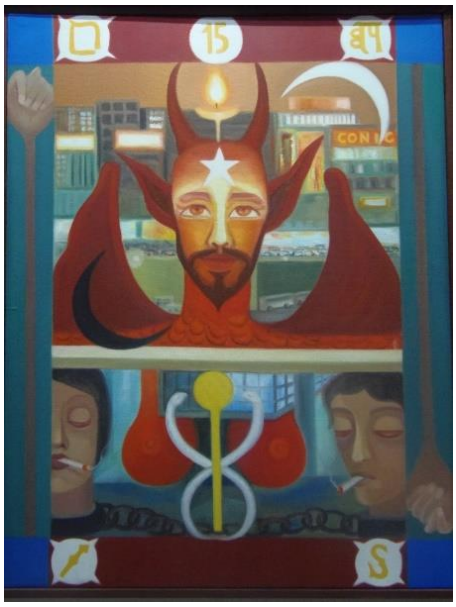


Figura 6 – O Diabo
Fonte: Arquivo dos autores.

O Diabo está aqui representado carregando uma tocha, e com duas asas de morcego, elementos que indicam a escuridão e o subconsciente (fig. 6). As figuras nesta carta são apresentadas com elementos antropomórficos e zoomórficos ao mesmo tempo, o que indica os nossos poderes primordiais, e as memórias. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

Esta carta trata de desejos, intenções, pensamentos, opiniões, características que estão no nosso lado "oculto" que pode nos causar horror ou vergonha. Aqui é o reino escuro onde está tudo que nós reprimimos. Mais cedo ou mais tarde temos que lidar com eles. São coisas desagradáveis que ficam escondidas, ou que achamos que são incômodas ou supérfluas. A psicologia entende esses elementos como "complexos autônomos", que podem aparecer em um momento de descuido, excitação ou embriaguez. "Todo ser humano luta contra as próprias fraquezas, os sedutores interiores. E quem acredita que superou essa problemática é possivelmente sábio, mas provavelmente apenas um ingênuo" (BANZHAF, 1997, p. 138).

A leitura de Godoy alude à demagogia. O local abordado é a Rodoviária e o Conic. Essa região é distinta da paisagem do Plano Piloto com toda a sua arquitetura monumental. É uma região que interpretamos aqui na carta de Godoy como algo oculto, o que Brasília oculta de sua imagem, aquilo que ela mesma não quer aceitar, mas que está ali presente. Muitas são as notícias de ocorrências, entre assaltos, ameaças, porte de drogas e uso, lesões corporais, estelionato e porte de arma branca que ocorrem na região, como podemos verificar na reportagem da Agência de Brasília de 09 de maio de 2019: "Segurança Pública faz balanço da operação SOS Área Central. Nos três primeiros dias de operação, sete flagrantes foram registrados pela Polícia Civil. Polícia Militar atuou com cerca de 500 policiais". E são essas referências que podemos encontrar na carta de Godoy, que mostra a figura do Diabo e abaixo dela estão duas pessoas acorrentadas fumando. Temos aqui um submundo, uma realidade presente nas entranhas do Plano Piloto, o mesmo que o subconsciente humano abordado pela carta original.

A Torre

Figura 7 – A Torre
Fonte: Arquivo dos autores.

Muitos interpretam este Arcano pela referência à passagem bíblica de Gênesis a respeito da Torre de Babel, quando Deus condenou os homens a falar diferentes línguas para não conseguirem mais se comunicar e desistirem de construir a Torre que o alcançaria nos céus. A Torre representa vencer um obstáculo, um guardião, um dragão ou destruir uma prisão (fig. 7). A imagem mostra um raio que atinge a Torre e derruba a sua coroa. A Torre aqui é símbolo do orgulho, da megalomania ou da exaltação do "eu". Essa coroa é o seu ego, que se sente acima de todos. Esse raio nos mostra que as nossas ideias e concepções estavam erradas. A Torre é uma estrutura que deve ser destruída. Significa que algo irá se romper, ou que teremos que nos desapegar de algo. Pode ser referente a destruição de um "ego" inflado, uma visão de mundo reducionista, um condicionamento e uma falta autoimagem. Estamos acostumados com as nossas próprias prisões. O que momentaneamente pode ser entendido como a destruição de algo importante, posteriormente pode ser visto como uma libertação. Ela pode indicar a perda de algo, como uma demissão, um fracasso de expectativas, mostrando que existe uma realidade bem maior do que aquela à qual estávamos acostumados. (BANZHAF, 1997).

O ser humano projeta imagens mentais da realidade, distanciando-se das experiências reais. Chega o dia em que se descobre a realidade por trás dessas imagens. Apesar desse "choque" de realidade, esta carta pode mostrar que a pessoa viverá algo que nunca ousou viver, porque não tinha coragem ou porque estava acomodado. É o rompimento de várias circunstâncias limitadas, de correntes, ou convencionalismos. (BANZHAF, 1997, p. 152).

Marlene Godoy afirma que a destruição da Torre é causada pelo excesso de rigidez, de orgulho, de vaidade e desejo de dominar. A comunicação é destruída pela ambição, por isso Godoy colocou a Torre de TV como o local representativo deste Arcano. A Torre se quebra, e com isso, pessoas caem. Em uma notícia do G1, de março de 2019, foi informado que a Torre estava fechada há dois meses para manutenção e revitalização, causando um negativo impacto econômico para o comércio do local, pois perdeu o contingente de visitas. Segundo a notícia, o GDF gastou 15 milhões de reais para reformar a Torre, mas passaram-se seis anos sem conclusão da obra. Foi realizada uma vistoria que mostrou diversos problemas em sua estrutura de 224 metros de altura, como a queda dos vitrais do mezanino. A Torre é apenas um símbolo do descaso do

poder público para com os monumentos e edifícios da arquitetura monumental de Brasília, que ficam por anos sem receber os devidos cuidados, pela ambição dos governantes em desvios de verbas.

A Estrela

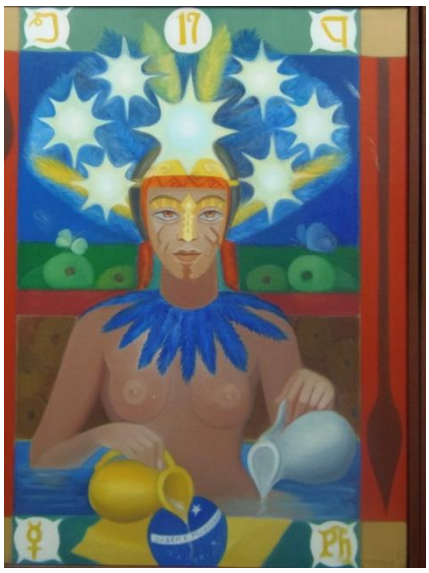


Figura 8 – A estrela
Fonte: Arquivo dos autores.

Nesta carta podemos ver uma mulher nua ajoelhada sob um céu estrelado. Sob as estrelas, essa atitude evoca piedade, honra e submissão (fig. 8). Seu joelho na terra também pode ser um sinal de enraizamento, que encontrou seu lugar no planeta e que está em comunicação com o cosmos. Os vasos que ela manipula indicam a sua conexão com a natureza. Ela espalha a fertilidade na terra. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

Este Arcano representa um estágio no qual o indivíduo encontra o seu lugar para agir no mundo, de maneira que o embeleze. Leituras tradicionais entendem que essa carta é um sinal de sorte, prosperidade, fertilidade, esperança e generosidade.

A leitura de Marlene Godoy nos traz uma estrela representada pela figura da mulher indígena, adaptada à simplicidade da Terra. Representa esperança, guia, liderança, união, criatividade, imortalidade e predestinação. O símbolo deste Arcano é o Lago Paranoá. Aqui, o Lago foi personificado pela figura feminina que com seus jarros

flui e fertiliza o interior do Brasil, já que podemos verificar a bandeira do Brasil no solo onde ela está derramando as águas. O Lago Paranoá é uma dádiva de Brasília que compõe a sua paisagem bucólica.

A Lua

Figura 9 – A Lua
Fonte: Arquivo dos autores.

A lua é um dos símbolos mais antigos da humanidade, geralmente representando o arquétipo feminino (fig. 9). A lua é o mundo dos sonhos, do reino imaginário e do subconsciente. A este respeito, a lua simboliza os mistérios da alma, o processo de gestação e tudo que está oculto. Para uma mulher, essa carta pode ser o presságio de uma realização profunda. Para um homem, é um estímulo para cultivar qualidades femininas com a sensibilidade e a intuição. Assim, a Lua é um bom presságio para quem se dedica a atividades esotéricas, espirituais e poéticas. (COSTA E JODOROWSKY, 2009, p. 237 – 238).

A Lua de Godoy contempla o Teatro Nacional, palco de dramas, fantasias e comédias, simbolizando a mutabilidade de formas do edifício. De acordo a artista, esta carta previne contra pretensões, preguiça mental, falsos valores, elogio calculista, decepções, traições e mediocridade na arte. Analisando o período histórico vivenciado

pela artista quando ela concebeu essa obra, o ano de 1990, podemos perceber que o Teatro Nacional estava em seu pleno funcionamento. Olhando para o contexto atual, sabemos que ele está fechado há mais de 5 anos. Segundo Manoela Alcântara (2019), do jornal Metrópoles, o Teatro se assemelha a um cenário de horror. Suas dependências quebradas, mofo, infiltrações, e com fezes e urinas humanas em suas áreas externas, o que representa um total descaso do poder público para com a obra de Oscar Niemeyer. É um cenário muito triste que não foi esperado pela previsão de Marlene Godoy.

O sol

Figura 10 – O Sol
Fonte: Arquivo dos autores.

O Sol nos olha diretamente, como a figura da justiça (fig. 10). Ele tem várias interpretações, como o símbolo da vida, do amor, e o arquétipo do pai universal. É o mestre dos céus, a fonte de calor, de luz e da vida. É presságio para novas construções, indicando que o amor está no trabalho e prediz o seu sucesso. Indica a realização de aspectos emocionais, intelectuais, criativos ou materiais. O começo de uma nova vida em que as dificuldades passadas foram superadas. Indica também o poder do espírito masculino e a inteligência do coração feminino. O calor do sol está disponível para todos, mas se deve tomar cuidado porque o seu excesso pode causar secas e desertos. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

O Sol de Godoy está iluminando o Estádio Mané Garrincha. Sua luz representa a organização do caos, a arte, a poesia, a saúde, o esporte, a vitalidade, a energia e a fama. A carta previne contra orgulho, arrogância intelectual, vaidade, golpes do destino e egocentrismo. Duas pessoas juntas abraçam o Estádio, indicando que este é um local em que muitos se unem em prol de uma causa. Aqui são eternizadas as disputas esportivas. O sol ilumina este local, procurando abençoar seus momentos, energizar seus visitantes, evitando brigas, possibilitando jogos e disputas saudáveis.

O julgamento

Figura 11 – O julgamento
Fonte: Arquivo dos autores.

O Julgamento representa o milagre da transformação. Seu simbolismo indica a ressurreição (fig. 11). O Arcanjo Gabriel toca a trombeta da ressurreição, simbolizando a superação do sofrimento e a vitória sobre o martírio. As três pessoas que levantam do túmulo representam o poder divino que é libertado da prisão terrena. (BANZHAF, 1997).

O Julgamento remete a circunstâncias de como a pessoa experimentou o seu nascimento ou renascimento, as variações de um trabalho problemático, uma gestação problemática ou uma situação difícil, um obstáculo. Seu significado consiste em descobrir, seu desejo de viver, sua vocação artística ou profissional. Se refere também ao surgimento de um desejo, de uma vocação. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

A carta de Godoy se refere à revelação de desígnios, ressurreição, renascimento e vida nova. Previne contra empreendimentos inúteis que apenas se referem a interesses políticos. O local abordado pela artista é a obra *Os Candangos*, de Bruno Giorgi, que se encontra em frente ao Palácio do Planalto. A escultura data do ano de 1959, em homenagem aos trabalhadores da construção de Brasília. De acordo a arquitetura Luísa Videsott (2008, p. 21), o monumento é um símbolo de Brasília que inspirou propagandas e até a letra da *Sinfonia da Alvorada* de Vinicius de Moraes, tornando-se um emblema. A arquiteta esclarece que a colocação do monumento neste espaço vazio na Praça dos Três Poderes teve o papel de desvincular a função de símbolo específico de um dos três poderes presentes na praça.

> O tempo, os hábitos, as propagandas, as ideologias, os discursos, as apologias e as poesias operaram então uma mudança de significado, a qual incluía a apropriação de novas dimensões e o abandono de outras. Vale a pena acrescentar que a transformação, ou substituição, do nome e dos significados da obra de Giorgi foi rápida e complexa: nela estava implícito o novo poder que a palavra "candango" assumiu durante a construção da cidade. Talvez tenha até se infiltrado na memória dos próprios autores [...] (VIDESOTT, 2008 p. 26).

O Mundo

Figura 12 – O Mundo
Fonte: Arquivo dos autores.

Este Arcano é o mais alto numérico valor do Tarô (fig. 12). Representa a suprema realização. Uma mulher dança no meio de uma coroa de folhas portando um bastão, sugerindo a analogia ao símbolo do taoísmo yin-yang. O homem em libertação da sua autodestruição, se colocando a serviço da humanidade, vislumbrando o sofrimento do outro. Na tradição cristã, o Cristo ou a Virgem, aparecem às vezes representados desta forma, dentro de uma forma oval. Este também é um símbolo da eternidade e da forma reminiscente do órgão sexual feminino. As outras figuras são os elementos cósmicos: o anjo (perfeição emocional, santidade e coração bondoso); a águia (o poder da mente, o lado genial); o leão (energia do desejo e da criatividade). A leitura da carta indica uma grande realização. Uma mulher realizada, plena, um casamento feliz, um sucesso no mundo. Também pode inspirar viagens, ou seja, a "descoberta" do mundo no seu sentido literal. (COSTA E JODOROWSKY, 2009).

A carta de Godoy representa a capacidade do espírito de escapar da matéria. A ordem surge do caos, emergindo para o sucesso, e um feliz término. Indica finalização de obras e vitória. A imagem se refere ao Mapa aéreo de Brasília, e ao seu formato a artista atribuiu à figura feminina. Aqui, Brasília é uma mulher alada. Essa representação é muito comum na cultura popular regional, inclusive, um dos mitos fundadores de Brasília, é o mito do Lago Paranoá, narrado por Helena Maria Ribeiro (1996). Sinteticamente, Paranoá era um indígena remanescente dos Guayazes e recebeu uma mensagem do deus Tupã para que aguardasse pela sua noiva que era a sua escolhida. Quando se tornou adulto, Paranoá se relacionou com a mulher errada, a Lua. Mas a esposa prometida apareceu, uma mulher alada brilhante chamada Brasília. Mas Paranoá não conseguia a enxergar pela forte emissão de luz de sua namorada, Lua. Em detrimento da ordem de Tupã, Paranoá foi transformado em um lago para que abrisse seus braços e vislumbrasse eternamente a sua prometida, Brasília. Esse mito traz uma explicação para o formato do lago Paranoá, atribuindo-lhe uma personificação humana da mesma forma que o faz com a cidade. Brasília nasce como uma mulher, a mulher prometida, escolhida, e portadora de luz. Alada, como um pássaro ou uma borboleta que sobrevoa livremente o cerrado, a mulher que traz a liberdade e as altivas contemplações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Tarô é interpretado como um livro que conta a história da humanidade em ciclos, sendo assim, natural que as cartas também fossem utilizadas para contar o passado, presente, e futuro da cidade de Brasília. Os Arcanos são arquétipos que se repetem desde a antiguidade, até a representação da artista Marlene Godoy.

Esse artigo teve como objetivo discutir, analisar e apresentar o Tarô de Brasília, contudo, também serve como homenagem a Marlene Godoy, uma artista sensível que captou o mundo a sua volta, ou seja, a cidade de Brasília e suas relações deveras complexas. A artista através do seu olhar criativo, desenvolveu uma obra icônica e divinatória. Assim, resgatamos parte da vida e obra dessa Artista, assim como a história de Brasília, a artista e cidade em uníssono.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASÍLIA. ***Segurança Pública faz balanço da operação SOS Área Central***. Nos três primeiros dias de operação, sete flagrantes foram registrados pela Polícia Civil. *Polícia Militar atuou com cerca de 500 policiais*, Brasília, 09 de maio de 2019. Disponível em: https://agenciabrasilia.df.gov.br/2019/05/09/seguranca-publica-faz-balanco-da-operacao-sos-area-central/. Acesso em 10 de maio de 2019.

ALCÂNTARA, Manoela. ***Teatro Nacional completa cinco anos fechado e está em situação crítica.*** *Metrópoles*, Brasília, janeiro de 2019. Disponível em: https://www.metropoles.com/distrito-federal/teatro-nacional-completa-cinco-anos-fechado-e-esta-em-situacao-critica. Acesso em 13 de maio de 2019.

ARANHA, Roberta. ***Os Arcanos Maiores do Tarô e a Pintura Simbolista do Séc. XIX - uma visão interpretativa da correlação arquetípica***. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284920/1/Aranha_RobertaHeinemanndeSouza_M.pdf. Acesso em: 28 abr. 2019.

BANZHAF, Hajo. ***O Tarô e a Viagem do Herói: A Chave Mitológica para os Arcanos Maiores***. Editora Pensamento: São Paulo, 1997.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. ***Trajetória de Marlene Godoy***. Catálogo de exposição. Brasília: Centro Cultural da Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em: https://pt.calameo.com/read/0024283738ef278f8595a. Acesso em 05 de maio de 2019.

COSTA, Marianne e JODOROWSKY, Alejandro. ***Way of Tarot: The Spiritual Teacher in the Cards***. Editora Destiny Books: Toronto, 2009.

G1 GLOBO. ***Artesãos e vendedores da Torre de TV de Brasília falam em queda de 60% dos turistas***. Brasília, março de 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/03/04/artesaos-e-vendedores-da-torre-de-tv-de-brasilia-falam-em-queda-de-60-dos-turistas.ghtml. Acesso em 12 de maio de 2019.

KUBITSCHEK, Juscelino. ***Por que construí Brasília*.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. [Coleção Brasil 500 anos].

ORTIZ, Ana. ***Cartas de tarô e imagens na mídia: uma comparação***. *Coleção Comunicação em Cena,* v. 5, p. 311-332, 2014. Disponível em: http://www.clubedotaro.com.br/site/arquivos/Titi_Taro_midia.pdf. Acesso em: 28 abr. 2019.

RIBEIRO, Helena Maria. *Contos, lendas e estórias do Distrito Federal*. Volume 1. 2ª ed. Ilustração Nanci Maria Ferreira. Brasília, 1996.

VIDESOTT, Luísa***. Os Candangos***. *Risco:* Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. N. 7. São Paulo: USP, 2008. p. 21 – 38. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44721. Acesso em 13 de maio de 2019.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

SEXO, POLÍTICA E CULTURA EM *A FONTE DAS MULHERES*

SEX, POLITICS AND CULTURE IN *LA SOURCE DES FEMMES*

https://doi.org/10.5281/zenodo.5079776

Envio: 01/04/2020 ◆ Aceite: 09/04/2020

Talissa Teixeira Coelho

Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

José Fábio da Silva

Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG), licenciado em História pela Universidade Estadual de Goiás (UEG).

RESUMO

Embora seja muitas vezes percebido como um aspecto da vida privada, o sexo é um fator crucial na organização das relações sociais. E ao falarmos em sexo, não nos referimos somente as construções baseadas em critérios biológicos ou de gêneros, mas as relações sexuais em si. Sendo assim, este trabalho aborda a importância política e social do ato sexual por meio da análise do filme *A Fonte das Mulheres* (2001), dirigido pelo cineasta romeno Radu Mihaileanu. O filme conta a história de um grupo de mulheres de uma aldeia islâmica que organizam uma greve de sexo reivindicando água encanada. Analisamos como as personagens lidam com a questão, os impactos na sociedade retratada, quais as concepções do diretor presentes na narrativa e em como o filme contribui para compreendermos a sociedade atual.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Cultura; Feminino; Mihaileanu.

ABSTRACT:

Although it is often perceived as an aspect of private life, sex is a crucial factor in the organization of social relationships. And when we talk about sex, we are not only referring to constructions based on biological or gender criteria, but to sexual relations themselves. Therefore, this work addresses the political and social importance of the sexual act through the analysis of the film A Fonte das Mulheres (2001), directed by the Romanian filmmaker Radu Mihaileanu. The film tells the story of a group of women from an Islamic village who are organizing a sex strike claiming piped water. We analyze how the characters deal with the issue, the impacts on the society portrayed, what the director's conceptions are in the narrative and how the film contributes to understanding today's society.

KEYWORDS: Cinema; Culture; Feminine; Mihaileanu;

INTRODUÇÃO

A Fonte das Mulheres retrata a história de um grupo de mulheres em um povoado entre o Norte da África e o Oriente médio, que cansadas de buscarem água em uma fonte distante, organizam-se em torno de uma greve de sexo para forçar os homens a realizar esse trabalho. O filme, dirigido por Radu Mihaileanu, foi produzido em 2011 e lançado no Brasil em janeiro de 2012. Mihaileanu, além da direção, também assina o roteiro, em parceria com Alain-Michel Blanc e Catherine Ramberg, além da produção e adaptação dos diálogos para o dialeto marroquino Darija.

Mihaileanu se inspirou em um caso real ocorrido na Turquia em 2001, na qual um grupo de mulheres reivindicavam uma solução para o problema de abastecimento de água local. Esse acontecimento repercutiu em jornais internacionais na época, inclusive no Brasil em periódicos como o *Estadão*, *BBC Brasil*, revista *ISTOÉ*, *Dourados News* e *Diário do grande ABC*.

> Mulheres turcas fazem greve de sexo.
> As mulheres de uma aldeia do sul da Turquia impuseram boicote às relações sexuais com seus maridos até que os homens providenciem água corrente para o povoado. Há cerca de um mês, as mulheres da aldeia de Sirt, perto do resort de Antalya, no Mediterrâneo, expulsaram seus maridos do quarto de dormir. O boicote foi imposto pelas mulheres já à beira da exaustão por terem de percorrer diariamente vários quilômetros para abastecer suas famílias de água, disse, entre outros, o jornal Millilyet. O diário Hurriyet garante que a maioria das mulheres do lugar aderiu ao protesto. "Nossas mulheres têm o direito de protestar, mas somos nós que sofremos com isso", disse o líder da comunidade, Ibrahim Sari. Os homens da comunidade solicitaram uma entrevista com o governador Mehmet Capmaz para pedir o reparo do sistema de distribuição de águas e até sugeriram que ele ceda o material para que possam consertar o encanamento. Capmaz não foi encontrado para comentar o caso, mas um de seus assessores confirmou o pedido de ajuda (AGÊNCIA Estado, 2001, p. 1).

Apesar de se inspirar em um caso real, *A fonte das Mulheres* se trata de uma obra ficcional. A obra apresenta aspectos da cultura muçulmana a partir de uma livre adaptação de *Lisístrata*, peça grega escrita por Aristófanes e encenada em 411 a.C. A peça é uma comédia, que conta a história de um grupo de mulheres atenienses cansadas de uma guerra que se estendia entre Atenas e Esparta e da ausência dos homens na

cidade. Decidiram pôr um fim ao conflito através de duas decisões: uma política, a tomada da Acrópole e do tesouro público que servia para financiar a guerra e a outra através de uma greve de sexo, recusando os maridos, até que fosse assinado um tratado de paz.

Antes das gravações, o elenco e os produtores permaneceram na região onde o filme foi gravado, uma aldeia marroquina a 50 km de Marrakesh, por trinta dias convivendo com pessoas locais. Em entrevista ao site *Escribiendocine*, o autor menciona que a personagem Leila foi inspirada em uma moradora local, que assim como a personagem do filme também sabia ler e escrever, possuía um ponto de vista diferente das outras mulheres da região e um bom relacionamento com o marido.

O papel do indivíduo na mudança social nesse caso pode ser visto em um duplo aspecto: o primeiro, se refere a atuação da personagem na organização da greve, o segundo se refere a forma como Mihaileanu propõe a análise desse papel ativo do indivíduo por meio do cinema. A sociedade apresentada no filme é analisada para além das relações de poder levando em conta o fator cultural como uma das questões que irá definir como a greve acontece e como ela é vista. Nesse sentido as questões levantadas em torno da obra cinematográfica foram desenvolvidas a partir da concepção do cinema como objeto da história cultural, o cinema como um produto do seu tempo capaz de revelar as concepções, interesses políticos e sociais e ideologias diversas. O filme não possibilita um acesso ao passado, mas as interpretações desse passado a partir da subjetividade dos autores. Na perspectiva de Santos:

> as perguntas lançadas a esse tipo de fonte e os problemas históricos que nele se buscará analisar são outros, não mais aqueles afinados a uma narrativa do que aconteceu, uma quase reconstrução da trajetória de homens e processos históricos, mas uma problematização e compreensão do modo como os homens pensavam, entendiam e representavam certos aspectos de seu contexto, perpassados por interesses e posições ideológicas (SANTOS, 2016, p. 19).

A partir dessa concepção, buscamos compreender o modo como a aldeia retratada no filme funciona e a postura que as personagens, principalmente as mulheres, assumem. Chegamos ao principal dilema, envolvendo as complexas interações entre indivíduo e sociedade e a maneira como as mulheres se unem

enquanto grupo e como elas se apresentam como personagem com sentimentos e intenções variadas. Ao mesmo tempo compreendendo que cada aspecto apresentado no filme dialoga com questões relevantes e vigentes em nossa sociedade atual e se torna um ponto de reflexão.

No que permeia a questão feminina em relação à produção histórica, a análise em questão foi pautada nas relações de poder estabelecidas naquela comunidade e nos fatores que até então fizeram com que a mulher permanecesse em segundo plano, até que, a partir da greve, ela se tornasse autora de sua própria história e nos mostrasse através do filme o seu cotidiano até então ignorado. No que se refere as contribuições para as relações entre homens e mulheres dentro da história a partir do ponto de vista de Joan Scott, quando ela menciona que é preciso saber porque houve esse silenciamento.

> Fica evidente, diante desta perspectiva, que o conhecimento histórico não é o documento fiel da realidade vivida, logo, não documenta as reais e únicas condições vivenciadas por homens e mulheres ao longo do tempo, ela sim, oferece um modo de compreensão e uma contribuição ao processo através do qual o gênero é produzido (SIQUEIRA, 2008, p. 2).

O filme contribui historicamente, a partir do momento em que ele quebra com a invisibilidade e a atuação feminina, por meio da greve, como estratégia política para mudar uma condição estabelecida pela tradição. Napolitano (2001, p. 237) menciona que o principal aspecto que devemos levar em conta em relação a obra cinematográfica é entender o porquê das adaptações, omissões ou falsificações em relação a realidade. Um dos caminhos para compreendermos a forma como o filme realiza tais objetivos expondo o papel da mulher e mostrando a forma como o conflito se desenvolve naquela comunidade, é tendo em mente a mensagem que o filme constrói, levando-se em conta a relação entre história e cinema.

RADU MIHAILEANU E A ESCOLHA POR REPRESENTAR A CULTURA ISLÂMICA EM *A FONTE DAS MULHERES*

Durante o Forum D'Avignon 2012, que tinha como tema: "Cultura: razões para se esperar, imaginando e transmitindo", a Cineeuropa publicou um conjunto de entrevistas com várias personalidades do setor cultural. Radu Mihaileanu foi um desses

entrevistados. As questões giravam em torno da esperança para um mundo melhor através da arte e da cultura.

> Cineeuropa - Qual seria a iniciativa pessoal / projeto / trabalho que incorpora sua razão para esperar?
> Radu Mihaileanu - Através dos meus filmes, eu tento, e não tenho a certeza de ter sucesso, fazer as pessoas pensar e dar esperança novamente para enfrentar os desafios do nosso tempo. Em *Viver e se tornar*, lançado em 2005, que conta a história dos judeus etíopes que imigraram para Israel, e particularmente este jovem etíope que deixa sua mãe e seu país para evitar morrer, a metáfora dessas quatro mães que juntam as mãos para salvar uma criança é a metáfora da vontade de salvar nosso "planeta criança". Em *O concerto*, eu queria mostrar que algum dia, poderíamos alcançar a harmonia, como aquela entre um violino solo e uma orquestra, metáforas das relações entre o indivíduo e a comunidade. Na *Fonte das mulheres*, pergunto-me sobre a nossa capacidade de amar e sobre os direitos das mulheres. Eu também tenho muitas atividades para defender a política cultural e o "droit d'auteur" através das minhas atividades com a sociedade civil de autores, diretores e produtores (ADP) e com a sociedade de autores e compositores dramaturgos (SPAC). Eu também fui embaixador europeu pelo Diálogo Intercultural e no próximo ano, embaixador europeu pela Criação e inovação. Meu sonho é organizar uma sociedade civil europeia de autores, diretores e produtores, por isso eu já comecei um manifesto de cultura onde a educação também desempenha um papel central (LEMERCIER, 2012, on-line).[1]

O autor apresenta uma preocupação com o conflito cultural, especialmente aos derivados ou agravados em virtude de fatores migratórios. Mihaileanu e sua família passaram pela mesma questão por motivos políticos. O seu pai viveu o nazismo e na época era comunista e o Partido ajudou em sua fuga. Radu Mihaileanu anos depois

[1] Texto original: **What would be the personal initiative / project / work that embodies your reason to hope.** Through my movies, I try, and I am not sure that I succeed, to make people think and to give hope again to take up the challenges of our times. In *Live and Become*, released in 2005, which tells the story of Ethiopian Jews immigrated in Israel, and particularly this Ethiopian young boy who leaves his mother and his country to avoid to die, the metaphor of those four mothers who join hands to save a child is the metaphor of the will to save our "child planet". In *The Concert*, I wanted to show that someday, we would be able to reach harmony, like the one between a solo violin and an orchestra, metaphors of the relations between the individual and the community. In *The Source*, I wonder about our ability to love and about the women's rights. I also have many activities to defend the cultural policy and the "droit d'auteur" through my activities with the civil society of authors, directors and producers (ADP) and with the society of playwright authors and composers (SPAC). I also was European ambassador for the Intercultural Dialogue, and the next year, European ambassador for Creation and innovation. My dream is to organize a European civil society of authors, directors and producers that is why I already started a manifesto of culture where education also plays a central role.

enfrentou o regime comunista instalado na Romênia, o comunismo que anteriormente seu pai acreditava. Sua obra cinematográfica reflete preocupações que pertencem a nossa atualidade. Aborda a tragédia da vida e ao mesmo tempo a superação da tragédia através do humor. Os trabalhos realizados por Mihaileanu no cinema dialoga com a relação entre o indivíduo e o todo, entre trajetórias pessoais e uma época. Permeia um conjunto de circunstâncias históricas em que muitas vezes esses indivíduos são encurralados e acabam por criar maneiras de encarar ou de fugir dessas situações.

Segundo o autor a escolha pela cultura islâmica se deu pelo significado do Islã para o ocidente, geralmente associado a questões extremistas ao caráter machista de sua cultura. Em muitos países praticantes do Islã, a mulher tem acesso a poucos direitos e é inferiorizada, ficando subordinada ao homem. Para o mundo ocidental o que mais representaria hoje o atraso em relação aos direitos das mulheres seria o islamismo. Mas a proposta de Mihaileanu está para além da representação da cultura islâmica para o Ocidente, o autor fez uma escolha irônica e proposital para também revelar problemas que ainda enfrentamos. O autor trabalha com temas como liberdade, tragédia, comédia, identidade e esperança, temas que são inerentes a condição humana e podem ser pensados em todas as sociedades. O autor aborda essa questão em uma entrevista cedida durante a edição de 2011 do Festival de Cannes:

> O filme não é apenas para o mundo árabe. Em nossas sociedades ocidentais, a igualdade ainda está longe de ser perfeita entre homens e mulheres. Quando pego o Trem Paris-Bruxelas, a primeira classe, a de pessoas que têm poder, é ocupada por homens. E então, o filme também fala sobre o amor entre o homem e a mulher. Esta relação é cada vez mais difícil em todas as sociedades porque todos se amam cada vez mais. Por medo, temos cada vez menos a capacidade de amar os outros. Uma das razões é que estamos sem tempo. O tempo está quebrado em nossas sociedades. Nossa única preocupação é com nós mesmos[2] (DENIS, 2011, on-line).

[2] Le film ne s'adresse pas qu'au monde arabe. Dans nos sociétés occidentales, l'égalité est encore loin d'être parfaite entre hommes et femmes. Quand je prends le Thalys Paris-Bruxelles, la première classe, celle des gens qui ont du pouvoir, est occupée par des hommes. Et puis, le film parle aussi de l'amour entre l'homme et la femme. Cette relation est de plus en plus difficile dans toutes les sociétés, car chacun s'aime lui-même de plus en plus. Par peur, nous avons de moins en moins la capacité d'aimer les autres. Une des raisons, c'est que nous n'avons plus de temps. Le temps est brisé dans nos sociétés. Notre seule préoccupation, c'est nous-même.

O dilema principal do filme, segundo Milhaineanu, seria a ideia do amor. Ele acredita que seria essencial para o convívio entre homens e mulheres e a superação de determinadas condições desfavoráveis pelas quais a mulher passa. O amor para ele é a solução dos conflitos: quando as mulheres entram em greve não é só pela água, mas também por essa percepção de amor, um amor que é capaz de olhar para o outro. Quando as Mulheres constroem como forma de manifestação um poço e escrevem "Seus corações são secos e espinhosos como esse poço", dizendo aos homens, a seca é uma metáfora para essa impossibilidade de tentar compreender o outro e de também refletir sobre si mesmo.

O filme insere o espectador numa aldeia islâmica e em um exercício que o próprio autor realiza de tentar compreender o outro. Ao mesmo tempo em que mostra o atraso e a falta do acesso a direitos considerados básicos no mundo ocidental, não o faz de maneira pejorativa. Insere nessa atmosfera cultural e mostra que não existe, mesmo em uma pequena aldeia, uma visão de mundo homogênea. Nem todos os moradores da aldeia aceitam passivamente a forma de pensamento predominante no local. Sami, o marido de Leila, apoia a iniciativa das mulheres da aldeia e defende que a convivência com outras culturas faz com que o indivíduo questione sua própria cultura e a forma como as coisas acontecem. As mulheres no filme não assumem o papel de vítimas, mas de atuantes da sua história. Elas vivem dentro desse universo cultural e acreditam no que vivem, mas ao mesmo tempo são conscientes da sua realidade e das dificuldades que enfrentam no dia-a-dia. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Mihaileanu fala da sua visão sobre o cinema e o papel que ele cumpre.

> Não me interessa reproduzir a realidade. Eu faço filmes porque o cinema pode transcender o real. E é a transcendência que eu quero. Isso vem da minha origem judaica. Os contos judeus sempre retrataram o que está à sua volta com um apreço pelo absurdo, pelo inusitado, como a barata de Kafka (*O Globo*, 2012, on-line).

Uma greve de sexo parece algo risível e causa estranhamento para esse tipo de sociedade. A principal chave para entender esse aspecto estaria na própria ideia de humor, tanto grega, como judaica. É através do riso e da sátira que essa situação aparentemente absurda pode ser superada e mostrada ao mundo.

A comédia é uma forma de compreender como a narrativa do filme se desenrola, Mihaileanu possui muitas características presentes no anedotário judaico. Para compreendermos essa presença em *A Fonte das Mulheres* do anedotário judaico é necessário voltar ao *Trem da vida*. Em uma entrevista do diretor ao C7nema Mihaileanu fala da visão cultural que o judaísmo tem sobre o riso e a tragédia.

> C7NEMA-Ao mesmo tempo, o filme tem uma abordagem cómica de um assunto muito sensível. Teve medo de incomodar as pessoas com este enfoque na altura?
> Radu Mihaileanu-Por causa da comédia? Não, porque na cultura judaica o cómico, o riso, são apenas outras formas de chorar. Não é uma comédia para fazer graça com a tragédia, antes baseia-se num ditado judeu que diz que "choramos com um olho e rimos com outro" (risos). O riso é parte da tragédia. Em toda a nossa história nós vivemos tragédias e nos mantivemos vivos por causa do nosso humor. É uma forma de sobrevivência. Quanto mais sofremos, mais tragédias vivemos, mais tentamos nos defender através do humor (NUNES, 2013, p.1).

Sobre a narrativa que o diretor constrói, o principal aspecto que ele enfatiza é o da fábula, ou seja, ele tem uma lição em mente quando constrói essa narrativa. A partir do modelo das fábulas ele nos mostra a vitória do mais fraco, a partir daquilo que ele tem domínio no caso das mulheres, o sexo, uma tomada de poder a partir do sexo. Tanto que um dos principais personagens, o Jornalista que divulga a greve, ajuda no desenrolar da trama e faz com que ela chegue as autoridades, compara as mulheres aos insetos do deserto, que era o foco de sua análise quando ele chega na aldeia, mostrando como os insetos resistem ao clima inóspito do deserto e ao mesmo tempo como eles mantém o equilíbrio do lugar, a sutileza deles dentro do ecossistema e ao mesmo tempo sua relevância. Nesse sentido, é bem ilustrativa uma das falas do personagem: Nunca devemos nos dar por vencidos. O infinitamente pequeno pode se revelar, mais majestoso do que tudo que parece grande. A água, o frescor, a vida, e até o amor podem brotar a qualquer momento. (*A FONTE DAS MULHERES*, 1:46:29).

O filme se passa no que o autor chama de "um não lugar", entre o Norte da África e Oriente Médio. A escolha pelo não lugar conforme o autor cita (2012) em entrevista se dá pelo fato dele querer representar o oriente médio em geral, um retrato

universal para que os países árabes possam se reconhecer na obra, o que também é uma maneira de narrar os contos orientais.

A trama apresenta uma visão geral das religiões monoteístas, o que fica visível na fala da Leila. Quando ela discute com Imame sobre o Corão.

> Leila- Mas o que é o Islã? E a sabedoria do profeta? O que é a religião? É a feliz comunhão com Alá. O Islã nos dá regras de vida em comunidade, o respeito e amor sacia nossa sede de espiritualidade, ele nos eleva, eleva todos os homens e mulheres. Todo o resto é apenas interpretação (*A FONTE DAS MUHERES*, 1:29:08).

Um conceito universal de religião que se refere as religiões monoteístas é que a ligação com Deus seria algo maior do que os dogmas presentes, o resto é como o homem vê as coisas. O que acontece na aldeia poderia representar outro povo porque é uma visão geral em cima da questão da interpretação e de como as pessoas se apropriam em favor de si mesma. Como o atraso e a religião se misturam, a falta de espaço que um grupo tem em detrimento dessas interpretações que subjugam o outro.

A Fonte das Mulheres é um filme que nos mostra como uma cultura é constituída para além de questões fundamentalistas. Mihaileanu preocupa em mostrar como o machismo e as distorções religiosas são perpetuadas. Sua obra será sempre o olhar do outro, é uma representação da cultura árabe que serve mais de apresentação para o público estrangeiro do que como representação de uma comunidade real. Por isso a escolha por não determinar lugares, o que dificultaria o trabalho, a sutiliza do não lugar permite que mais pessoas possam se ver diante dessa situação e o absurdo chama a atenção para situações reais das lutas femininas.

Em entrevista Mihaileanu fala sobre a sua preocupação em representar a cultura árabe, a preocupação em não estereotipar.

> Quando abordo outras culturas, tenho medo de ser muito prisioneiro da minha cultura ocidental. Meu objetivo é tentar me localizar na subjetividade desse outro, tentando esquecer um pouco os mecanismos de pensamento da minha própria cultura. E assim percebi que muitas vezes o Ocidente desconhece a cultura árabe muçulmana
> Escribiendocine- Seu filme pode ser pesado contra o que acontece também na França, onde atualmente há uma controvérsia em torno da xenofobia?
> A França, como todos os países, é algo muito complexo. Da mesma forma que a comunidade árabe, que gostou muito do filme, embora haja um lado muito menor e machista que não gostou de nada, porque não quer

> que as mulheres emanciparem. Depois, há o público francês, que é em grande parte democrata, e descobriu no filme uma maneira diferente de enfrentar o mundo muçulmano. E eles conseguiram identificar-se e encontrar problemas semelhantes com a sociedade europeia. Na França, também existem extremistas, racistas, que não foram para ver o filme ou não gostaram[3] (OBREGÓN, 2012, p.1).

Para além dos estereótipos do mundo muçulmano, apresentado muitas vezes como fundamentalista, os aspectos culturais são ressaltados na trama através das canções e da rotina no qual o espectador é inserido no decorrer da narrativa. O religioso dá a cara a comunidade, mas ele não é tudo que a aldeia é, os personagens não são representados só pela sua religião, mas por suas relações que acontecem diariamente. Sendo assim, o filme, principalmente seus personagens femininos, representam, para além do que fica visível, outros elementos importantes e universais, tais como: a forma que o casamento submete a mulher ao marido, as justificativas religiosas para violência doméstica e o descaso do governo apoiado pela religião.

A AÇÃO FEMININA OU O PAPEL ATIVO DAS MULHERES

O mote do filme são mulheres que desencadeiam uma greve de sexo e descobrem a si mesmas com a mobilização. A trama começa com algumas mulheres carregando os seus baldes nas costas, percorrendo um caminho irregular de pedras, em meio ao calor escaldante em busca de água, a água da fonte, que serve para o uso de todos na aldeia. A tradição dessa comunidade, originada em um período de guerras, no qual os homens se ausentavam de casa, determinou que era função feminina suprir os lares com água. A partir dessa cena inicial, pode-se acompanhar em paralelo a cena de

[3] Cuando abordo otras culturas tengo miedo de ser demasiado prisionero de mi cultura occidental mi objetivo es tratar de ubicarme en la subjectividad de ese otro, tratando de olvidar un poco los mecanismos de pensamiento de mi propia cultura y así me di cuenta de que muchas veces occidente entiende mal la cultura árabe muçulmana
Tu película puede pesarse a partir de lo que ocurre en francia también, en donde hay actualmente una polémica em torno a la xenofobia
A Francia, como todo país, en una entidad muy compleja. De igual forma que la comunidad árabe, a la que le gustó mucho la película, si bien hay una parte muy minoritaria y machista a la que no gustó nada porque no desea que las mujeres se emancipen. Después está el público francés, que en gran parte es demócrata, y descubrió en la película una maera diferente de encarar el mundo musulmán. Y pudieron identificarse y hallar problemas similares con la sociedad europea. En Francia también hay extremistas, racistas, que o no fueron a ver la película o no les gustó.

um parto, o nascimento de uma criança na aldeia. Uma das mulheres está grávida e escorrega entre as pedras, perdendo o seu bebê, simultaneamente, o parto da outra cena é finalizado e a aldeia festeja a vinda de mais uma criança. Leila, a personagem principal, que acompanha o aborto de sua amiga na montanha, experimenta um sentimento de revolta, o que a leva a organizar as mulheres da aldeia em torno de uma greve de sexo. Para ela, o sexo é o único poder que estas mulheres têm sobre os homens, para impor o fim dessa tradição de buscar água, no qual as mulheres arriscam suas vidas e a de seus filhos ainda nem nascidos; um serviço árduo que ela acredita que pode ser evitado, já que, em outras aldeias, há água encanada.

O diretor usa a música como recurso narrativo, sendo as canções entoadas em momentos decisivos. As canções fazem parte da tradição da aldeia e elas são cantadas pelas mulheres no dia-a-dia, em comemorações e em apresentações. Desse modo as músicas utilizadas no filme foram criadas pelo diretor, mas elas sintetizam a ideia do feminino e possuem verossimilhança com a comunidade que o filme procura retratar.

Um exemplo é quando a festa em comemoração ao nascimento de um menino na aldeia é interrompida por Leila, indicando que alguma mudança irá acontecer.

> Um bebê nasce do ventre do dia
> Um bebê morre nas entranhas da noite
> Eu cuspo em você, vida!
> Um bebê não deve morrer
> Enquanto eu estiver viva!
> É seu direito, meu filho
> Você não deve morrer.
> A água traz a vida,
> A água leva a vida...
> (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:07:58).

O filme trabalha com a condição da mulher na sociedade islâmica, em que a mulher assume o papel de esposa e mãe, sendo controlada pela religião e pelo marido. Elas vivem em uma aldeia sem os recursos que hoje são considerados básicos, como água encanada e energia elétrica. Tal situação provoca um estranhamento no público receptor em sua maioria é ocidental.

A partir das personagens femininos representadas no filme, podemos questionar algumas tradições patriarcalistas como: o perigo da leitura para as mulheres, o casamento arranjado, a violência doméstica, a virgindade e os métodos de

contracepção. Cada personagem feminino representa um conflito, um ponto de vista sobre a tradição que precisa ser questionada. Há personagens femininos centrais no filme que demonstram a visão do diretor em relação as mulheres e a singularidade de cada uma dentro da trama. Elas representam as diversas faces do feminino no decorrer da greve de sexo, a partir da maneira como cada uma reage e transforma a si mesma.

Leila é uma personagem que representa a liderança, inspirada em personagens femininas de obras clássicas da literatura a já mencionada *Lisístrata*, e o clássico da literatura oriental *As mil e uma noites*. As protagonistas dessas duas obras possuem em comum o papel de articuladora, são mulheres que apresentam soluções para conflitos a partir da palavra. *Lisístrata* lidera uma greve de sexo, Sherazad, lidera uma "greve particular" pela vida, amolecendo o coração do Sultão e resgatando o amor. Nesse caso não se trata necessariamente de uma greve, já que para ser greve ela precisa ser anunciada, ela engana o Sultão, usando a inteligência para protelar. Em uma das cenas do filme, um exemplar de *As mil e uma noites* é entregue a Leila pelo marido, indicando uma leitura do feminino, através da sensualidade, do amor, da posse. O livro serviu de inspiração para as mulheres, uma vez que Leila o lia para suas companheiras.

As personagens femininas do filme são projetadas ao mesmo tempo com inteligência e sutileza; vencem pela palavra, não há agressividade no feminino. Para Mihaileanu, 2012 "acreditar na força do poder feminino é acreditar na serenidade. Eu uso a palavra "fonte" no título do meu filme porque as mulheres são a fonte de tudo que é sereno". A mulher como algo sereno, como representação do amor, da água, é uma visão clássica e muito difundida em relação ao feminino. O filme não vem para quebrar com essa dicotomia entre homem e mulher, mas mostrar que, para além disso, a mulher consegue se organizar e realizar seus interesses por meio de uma mobilização ou de ações particulares, como o caso de Sherazad, e, mesmo de forma limitada, modificar estruturas de poder ao seu redor.

Esmeralda, a única personagem que participa da greve e não é casada, sente o peso de ser mulher e acrescenta outras reinvindicações a sua luta, como o fim do casamento arranjado e a possibilidade de contracepção. Leila assume, nesse caso, um tom precavido, alertando no sentido de que as coisas são mudadas aos poucos: primeiro a questão da água, depois outras necessidades surgirão. A personagem Esmeralda, a cunhada de Leila, representa uma nova geração de mulheres: ela pretende sair da

aldeia, conhecer a vida, ter menos filhos e viver sua paixão por Slim, um rapaz de outra aldeia. Leila a ajuda a escrever cartas para o rapaz e, depois, descobre-se que as cartas enviadas como resposta não são escritas pelo rapaz, mas pela própria Leila, uma vez que Slim se casara com outra, uma garota rica. Esmeralda, depois da greve de sexo, foge da aldeia e deixa uma carta para Leila. Ela sai em busca do seu destino. Essa alegoria é comum em contos de fadas alemães e ingleses, nos quais, os rapazes, quando chegavam a idade adulta, saiam de casa em busca do seu próprio destino, enquanto as mulheres permaneciam esperando que alguém decidisse o seu. Na figura da Esmeralda a mulher deixa de ser coadjuvante e passa a ser protagonista, indo em busca do seu próprio caminho. O fim da greve de amor é o início de uma nova jornada, uma jornada pessoal em que cada personagem feminino realizará em busca de si. Ao espectador, fica a sensação de que nada termina ali, por mais que o filme tenha um final fechado, as possibilidades continuam a partir do caminho e das discussões que ele gera.

Leila, com o decorrer da greve, sofre várias transformações, mudando a percepção que tem de si, reconhecendo que a sociedade é transformada a partir do lugar que se ocupa. Em determinado ponto do filme ela pergunta ao marido: “O que é uma mulher para um homem”? Ela quer saber, na verdade, o que é uma mulher para si mesma e a diferença entre como ela se vê e aquilo que dizem que ela é. As respostas dadas pelo marido funcionam como um espelho que pudesse refletir a própria Leila ou o que ela se tornou. A luta deixa de ser só pela água e culmina em uma ressignificação de si mesma. A água é uma metáfora para a vida e a fluidez do amor: seria possível existir amor em uma relação de subordinados, onde a mulher não toma decisões diante do marido? A relação entre Leila e Sami, o seu marido, é mais igualitária nesse sentido. Velho Fuzil, outra participante da greve, pergunta a Leila, “você quer resgatar o amor na aldeia através de uma tubulação”? Conseguir a água representa um meio de equilibrar essa relação desigual, de mostrar a importância da mulher e que os homens se preocupam com o seu cansaço e com as suas vidas e lutam pela manutenção da família.

A personagem Yasmina, apanha muito do marido no decorrer da greve. As mulheres da aldeia enfrentam caladas a violência, pois, até certo ponto, ela é legalizada pela religião. Em uma passagem do Corão o profeta instrui os homens que batam em suas mulheres como maneira de educá-las, desde de que evitem golpes violentos. A passagem em questão diz:

> Os homens são os protetores das mulheres, porque Deus dotou uns com mais (força) do que as outras, e pelo o seu sustento do seu pecúlio. As boas esposas são as devotas, que guardam, na ausência (do marido), o segredo que Deus ordenou que fosse guardado. Quanto á aquelas, de quem suspeitais deslealdade, admoestai-as (na primeira vez), abandonai os seus leitos (na segunda vez) e castigai-as (na terceira vez); porém, se vos obedecerem, não procureis meio contra elas. Sabei que Deus é Excelso, Magnânimo. O CORÃO (AS MULHERES, 4: 34).

O difícil é saber qual seria esse limite e como decidir que um golpe foi violento ou não. A greve para os homens é ilegítima, levando em conta as funções da mulher na aldeia. Seus maridos são os principais opositores da greve, eles e os homens mais velhos da aldeia. Velho Fuzil a ensina a criar estratégias para poder continuar a greve sem sofrer agressões do marido, por meio de uma resistência pacifica e sutil, estar em greve sem que o marido perceba. O que lembra a história de Penélope, personagem de *Odisseia*, que espera a volta do marido da guerra. Devido a sua demora, ela se vê obrigada a prometer casar novamente, mas só depois de terminar de tecer um manto, que ela fiava no decorrer do dia e a noite, secretamente, desmanchava, adiando o futuro casamento. Diante da impossibilidade de decidir seu destino, ela o adiava. O conflito ganha força no desespero masculino diante da afronta das esposas, que se reflete nas agressões físicas. Depois da primeira manifestação pública da greve, divulgada aos turistas através da música, os homens tomam consciência da greve de sexo e as agressões e resistências se intensificam.

A tensão da narrativa é amenizada pelo humor, por meio de outras duas personagens: Rachida e Malika. O humor é usado como forma de amenizar momentos de conflito intenso, como na ocasião em que a greve é decidida na casa de banho. O espectador é inserido na rotina dessas mulheres, em momentos como cozinhar, lavar e costurar. Além disso, o formato musical dá a obra leveza aos conflitos e é usada pelas mulheres como forma de se expressar, criticando o papel da mulher. O filme, nesse sentido, lembra uma comédia ao estilo grego, com função de falar do dia-a-dia, fazer críticas políticas e sociais, diferente da tragédia que ensinava através do arquétipo do herói. No filme, assim como em uma comédia grega, as músicas trazem à similaridade com os diálogos presentes na peça que são humorados e críticos. O humor também é

uma marca do autor, assim como situações aparentemente surreais, encontradas em seus outros filmes.

Como foi citado anteriormente, é por meio de uma canção, - a segunda canção do filme em que as mulheres unidas fazem sua apresentação para turistas, que a greve se torna pública:

> Coral – Ouça sua mulher! Os turistas dão o dinheiro, para onde ele vai?
> Onde desaparece? Porque essa fortuna se torna vento?
> E você fica em casa
> Sem água na aldeia não há trégua para nós (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:24:57).

Os turistas ficam alheios ao que a canção diz, talvez uma estratégia para ironizar a dificuldade de alguém de fora compreender a cultura do outro, seja pela incompreensão da língua ou pelo uso da cultura do outro como meio de entretenimento. A canção também alerta sobre o uso inadequado do dinheiro da comunidade que, no caso, não é usado para beneficiá-las.

A quarta canção é para lembrá-las sua importância dentro da sociedade e a forma como os homens a subjugam, e por isso elas devem resistir com a greve, devem buscar o reconhecimento:

> Velho Fuzil – A mulher é um capacho
> Pisado por quem quer que seja
> A mulher é como um animal, um burro de carga para o homem
> Para agradar a ele,
> Ela faz as tarefas
> Como o burro, que carrega o fardo sozinho
> Que vergonha, suas tontas completamente subjugadas
> Acordem.
> Se eles são cegos, enxerguem por dois
> Ergam as cabeças, como bandeiras se não querem ser devoradas!
> (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:30:17).

As canções são parte da consciência do que é ser mulher naquela comunidade e qual o lugar que nela ocupam, instigando a luta. Durante a cobertura do festival de Cannes, o G1 conversou com o elenco do filme e com o diretor.

> Questionado sobre as recentes revoltas populares nos países árabes, Mihaileanu comentou que tem assistido aos acontecimentos com esperança, mas lamentou a ainda limitada participação feminina nos protestos. “São revoltas muito importantes. Na Tunísia, a gente vê mulheres lutando lado a lado com homens, mas esse é o primeiro país

> árabe a pedir liberdade para elas. Nos outros países, ainda são poucas. É preciso agora que aconteça uma segunda revolução, a revolução dentro de casa (ASSIS, 2011, on-line).

Essa é a mensagem que o diretor quer passar, as mulheres precisam se mobilizar e lutar por melhores condições. A sogra de Leila é contra a greve de sexo, não só pela sua visão em relação a função da mulher, mas pelo que Leila representa. Fátima quebra com a ideia de bom e ruim, quando descobrimos que ela foi obrigada a se casar ainda jovem com um homem mais velho e teve que assumir logo o papel de mãe, compreende-se o seu lado humano, a forma como ela vê as coisas.

Aliás nenhuma personagem em momento algum representa puramente o bem e o mal, e, mesmo os que são contra a atitude das mulheres, não exercem esse papel de vilão. A atmosfera criada pelo diretor busca colocar o espectador para além dos estereótipos de conservadores, machistas ou mulheres do lar, mesmo que eles representem esse papel, mostrando que as relações humanas são mais complexas. O exemplo é o caso de Fátima, que aprendeu a se calar, escondendo a sua infelicidade, fruto de um casamento arranjado e de um filho que atrapalhou sua juventude. No fundo, a personagem sente raiva de Leila, ciúmes do marido e de Sami, seu filho mais novo, e das realizações que a protagonista teve enquanto mulher e esposa.

A Velho Fuzil é uma das personagens mais marcantes da trama, pois representa o que seria essa realidade feminina e o seu papel na sociedade. A sua fala é impactante, trazendo à tona a necessidade da greve. Fuzil conhece a história de cada uma das mulheres, sendo, por isso, respeitada. Numa comunidade que preserva a ideia dos anciãos como grandes instrutores para a vida, Fuzil é uma influência para as mulheres de sua comunidade. A metáfora do nome é esclarecedora: as palavras são uma arma. Quando a greve é proposta por Leila na casa de banho, ela é uma das que se levantam e de imediato se assume a favor. Usa como argumento para mobilizar as mulheres o seu papel fundamental de preservar a vida dos filhos.

> Velho Fuzil – Um dia, um francês me perguntou: “Quais foram os momentos mais felizes de sua vida? “Eu respondi: “Até os meus 14 anos”.
> Todas vocês sabem porquê. Quando eu tinha 14 anos, fizeram-me casar. E o conheci na noite de núpcias. Não antes. E, como vocês todas, eu só o vi na manhã seguinte quando ele abriu as persianas. À noite, eu não o vi. Estava escuro. Ele só me violentou. Eu achava que um

> marido sentava na cama ao lado da esposa e segurava a mão dela. E que era gostoso. Ele tinha 40 anos e já tinha dois filhos. Um de 10 e outro de 11. A mãe deles tinha morrido após uma longa doença meses antes. Aos 14 anos, eu me tornei mãe de crianças da minha idade. Depois, dei à luz 19 vezes. Doze morreram, dos quais dois na montanha perto da fonte.
> Você, Moufida, deu à luz 12 vezes, cinco bebês morreram. Você, oito vezes, três bebês mortos. Você, Yasmina, 6 vezes,, não é? 3 bebês mortos! É a tradição, estamos acostumadas, metade das crianças que tivemos morre. Por muito tempo, fui tratada como pária. Meu marido queria me repudiar dizendo que eu era estéril. Hoje, tenho 7 filhos todos bem de saúde graças a Deus. Então, como eu poderia ser feliz depois dos 14 anos? Quando?
> Leila tem razão. Ela vem de longe, é verdade, do sul. O vento do deserto deu a ela a coragem de respirar enquanto nós prendemos a respiração. Os homens têm que trazer água! (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:13:28).

Apesar da mobilização da greve e da consciência da realidade, tem-se que atentar para o contexto e local no qual a trama se passa, a visão de mundo que estaria presente para essas mulheres, bem diferente da atmosfera do feminismo como se conhece nos países ocidentais. Na aldeia muçulmana, as mulheres preservam as funções básicas, como cuidar da família e do marido e lutar pela água, o que significa lutar pela preservação da vida e pela manutenção do lar. Apesar das diferenças com o ocidente, no filme, as relações entre homens e mulheres são construídas através do amor, mesmo com os casamentos arranjados. O autor utiliza o afetivo para explicar como o feminino se mantém e preserva a vida em conjunto.

> A terra diz que não pode dar a vida sem água
> A fonte divina das mulheres
> Não é a água
> A fonte das mulheres é o amor.
> (*A FONTE DAS MULHERES*, 1:57:29).

A visão central da história acontece a partir das mulheres, aos poucos, a visão masculina aparece contrastando com a perspectiva feminina e, em terceira instância, o Estado que junto com a religião organiza e coordena a ação dos homens. Com a insubordinação das mulheres, os homens são obrigados a recorrer aos sacerdotes e também ao Estado, mesmo que estes aparecem em momentos separados não são independentes entre si e um reforça o outro. Os costumes religiosos de certa forma legitimam o atraso e o descaso do Estado em relação a aldeia.

O sexo se torna o único meio de libertação feminina, de chamar a atenção dos homens. E ele precisa ser exposto, a exposição acontece de duas formas: através das canções e através da mídia. Diante do conflito, os personagens masculinos assumem posições diferentes no enredo da história.

A REAÇÃO MASCULINA OU O LUGAR PASSIVO DOS HOMENS

A reação masculina a greve de sexo se visualiza em dois grupos: aqueles que apoiam e os que são contra. Entre os que apoiam, o principal é Sami, o esposo de Leila, e Karim, amigo de Sami, além de outros não são apresentados por nome e nem possuem falas de destaque. Sami é professor o que faz com que ele não negue o conhecimento a esposa ensinando-a a ler e escrever e a criar meios de contestar a condição feminina através das palavras, ele cumpre sua função de educador e durante o filme defende a educação das meninas. A parte que apoia a greve pode ser representada como uma nova geração de homens. Os mais velhos repudiam a ação feminina e procuram sansões para tal ato.

Sami e alguns homens que apoiam a greve são a favor da resolução por meio do governo, que deveria fazer cumprir o requerimento apresentado a subprefeitura solicitando o fornecimento de água e que foi enviado há mais de dois anos. Durante uma reunião entre homens para decidir o que deveria ser feito em relação às mulheres, um dos presentes se manifesta da seguinte forma.

> Senhores, o Estado é uma coisa, a afronta das nossas mulheres é outra. Elas estão desafiando a lei, o Alcorão a tradição e se recusam a procriar! E estão abalando nossa autoridade. Isso tudo diante dos nossos filhos! (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:41:27).

Fica claro na obra o descaso do governo em relação à comunidade e que os costumes beneficiam a ignorância da comunidade em relação ao papel que o Estado deveria exercer. Quando a reunião é encerrada, um grupo de homens questiona a decisão dos mais velhos, em repudiar a greve e garante que a solução para o caso seria a água encanada, aceitando a reivindicação feminina.

> Karim – Porque eles são tão conservadores e violentos?
> Homem - A solução?
> Sami – Água corrente. E não receber mais ordens desses velhos.
> (*A FONTE DAS MULHERES*, 0:42:51).

Quais seriam os limites da tradição e porque escolher não mudar? A quem isso favorece? Está claro que a tradição é mantida por escolhas e que se referindo a cultura nem tudo permanece o mesmo. A aldeia não se configura da mesma forma que antes, quando foi criado o costume das mulheres irem buscar água na fonte; as condições eram outras, os homens partiam para as guerras e cabiam as mulheres manter a aldeia e cuidar dos filhos. Contudo, a guerra acabou e o costume da água permanece; já que as condições são outras, então porque elas não podem questionar a respeito, se os homens não permanecem da mesma forma de antes? É o que Leila fala ao seu sogro, Hussein.

> Hussein – Leila, não faça guerra com os homens, meu avô e meu pai tiveram que entrar na guerra contra colonizadores de outras tribos, para defender nossa tribo, nossa família. Para defender a fonte também. Enquanto as mulheres, e as crianças estavam no abrigo, muitos morreram. Os homens iam longe para caçar e trazer comida para a comunidade. Isso nunca foi fácil.
> Leila – Eram guerreiros.
> Hussein – Guerreiros valentes, corajosos, arriscavam a vida por suas famílias. Depois eu e outros da minha idade fomos mais longe por causa da seca, para procurar do que viver, nunca pedimos a vocês para fazer nosso trabalho, porque? Por que é a tradição, o ciclo da vida. Hoje por causa da seca nada mais cresce, os animais mal têm o que comer. Não há mais trabalho.
> Leila – E nem guerra.
> Hussein - Guerra! Procurar trabalho, ganhar dinheiro, tornou-se uma batalha para nós homens. Acha que os homens, o que quer que aconteça, procuram a guerra? É isso?
> Leila – Não é mais preciso proteger a família, nem proteger a casa, nem fazer guerra, basta viver dentro dela em paz, a nós mulheres a paz não assusta. (*A FONTE DAS MULHERES*, 1:04:12).

Nesse aspecto, o enredo do filme é diferente de *Lísistrata* no qual a greve de sexo é realizada para pressionar os homens a pôr fim ao conflito entre as cidades de Esparta e Atenas. Aristófanes utiliza a greve como crítica a democracia e propõe a paz entre as cidades estado, ridicularizando os homens, utilizando a figura feminina com a intenção de mostrar aos homens a irracionalidade dos seus atos, diante de uma guerra que não beneficia ninguém. No filme os homens passaram por um período de guerras e se tornaram heróis de guerra, eles já retornaram para casa e vivem um período de paz orgulhosos de seu papel, que seria de zelar e proteger a aldeia. No momento do filme, a situação enfrentada é outra, a dificuldade está fora da aldeia: os homens velhos ficam no único bar da aldeia e passam os dias dessa forma, enquanto os mais novos vão para

as cidades procurar emprego. A intenção da greve, diferente do papel que ela exerceu na Grécia, não é ridicularizar o feminino, mas falar do feminino em si, e de certa forma dizer que a postura masculina de assumir o papel de herói de guerra não justifica a tradição criada para espoliar as mulheres.

Fica evidente a visão do diretor em relação ao velho significar o atraso, enquanto o novo se torna o agente da mudança. Mas essa visão não é reducionista, personagens como o Hussein, sogro de Leila, e o líder religioso o Imame são velhos, possuem seus pontos de vista formados, mas escutam a Leila, questionam suas crenças e veem lógica naquilo que a Leila diz. Tanto no âmbito doméstico, como no religioso, a instrução que é dada a Leila, a partir do Corão, um privilégio exclusivo dos homens, torna-a igual, possibilitando discutir frente a frente com Imame. A personagem argumenta, com base na religião, sobre o direito a igualdade a irmandade que existe entre todos os muçulmanos. O sogro, mesmo que não apoie a greve – no início sugere a Sami que se case novamente –, é capaz de "relativizar" determinadas ideias tradicionais com as necessidades do momento. No decorrer da trama, quando o filho lhe conta que Leila não casou virgem, ele pede que não a repudie e mantenha tudo em silêncio. Hussein tem apreço por Leila e respeita sua fala, mesmo não concordando com suas ideias. Nesse sentido, o seu comportamento é distinto dos outros velhos, já que passa mais tempo em casa e não se reúne com eles no bar, preferindo cuidar de sua plantação de abróteas, o que para os outros homens é um trabalho inútil.

O novo pode significar a mudança, mas é a sensatez, o conhecimento e a experiência pessoal, como a da Velho Fuzil, que teve um casamento infeliz, que define o comportamento de cada uma durante a greve.

Sami e a Velho Fuzil exercem os papeis de sustentar os argumentos da greve: Velho Fuzil o realiza a partir de sua própria experiência como mulher e Sami a partir do seu conhecimento como intelectual. A defesa da educação é proposta por Mihaileanu uma vez que, em sua visão, possibilita a convivência entre pessoas e o respeito a cultura. Sami entende a dinâmica da cultura e que as coisas precisam mudar, representando o "islã iluminado".

O apoio de Sami se torna fundamental para a narrativa, dando a mulher os meios para que ela se informe e possa rebater os argumentos masculinos. A sua figura

serve como moderador do conflito, lembrando a Leila a importância de se lutar pelo que quer, mas com respeito e argumentos, de maneira pacifica.

A resolução da greve se dá a partir da participação de Sofiane, um jornalista que divulga a greve e a partir do seu artigo, conseguindo o apoio da sociedade e também espalhando o temor de que esse tipo ação possa mobilizar outras aldeias e trazer à tona a corrupção que envolve o Estado. Isso foi crucial para que o Governo decida atender à reivindicação das mulheres. Sofiane vai para aldeia como pesquisador de insetos e também para resgatar o amor de Leila. Eles foram amantes no passado, mas ele a deixou para se casar com uma mulher rica. Sofiane tenta se reaproximar de Leila quando retorna à aldeia. O seu estudo sobre insetos é apenas um pretexto para que ele a procure. Em entrevista no festival de Cannes, Mihaileanu, compara o seu personagem a forma como muitos encaram a vida, menosprezando os detalhes e as peculiaridades do dia-a-dia em busca de coisas maiores.

> De forma metafórica, ele só está interessado em coisas pequenas, insetos. Hoje, estamos interessados somente em grandes negócios que existem em um mundo cada vez mais virtual. Para mim, o mundo real, a vida real está nos detalhes. Se você matar essas pequenas criaturas, você mata a vida. Quando ele traiu Leila, era para uma mulher rica. Ele não prestou atenção aos detalhes. Leila não era rica, era uma coisa pequena. Mas aquela coisa pequena era amor verdadeiro, sincero. Nossos olhos são atraídos para o grande, espetacular, enquanto há muitas coisas maravilhosas do nosso lado. Todas essas pequenas coisas que fazem a beleza da nossa vida (DENIS, 2011, on-line).[4]

A princípio ele não aceita falar sobre a greve, até que assiste à apresentação das mulheres na festa da colheita que reúne várias aldeias. Antes da festa os homens descobrem a intenção das mulheres em divulgar a greve e contratam uma espécie de grupo de mercenários para aprisioná-las temporariamente em uma gruta. As mulheres,

[4] Texto original: *Dans le film, êtes-vous présent dans la peau du journaliste?*
Oui. Parce que de manière métaphorique, il ne s'intéresse qu'aux petites choses, aux insectes. Aujourd'hui, on ne s'intéresse qu'à des grosses affaires qui existent dans un monde de plus en plus virtuel. Pour moi, le vrai monde, la vraie vie sont dans les détails. Si on tue ces petites bestioles, on tue la vie. Quand il a trahi Leila, c'était pour une femme riche. Il n'a pas fait attention aux détails. Leila n'était pas riche, c'était une petite chose. Mais cette petite chose était le vrai amour. Sincère. Nos yeux sont attirés par ce qui est gros, spectaculaire, alors qu'il y a tant de petites choses merveilleuses à nos côtés. Toutes ces petites choses qui font la beauté de notre vie.

todavia, arquitetam outro plano: vestem os seus filhos com burcas e, enquanto estes são mantidos prisioneiros, elas seguem para a festa. Lá, interrompem a apresentação masculina.

> Coral – Dizem que é um bom ano
> O ano é bom porque a colheita é boa
> Eis as notícias de nossa aldeia
> Nossos homens estão ocupados tomando chá
> Suas bolas estão cheias,
> Mas o coração vazio
> Não é triste deixar a flor murchar
> Quando os homens desde sempre a regaram?
> O homem a rega com prazer
> Abram bem os ouvidos e ouçam
> Não há água na aldeia?
> Então, não há trégua
> Nós mulheres estamos em greve...
> (*A FONTE DAS MULHERES*, 1:44:04).

Com a apresentação na festa da colheita e com o artigo de Sofiane a greve ganha visibilidade. O medo que o conflito ganhe proporções maiores e que outros grupos femininos comecem a se mobilizar faz com que o governo ceda a pressão da greve e comece a realizar a construção da tubulação. O personagem de Sofiane contribui para que a greve seja visível para além da aldeia mostrando o papel que a mídia pode exercer como um meio de divulgação de ideias e causas.

Em decorrência do lançamento do filme na França, foi feita uma pesquisa pela *Meetic*, empresa que promove serviços de encontros virtuais, a pergunta aos franceses: "como eles agiriam se a sua parceira fizesse greve de sexo e se isso faria com que eles participassem mais dos serviços domésticos". Em uma entrevista do diretor a Meetic, diálogos em torno do amor e do casal hoje, Mihaielanu falou de sua opinião pessoal em relação a greve.

> Isso me despertaria, porque se ela for forçada a fazer um ataque de amor, é sério. Porque imagino que, se estamos juntos, ela se priva também, o que significa que não vi algo muito importante nela, então eu tenho a culpa apenas por isso. Não vi um sofrimento evoluir nela. É necessário reparar essa subjetividade lá e depois veremos se é certo ou não. Quando amamos devemos reparar o sofrimento, isso é chamado de generosidade (Meetic, 2012, vídeo on-line).[5]

[5] Texto original: Ca me réveillerait car si elle est amenée à faire la grève de l'amour, c'est grave. Parce ce que j'imagine que si on est ensemble, elle a du désir pour moi et que si elle fait cette

Ele apresenta uma ideia sobre amor presente em suas narrativas, quando se trata de relações que estabelece com o outro, seja dentro da cultura ou como forma de melhorar o convívio humano, a prática da empatia, de tentar compreender o outro e suas necessidades e a buscar por diálogo. Isso fica expresso no filme, principalmente na figura de Sami, o marido de Leila, que mesmo criado em uma cultura tradicional, busca olhar para Leila a partir de suas necessidades e está aberto as mudanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de seu caráter peculiar, a greve de sexo não se encerra nos exemplos ficcionais e no caso turco que inspirou a produção de *A fonte das Mulheres*. Em 2002, por exemplo, Leymah Gbowee, ganhadora do Nobel da paz em 2011, mobilizou mulheres cristãs e mulçumanas da Libéria, e negociou, com sucesso, o fim de um conflito civil que já existia há 12 anos. No Brasil, a *Folha de São Paulo* registrou um caso similar em Campinas, na comunidade do Jardim Columbia, também chamada de Menino Chorão. Lideradas por Maria do Carmo Pereira, as mulheres se organizaram para punir maridos violentos com as esposas. Dentre as punições, estavam a privação de sexo ou qualquer atividade de lazer e bebidas alcoólicas, durante quinze dias. Na época da reportagem, fazia dois anos que a comunidade se organizava desta forma. Os homens eram fiscalizados e punidos pelas esposas. Em casos de relutância, o agressor poderia apanhar da mulher e em casos mais graves ser expulso da comunidade.

A fonte das Mulheres é uma reflexão sobre a condição feminina, ficção articulada com a realidade com o intuito de demostrar o papel exercido pelo indivíduo na história. Diante das ideias apresentadas sobre o diretor, percebe-se que ele procura discutir temas atuais e tem uma atuação intelectual dentro do cinema, participando ativamente de movimentos que se preocupam com questões sociais relevantes. Nesse sentido, através do cinema, expõe a sua visão sobre questões humanas e principalmente encara a vida como trágica e cômica.

grève elle se prive aussi, ça veut dire que je n'ai pas vu quelque chose de très important en elle, donc je suis fautif ne serait-ce que pour ça. Je n'ai pas vu une souffrance évoluer en elle. Il faut réparer cette subjecivité là et après on verra si elle a raison ou pas. Quand on aime on doit réparer la souffrance, c'est ce qu'on appelle la générosité. Et l'amour sans générosité

O cinema como obra de massa tem o poder de atingir o público, mesmo que restrito pela forma em que é elaborada. A opinião de Radu Mihaileanu a respeito da mudança através do cinema no 33° Festival Internacional de Filmes - FIFA, no qual ele foi presidente do júri, durante o festival, onde ele respondeu a questões relacionadas ao papel do festival e dos atores.

> Crises, guerras, ataques, populismo.... Em uma época como a nossa, qual o papel que o cinema pode desempenhar?
> O cinema pode mudar o curso das coisas? Infelizmente, a resposta é não. No entanto, se a arte nunca conseguiu ter um efeito imediato, ainda acredito que pedra após pedra, a civilização, a paz e a convivência são construídas sobre a arte. Claro, sempre é triste quando estamos no meio da tempestade e vemos a estupidez de não encontrar as chaves, como artistas, para convencer as pessoas e ajudá-las a viver melhor (LaLibre.be. 2017, on-line).[6]

O filme contribui com o pensamento histórico a partir do momento em que ele mostra, através da ficção, questões atuais e a forma como o ser humano supera essas questões. O filme alerta também sobre o perigo das ideologias e a importância de se procurar caminhos pacíficos e que levem ao maior questionamento do indivíduo. Ele constrói uma narrativa do dia a dia de um grupo de mulheres e de como elas conseguem interferir em sua realidade e, principalmente, o filme permite um olhar sobre a condição feminina tanto em sociedades tradicionais quanto na sociedade moderna.

[6] Texto original: **Crise, guerres, attentats, populisme… Dans une époque comme la nôtre, quel rôle le cinéma peut-il jouer?**
Le cinéma peut-il changer le cours des choses ? Hélas, la réponse est non. Cependant, si l'art n'a jamais pu avoir un effet immédiat, j'ai malgré tout la conviction que pierre après pierre, la civilisation, la paix et le vivre-ensemble se sont bâtis sur l'art. Bien sûr, c'est toujours désolant lorsque nous sommes au milieu de la tempête et que nous voyons la bêtise monter de ne pas trouver les clés, en tant qu'artistes, pour convaincre les gens et les aider à mieux vivre.

REFERÊNCIAS

A FONTE DAS MULHERES (La source des femmes, França, Bélgica, Itália, 2011). Direção Radu Mihaileanu. Elenco: Leila Bekhti, Hafsia Herzi, Baya Bouzar, Hiam Abbas, Sabrina Quazani, Saleh Bakri, Mohamed Majd. Comédia Dramática. Cor. Som. DVD. 136 minutos.

ASSIS, Diego. ***Em Fábula Moderna, muçulmanas fazem greve de sexo contra tradição***. Do G1 em Cannes, 2011. Disponível em: http://g1.globo.com/festival-de-cannes/2011/noticia/2011/05/em-fabula-moderna-muculmanas-fazem-greve-de-sexo-contra-tradicao.html. Acesso em: 27/10/2017.

Cineeuropa**. *Cultura, o único motivo para a esperança****/Radu Mihaileanu/Forum D'Avignon 2012***. Disponível em: http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=228181. Acesso em 02/08/2017.

DENIS, Fernand. ***Radu Mihaileanu ilumina as apostas da Primavera árabe***. Disponível em: http://www.lalibre.be/culture/cinema/radu-mihaileanu-eclaire-les-enjeux-du-printemps-arabe-51b8de59e4b0de6db9c404bb. Acesso em: 27/10/17

EICTV. ***Entrevista a Radu Mihaileanu***. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1fac7_sxyAg. Acesso em: 23/10/2017.

ESTADÃO, Internacional. ***Mulheres turcas fazem greve de sexo***. Agencia Estado, notícias geral, São Paulo, p. 1. 14 de agosto de 2001. Disponível em: http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,mulheres-turcas-fazem-greve-de-sexo,20010814p26060. Acesso em: 16 de outubro de 2017.

LALIBRE.BE. *Fifa:* ***"Foi um festival extraordinário"***. Disponivel em: http://www.lalibre.be/regions/hainaut/fifa-c-etait-un-festival-extraordinaire-58a9f531cd702bc319497480. Acesso em 06/11/2017

MEETIC. ***Radu Mihaileanu, Entrevista: A Fonte das Mulheres***. Disponível em: https://www.meetic.fr/pages/uptodate/live/tendances/radu-mihaileanu-interview-la-source-des-femmes. Acesso em: 05/11/2017

NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. Em: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.); ***Fontes Históricas***. São Paulo: Contexto, 2011.

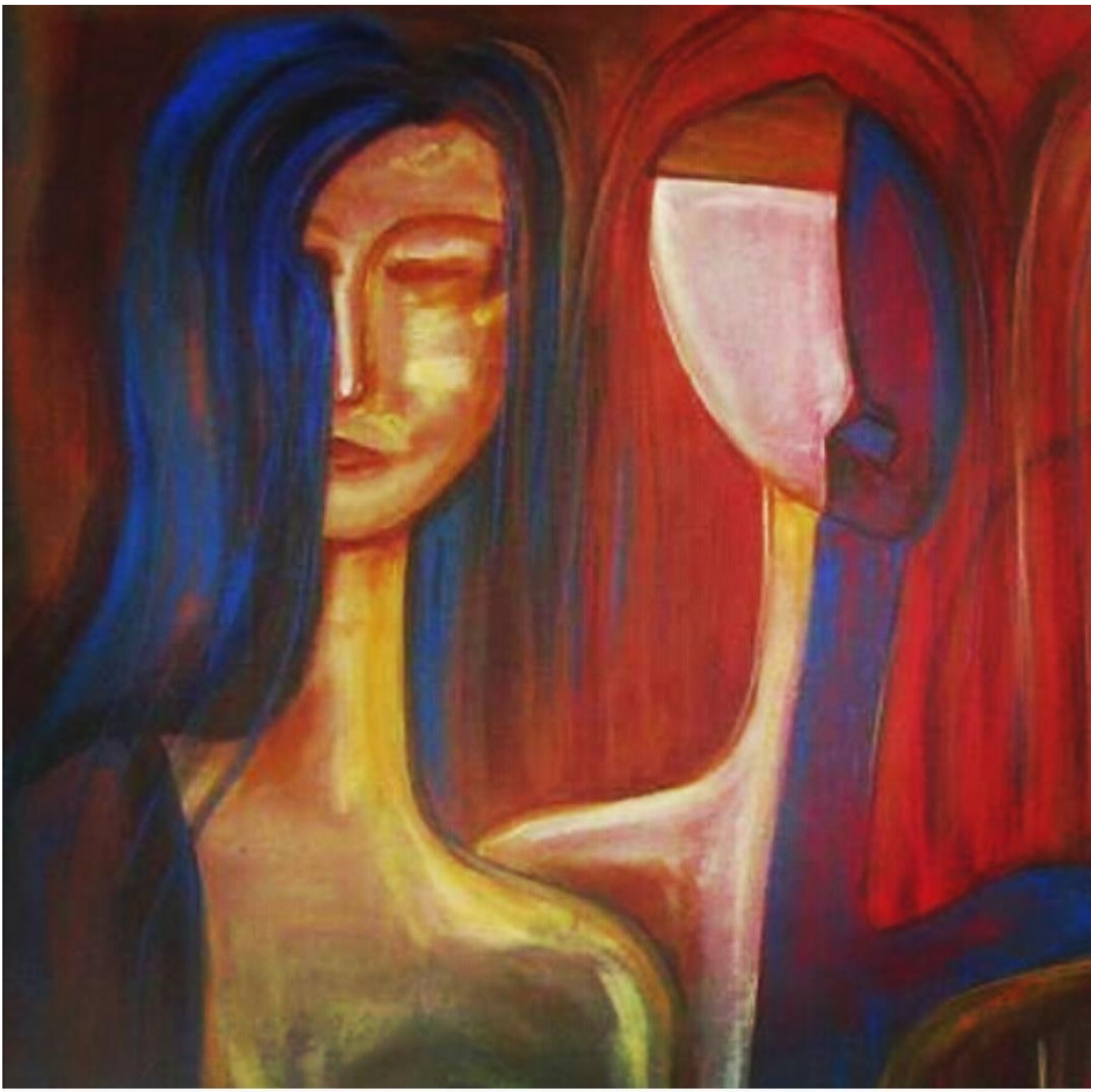
NUNES, Roni. C7nema, ***Entrevista a Radu Mihaileanu***. Disponível em: http://www.c7nema.net/entrevista/item/39112-entrevista-a-radu-mihaileanu.html. Acesso em 31/07/2017.

O CORÃO SAGRADO. ***As Mulheres***. Tradução de Samir El Hayek. eBooksBrasil.org, 2006. Pdf

OBREGÓN, Ezequiel. Escrebiendocine, entrevista*, **"Todas las historias que cuento me desplezan a culturas y tiempos diferentes"***. Disponível em: http://www.escribiendocine.com/entrevista/0004559-radu-mihaileanu-todas-las-historias-que-cuento-me-desplazan-a-culturas-y-tiempos-diferentes/. Acesso em: 28/08/17.

SANTOS, Fábio Santiago. ***O filme na história cultural: caminhos e possibilidades***. *Cordis.* História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 269-293, jan. /jun. 2016. Pdf

SIQUEIRA, Tatiana Lima. ***Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero***. Revista Ártemis, vl 8, 2008. Pdf



ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

"TEM COMO COPIAR ESSE VESTIDO?": COSTUREIRAS, MODISTAS HOLLYWOODIANAS E LOJAS DE TECIDOS EM ANÁPOLIS

"IS THERE A WAY TO COPY THIS DRESS?": DRESSMAKERS, HOLLYWOODIAN MODISTS AND FABRIC STORES IN ANÁPOLIS

https://doi.org/10.5281/zenodo.5079812

Envio: 15/04/2020 ◆ Aceite: 04/05/2020

Amanda Milanez Fenerick

Possui graduação em História (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Goiás (2014). Pós-Graduação Lato Sensu em Políticas Públicas e Dinâmicas Territoriais (UEG-2015). Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (UEG-2018).

RESUMO

O presente artigo tem como intuito tecer reflexões acerca da vestimenta feminina em Anápolis entre as décadas de 1920 a 1950, a fim de compreender as relações que se delineiam entre os modos de vestir e os sujeitos de uma época. Nesse sentido, por meio da análise do material inconográfico e dos registros dos jornais do período, é possível observar que as transformações características da modernidade e as oscilações da moda exerceram influências na nova configuração da sociedade e, consequentemente, na maneira das mulheres se vestirem.

PALAVRAS-CHAVE: Moda; Vestimenta; Mulhes; Anápolis.

ABSTRACT

The present article seeks to reflect about women's clothing in Anápolis between the decades of 1920 and 1950, in order to understand the relationships between the modes of dress and the subjects of an era. Thus, through the analysis of iconographic material and newspaper records of the period, it's possible to observe that the transformations strictly related to modernity and the fashion oscillations have both influenced the new society configuration and, consequently, the way women dress.

KEYWORDS: Fashion; Clothing; Woman; Anápolis.

INTRODUÇÃO

De uma eterna juventude a moda acompanha o tempo
e perpetua-se através dele.
Ela é o espelho ou reflexo da alma de uma época.

Yves Saint Laurent

Afinal, de onde vem a roupa? O que é moda?

Segundo o célebre escritor Oscar Wilde, do ponto de vista artístico, a moda é uma forma tão intolerável de horror que tem de ser mudada a cada seis meses. O dinamismo da moda, por excelência um fenômeno contraditório e inconstante, como destaca Lipovetsky (2009), se torna uma instituição excepcional, "altamente problemática, uma realidade sócio-histórica característica do Ocidente e da própria modernidade" (2009, p. 11). Sua ânsia de distinção e mudança expressa o *locus* central que ela ocupa na vida das sociedades modernas.

Sedutora, voraz, intrigante, avassaladora, a moda "é uma maneira passageira de se vestir" (COELHO, 2003, p. 19). Sua história revela o dia a dia das pessoas, os cortes e recortes que fazem da roupa o espelho de fatos políticos, econômicos e culturais de um povo. A roupa e a história sempre estiveram interligadas. Em cada época e em cada estação um desabrochar de hábitos, ideias e emoções: "Moda não é simples vestimenta. Ela é o signo das formas de expressão que se mostram também em outros domínios" (NERY, 2014, p. 9).

Para Roche (2000), a história das maneiras de se vestir cria várias dificuldades, sendo a primeira a relação das palavras com as coisas, ou seja, do vocabulário do vestuário.

> Com efeito é preciso distinguir *a vestimenta*, fato do indivíduo, que se apropria do que lhe é proposto pelo grupo, do *traje* ou da *indumentária*, elementos de um sistema formal e normativo consagrado pela sociedade. Os fatos primitivos de proteção, de adorno, de pudor, só se tornaram fatos do vestuário pelo reconhecimento de diferentes grupos sociais e por sua linguagem. A própria moda nem sempre significou a mesma coisa (ROCHE, 2000, p. 257).

De maneira geral o que Roche (2000) procura evidenciar, é que a moda compreende uma multiplicidade de sentidos, uma diversidade de usos e de modos de agir, de momentos e lugares. A moda é incansável, "é uma linguagem, um sintoma individual e social" (COELHO, 2003, p. 23), e cabe a cada sociedade seus usos e desusos e, por conseguinte, a compreensão de sua pluralidade. Ainda conforme Roche, a segunda dificuldade advém do fato de que o vestuário coloca em questão diversas funções que agem dissimuladas sob os hábitos sociais: "O vestuário fala de muitas coisas ao mesmo tempo, seja em si próprio, seja por um detalhe" (2000, p. 258). Sua função de comunicação é latente e revela a relação de cada um com a comunidade. A adoção de um traje revela primeiramente sua vinculação a um sexo, posteriormente à idade, a um estado, profissão, divisão social, convicções religiosas, enfim, expressa uma linguagem que pode ser compreendida por todos.

Em todas essas manifestações, na confluência das aparências, homens e mulheres desempenham um papel que lhes é concebido por direito e autoridade. São laços de uma hierarquia sexual, de papéis determinadamente preestabelecidos por uma história que justifica a dominação de um sexo sobre o outro. Como destaca Coelho (2003), a roupa nos fala de quem a veste. Roche reflete a esse respeito: "O botão era uma marca da potência viril, pois as mulheres e as crianças amarravam suas roupas com alfinetes e cadarços. A mulher era sempre freada 'pela parafernália de tecidos e de armarinho' de seus trajes" (2000, p. 259). A estética da indumentária revela-se também uma estética da moral.

Laver (1989), contudo, destaca que essa linha divisória mais óbvia que a roupa seguiu aos olhos modernos, presente na maior parte da história, distinção entre vestimenta masculina e feminina, entre calças e saias, nem sempre foi assim[1]. "Os gregos e romanos usavam túnicas, o que quer dizer, saias. [...] Mulheres do Extremo

[1] Com relação ao estudo da evolução dos modos de vestir desde seus primórdios até os dias atuais, consultar: LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para a criação de figurino**. 7. reimp. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

Oriente e do Oriente Próximo usavam calças e muitas ainda o fazem" (LAVER, 1989, p. 7). A roupa corresponde às aspirações de uma época, aos desejos e afirmações dos sujeitos que, por sua vez, "vira moda no momento em que os feitios e a maneira de usar se transformam na estética de determinada camada social" (NERY, 2014, p. 9).

Nesse jogo de encantamento e sedução que a moda instiga, falar do vestir feminino é pensar múltiplo sobre uma mulher múltipla, no qual "o corpo feminino passa a ser uma tela de projeção da história de uma civilização" (COELHO, 2003, p. 45). A mulher é espelho social, ao mesmo tempo sagrada e profana, sujeita ao gosto, ao gesto, ao movimento, ao capricho, a uma constante metamorfose do vestir. Uma roupa a cada estação e a cada ocasião, um ritual do qual a figura feminina é seu próprio algoz.

Como aponta Nery (2014), a moda é uma possível bússola para se interrogar o querer feminino e pode-se dizer que não é uma roupa que está na moda, mas uma mulher que está na moda (2014, p. 27). Nesse processo acelerado de mudança que a moda impõe, a mulher procura sua identificação, sua afirmação, e, ainda hoje, busca seu lugar em um mundo feito por homens. Longe de ser pueril, a roupa e a moda exprimem um universo fascinante das transformações sociais e culturais da história e da memória de uma sociedade. Não existe uma visão unilateral acerca do fenômeno moda, são várias as faces e os pontos de vista tratados. É necessário compreender a moda por meio da riqueza de suas oscilações, de sua capacidade de constante renovação e de rompimento com as estruturas. Compreender o mundo feminino através da moda e vice-versa é penetrar em um universo irrevelado, oculto, em um "todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel" (SOUZA, 1987, p.29).

Na cidade de Anápolis, no efêmero conjunto das transformações da primeira metade do século XX, que este objeto tão multifacetado que é a moda irá fixar sua insígnia como o reflexo impetuoso de uma sociedade marcada pelos antagonismos da modernidade. Na história do vestir feminino anapolino ainda há muito pano para manga.

COSTUREIRAS, MODISTAS HOLLYWOODIANAS E LOJAS DE TECIDOS EM ANÁPOLIS

– Diga-me, por favor, quantos trajes ela gasta num ano?
–Oh, meu caro Senhor! As roupas de uma bela dama
não ficam velhas por serem usadas, mas por serem vistas.

Richard Steele[2]

Quando se fala em moda a primeira palavra que certamente vem à mente é roupa. O vestuário é claramente o principal centro de interesse da moda. Simmel (2008) defende que a moda expressa e acentua ao mesmo tempo o estímulo da igualização e o da distinção, e isso talvez explique o porquê de as mulheres aderirem em geral à moda com particular vivacidade. O autor explica que, submetidas durante a maior parte da história a uma situação social de debilidade, as mulheres criaram uma estreita relação com "aquilo que fica bem", com o que é costume e evita a individualização. Todavia, nesse mesmo solo das normas e dos costumes, as mulheres passam a aspirar "à caracterização da personalidade individual" que ainda lhes são possíveis. É nesse sentido, que a moda irá se caracterizar como a representante da combinação da imitação geral, "um nadar tranquilamente nos amplos canais da sociedade", e do realce, "um adorno individual da personalidade" (SIMMEL, 2008, p. 38-39).

Nessa gangorra entre individualização e impulso coletivo as mulheres utilizarão de formas diversas para expressar seus ímpetos por meio da vestimenta. Na primeira metade do século XX os jornais e revistas serão os principais responsáveis, juntamente com modistas e costureiras, por difundir notícias e modelos de vestimentas da moda feminina. *A* revista *Informação Goyana*, ao elencar os periódicos importantes em Goiás desde o século XIX, cita o jornal *Bouquet*, "órgão dedicado ao bello sexo goyano", redigido por Alfredo de Barros em 1885 (*Informação Goyana*, n.9, vol. XV, abril de 1931, p. 60). Essa informação destaca que ainda eram poucos, ou quase nenhum, os veículos informacionais desse tipo de gênero. Redigidos e organizados por homens, os escritos contemplavam, geralmente, como as mulheres deveriam se comportar e se vestir. Através do olhar masculino e da tradição as mulheres deveriam ser fundamentalmente boas mães, esposas e donas do lar. Ainda assim, um periódico dedicado à figura feminina

[2] Consultar: SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 39.

nesse período revela que, mesmo a passos lentos, as mulheres começavam a ganhar um novo espaço de expressão dentro da sociedade.

Em Anápolis o jornal *Voz do Sul* em edição de 10 de abril de 1932, exibe uma coluna com os melhores e mais lidos jornais do país. Dentre eles *O Cruzeiro*[3], "a revista modelo, que pela apresentação artistica e variedade de seu texto e das suas illustrações conseguiu impôr-se em todo o Brasil" (*Voz do Sul*, nº 72, 10 de abril de 1932, anno II). Entre os diversos assuntos e colunas da revista destaca-se a moda, com anúncios de tecidos, as últimas criações de Paris e a moda em *Hollywood*. A revista apresenta também, na coluna "Dona", uma correspondente francesa comprometida em transmitir os últimos acontecimentos e os principais conceitos do mundo da moda, Madame Thèrèse de Clemenceau[4]. Diante do registro do *Voz do Sul* e da magnitude do *O Cruzeiro*, observa-se que certamente as mulheres anapolinas, em especial aquelas pertencentes aos tradicionais círculos da elite, não só tinham conhecimento da revista como desejavam possuir um exemplar com as últimas notícias da moda. Revistas que traziam conteúdos de moda, sem dúvida, eram umas das encomendas daqueles que saiam de Anápolis a passeio ou a trabalho na cidade grande.

No jornal *Annapolis*[5] um anúncio da "Agência Inidiapin" acerca de livros populares ressalta também a venda de "Jornaes, Revistas e Figurinos" *(Annapolis*, nº 21, 18 de agosto de 1935, anno I). É interessante observar que possivelmente havia revistas com modelos e até moldes de roupas para serem copiados por modistas e costureiras da cidade. Essa era uma das formas de possibilitar que as mulheres anapolinas estivessem também na moda. Na década de 1930 o *Annapolis* veicula

[3] Lançada no Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1928 por Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, *O Cruzeiro*, foi uma das mais proeminentes revistas ilustradas da história da imprensa brasileira. Circulando em todo o território nacional, a revista viveu seu momento de magnitude durante o Estado Novo por seu apoio ao regime de Vargas. Destacava-se por impor um novo padrão gráfico com amplo recurso de fotorreportagem e grandes nomes do jornalismo nacional e internacional. Consultar: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. **O Cruzeiro**. Nov. de 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-cruzeiro/>. Acesso em: 07 de maio de 2018.

[4] LIMA, Laura Ferrazza de. Uma mulher fala de moda feminina: as colunas de Madame Clemenceau em "O Cruzeiro" de 1928 a 1931. **IARA, Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo – V.5 nº 1, maio de 2012.

[5] Ao longo do artigo o nome do jornal sofrerá variações de acordo com as mudanças ortográficas do período, como *Anápolis*, e mudanças certamente próprias do jornal com relação à sua nomenclatura, como *O Anápolis*. Todavia, é importante salientar que se trata do mesmo jornal durante todo o trabalho.

predominantemente anúncios de modistas e alfaiates, como disposto no primeiro capítulo. No final da década de 1940, por sua vez, encontram-se anúncios que levam a popular denominação de costureira. “Costureira: pijamas – cuecas – camisas. Familia Morais. Av. Tiradentes, em frente do posto Internacional – Anápolis” (*O Anápolis*, nº 943, 4 de dezembro de 1949, ano XV). Aparentemente o termo modista e costureira possuem o mesmo significado e objetivo prático profissional, ou seja, a produção de roupas. Entretanto, para a época havia diferenças fundamentais entre ambas. A modista, inspirada na Alta Costura francesa, entendia de moda, desenhava, modelava, cortava, costurava e também dava dicas para suas clientes se vestirem de acordo com a última moda. Já a costureira se ocupava fundamentalmente em cortar e costurar modelos previamente prontos, muitas vezes modelos de outras roupas.

A associação entre a profissão de modista e a Alta Costura enfatiza, mais uma vez, o culto moderno da individualidade. Lipovetsky (2009) ressalta que a Alta Costura substituiu a uniformidade do corte pela multiplicidade de modelos, “diversifica e psicologiza o vestuário; é habitada pela utopia segundo a qual cada mulher de gosto deve estar vestida de uma maneira singular, adaptada a seu “tipo”, à sua personalidade própria” (LIPOVETSKY, 2009, p. 121). Com o advento e difusão das lojas de departamento, e a produção de roupas em larga escala, as modistas perdem seu singular espaço, dedicado em especial a uma classe particular. As costureiras, por outro lado, se integram a esse grande mercado, produzindo pequenas peças e se distanciando do produto final. Em outro registro *O Anápolis* traz os nomes das costureiras: “Maria José Garcia e Jardilina Garcia. Costureiras – Bordadeiras. Rua 1º de Maio – 200. Anápolis – Goiaz” (*O Anápolis*, s/nº, 22 de fevereiro de 1950, ano XV). É interessante notar que as costureiras possuem o mesmo sobrenome, logo poderiam ser irmãs ou mesmo mãe e filha. Esta é uma profissão que no período ainda passava de geração em geração.

Acompanhar as mudanças da moda por meio dos jornais e revistas era, por certo, o caminho que restava às mulheres anapolinas. Se observar tais mudanças à distância já era um deleite à imaginação, presuma encontrar pelas ruas da cidade e região estrelas do cinema norte-americano vestidas com os últimos modelos consagrados pela moda? Ou mesmo um estilista consagrado em *Hollywood*, criador de deslumbrantes figurinos? Parece estranho e até mesmo improvável, todavia, na década de 1950, Anápolis revela que tal fato foi sim possível. Como relata o documentário de

Armando Bulcão e Tânia Montoro, "*Hollywood* no Cerrado", a cidade de Anápolis foi a moradia na década de 1950 de grandes estrelas do cinema norte-americano do período. Instigados pelas convincentes palavras da atriz e escritora Joan Lowell, autora do livro *A Terra Prometida* (1951), atores e atrizes do cinema, como Janet Gaynor, Larry Hagman, Mary Martin, Eliane Lage, dentre outros, chegaram à cidade de Anápolis ora de passagem, ora a fim de constituir no lugar seu lar, um recanto de calmaria bem distante do *glamour* e da fama.

De acordo com o documentário, Joan Lowell e o capitão Leek Bowen se instalaram em Goiás, ainda na década de 1940, para a abertura de uma estrada no interior do centro oeste brasileiro, nos arredores de Anápolis, que seria valorizada com a chegada da ferrovia. Todavia, a construção da estrada acaba gerando somente dívidas ao casal que se estabelecem em uma chácara próxima a Anápolis, denominada *The Anchorage*. A partir daí passam a convidar diversos atores e atrizes americanas, e também brasileiros, para conhecer e adquirir terras nas redondezas da cidade com o discurso de aquelas seriam terras prósperas. A própria Joan, conhecida como Dona Joana em Anápolis, negociava os valores e a compra das terras com os proprietários anapolinos, muitas vezes por meio de procuração dos próprios atores norte-americanos. Após uma visita ao casal na década de 1950, à atriz Janet Gaynor e o estilista Gilbert Adrian[6] adquirem terras na localidade e constroem uma grande propriedade, atraindo também outros artistas, como Mary Martin[7] e Richard Halliday, amigos do casal. *O Anápolis* destaca a passagem desses astros pela cidade:

> Em Anápolis, astros de Hollywood
> Interessados em aquisição de terras nesse Estado
> Estiveram alguns dias entre nós a estrela JANET GAYNOR, que instituiu no seu tempo, uma das maiores atrações da sétima arte, e o seu espôso Adrian, figurinista da Metro Goldwyn Mayer e elemento de destaque no mundo cinematográfico da Capital do Cinema.
> Apresentados à nossa sociedade pela conhecida escritora radicada nêste Estado – D. Joana Lowell – o casal hollywoodiano e demais

[6] O estilista Gilbert Adrian foi o criador dos figurinos do musical O Mágico de Oz, de 1939, além de diversos outros figurinos de filmes *hollywoodianos*.

[7] Mary Martin decide adquirir terras próximas a Anápolis devido à amizade com Janet Gaynor. Ela chega a enviar dinheiro para Joan Lowell para a compra das terras. De acordo com o documentário, quando Mary Martin chega a Anápolis descobre que as terras compradas só existiam no papel. É Jibran El-Hadj que intervém na compra de novas terras para o casal, se tornando uma espécie de "embaixador" das atrizes *hollywoodianas* em Anápolis (**HOLLYWOOD NO CERRADO**, 2009).

> componentes da caravana visitante receberam aqui significativas e inequívocas demonstrações de aprêço da elite e todo o povo anapolino.
> Em iniciativa feliz, a simpática Diretoria do Clube Recreativo Local promoveu a realização de um baile, nos salões daquele estabelecimento, oferecida a festa à consagrada "star" de tantos sucessos, e aos que dela se faziam acompanhar, o qual se revestiu de brilho impar e alcançou ruidoso êxito.
> Segundo chegou ao nosso conhecido o casal Adrian-Janet Gaynor, encantados com as possibilidades do nosso Estado, estaria interessado na compra de terrenos nessa região.
> Desvanecidos com a distinção, endereçamos pelo povo anapolino, calorosos cumprimentos aos ilustres visitantes. (*O Anápolis*, nº 1781, 14 de março de 1954, ano XIX).

As negociações ilegais de terras renderam a Dona Joana grandes problemas, assim como a emissão de cheques sem fundos, período em que se encontrava totalmente endividada. De acordo com os poucos registros e depoimentos, no final da década de 1950 a atriz chegou a ser presa. *O Anápolis* é breve em seus relatos acerca do caso. Na coluna "Fatos policiais", de 1957, o jornal estampa a frase "Dona Joana em Liberdade", afirmando que "por determinação do Tribunal de Justiça do Estado, reunido extraordinariamente, foi concedido Habeas Corpus à Dona Joana, que estava presa há mais de 21 dias" (*O Anápolis*, nº 3114, 18 de julho de 1957, ano XXIII). Não se sabe ao certo se o verdadeiro motivo da prisão de Joan foram os cheques sem fundos, todavia ela de fato era uma figura popular pelas redondezas de Anápolis. *O Cruzeiro* apresenta uma matéria completa com a atriz ainda na prisão, um pouco antes da concessão do *habeas corpus*, intitulada "Mulher sem mêdo"[8].

> A prisão de Joan Lowell (Dona Joana para os goianos) por crime de estelionato deixou muita gente perplexa. Dona Joana tem 20 anos de Brasil, atraiu muitos norte-americanos para Goiás e escreveu um "best-seller": "Terra da Promissão". Sua vida é novelesca e forneceria um bom argumento a Hollywood. Para fazer a reportagem, Luciano Carneiro passou um dia na cela da escritora (na cidade de Anápolis) e arrancou um depoimento humano. Dona Joana já foi solta, por "habeas-corpus". O julgamento dirá se ela é culpada ou não (*O Cruzeiro*, 27 de julho de 1957, p. 3).

[8] Reportagem completa sobre a prisão da atriz hollywoodiana residente em Anápolis, Dona Joana: *O Cruzeiro*, 27 de julho de 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 17 de abril de 2018.

Antes mesmo da venda de terras na região, Joan Lowell conquistou notável fama e admiração entre os goianos pela criação em Anápolis e em Goiânia, na década de 1940, do "Centro Cultural Brasil – Estados-Unidos". De acordo com *O Anápolis* a festa de inauguração do local na cidade ocorreu no dia 12 de janeiro de 1944, reunindo uma comitiva americana e outra de personalidades de Goiânia. O comércio anapolino a pedido da Associação Comercial de Anápolis fechou as portas às 14 horas para que todos pudessem participar das solenidades, constituídas por um "cok-tail" oferecido pela própria associação, um jantar no Hotel Central, a própria solenidade de fundação do centro e um grande baile no salão do Tênis Club – Clube Recreativo Anapolino –, promovido pela Juventude Atleticana Feminina.

> Com a criação dos dois Centros, um em Goiânia, no dia 11, e outro nesta cidade, no dia 12, a sra. Joan Lowell Bowen deixa consignado um enorme benefício em Anápolis, estabelecendo, assim, uma franca permuta de culturas americanas.
> O Centro Cultural, alem de possuir biblioteca composta de obras nos dois idiomas, inglês e português, terá o ensino da língua de Walt Withman e do Milton ministradas por professores indicados e manterá, periodicamente, palestras sobre a função das letras na vida humana.
> As inscrições para o Centro estarão abertas no próximo mês de fevereiro, segundo informações da sua criadora (*O Anápolis*, nº 434, 16 de janeiro de 1944, ano IX).

Em outro registro, *O Anápolis* comunica que a definitiva sede do "Centro Cultural Brasil – Estados-Unidos" se encontrava instalada no alto do Cine Teatro Imperial. Para o ano de 1944 a programação também já estava definida. "A Diretoria solicita aos interessados que façam as suas matrículas com a maior brevidade, a fim de que possam ser organizadas as classes com a devida antecedência" (*O Anápolis*, nº 442, 12 de março de 1944, ano IX). É perceptível pelos registros que Joan Lowell criou importantes vínculos em Anápolis e em outras partes do país e até do mundo. Não foram encontradas outras notas no jornal acerca do centro cultural, logo não se sabe que fim levou tal local.

A figura de Joan Lowell era definitivamente notável na cidade e emanava, mesmo diante das difíceis circunstâncias financeiras, certa confiança e admiração entre os moradores devido aos seus feitos. Um trecho interessante do documentário revela que Joan era uma mulher que chamava a atenção pelas ruas de Anápolis pelas suas atitudes espalhafatosas e sua alegria e, desde que chegou à cidade, causou estranhamento por trajar frequentemente calças, uma peça ainda pouco aceita e usada pelas mulheres anapolinas. Em reportagem[9] de 3 março de 1956, *O Cruzeiro* mostra a vida simples do casal Lowell-Bowen, exibindo Dona Joana e o marido em diversas atividades pela chácara *The Anchorage*.

Intitulada "Goiás conquista a América", a reportagem relata também a vida de Janet Gaynor e Gilbert Adrian, mostrando imagens da propriedade construída pelo casal em Anápolis. Por fim, apresenta imagens de Mary Martin e Richard Halliday pelas terras que seriam a futura moradia do casal e pelas ruas da cidade de Anápolis exercendo, por exemplo, ocupações como compras nas casas comerciais. Segundo a matéria, a terra goiana e suas belezas havia seduzido *Hollywood*. A Ilustração 1 abaixo faz parte da matéria realizada com os astros hollywoodianos e apresenta Joan Lowell com suas tradicionais calças. A legenda da imagem descreve que Dona Joana realizava um depósito na filial do Banco do Estado de São Paulo e aponta que "ela é uma figura popular em Anápolis, adora o povo anapolino e se orgulha do fato de que a cidade, com apenas 35.000 mil habitantes, é servida por oito bancos" (*O Cruzeiro*, 3 de março de 1956, p. 6).

[9] Reportagem completa sobre os astros hollywoodianos em Goiás em: *O Cruzeiro*, 3 de março de 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 17 de abril de 2018.

Ilustração 1 – Joan Lowell e suas inseparáveis "blue Jeans".

Fonte: Instituto Jan Magalinski. *O Cruzeiro*, 3 de março de 1956, p. 6.

Na imagem Joan veste, como colocado na descrição, suas "inseparáveis calças blue jeans", com cós alto cinturado, corte reto, barras dobradas e cinto, ainda uma novidade entre as brasileiras. Nery (2014) sublinha que na década de 1950 as mulheres deixaram bem claro que não queriam abrir mão de alguns privilégios conquistados durante a guerra, como o hábito de usar calças. Com a crescente demanda de roupas de uso prático no período, os *blue* jeans passam a ser adotados por diferentes grupos etários. Nos Estados Unidos a calça jeans se popularizou, especialmente, com o cinema nos anos de 1930 em filmes com histórias de *cowboys*. Posteriormente, com os filmes sobre rebeldes, os *blue* jeans são divulgados pelo mundo inteiro (NERY, 2014, p. 243).

A vestimenta de Joan é composta ainda por uma camiseta com gola monocromática e sapatos fechados com um pequeno salto aparente, certamente botas de couro devido à vida na chácara. Nota-se no balcão uma bolsa com alças, em modelo denominado de tiracolo[10], que também aparenta ser em material de couro. Os cabelos provavelmente são longos, pois estão presos em formato de coque no topo da cabeça. É possível notar também um brinco de tamanho longo pendurado em sua orelha. A imagem mostra ainda traços característicos da vestimenta masculina, como calças, camisas, gravatas e até mesmo paletó. Ir ao banco exigia uma vestimenta respeitável, sóbria, em razão de ser este um estabelecimento "sério" e com fins exclusivos para transações financeiras. Com relação ao prédio se observa pouco, como janelas amplas, piso em madeira ou cerâmica retangular, que configura um aspecto elegante ao lugar e forro aparentemente também em madeira. Por fim, nota-se uma decoração singela, com tapetes, lustres pendurados e móveis robustos.

Outros registros do *O Anápolis* também ressalta a presença de norte-americanos pela cidade e a atuação de Joan, como o intitulado "Do Texas diretamente para Anápolis", que frisa e celebra o número de americanos que chegavam à cidade a procura de paz e tranquilidade, destacando o pioneirismo de Joan Lowell e o excepcional reconhecimento de seu livro "A Terra Prometida" (*O Anápolis*, 1956, s/d). De fato, há que se considerar que Joan possuía uma oratória convincente diante dos inúmeros atores a atrizes do cinema que conseguiu atrair para Anápolis. De acordo com o

[10] Consultar: BENARUSH, Michelle Kauffmann. **Termos básicos para a catalogação de vestuário**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura – RJ/Casa da Marquesa de Santos, 2014.

documentário Joan criou um esquema de marketing próprio, aliado ao discurso de seu livro e as amizades que possuía na embaixada. Na Ilustração 2 observa-se a propaganda criada pela atriz acerca do paraíso que seria a “Terra da Promissão", uma terra de bonanças no coração do Brasil.

Ilustração 2 – Anúncio “Terra da Promissão”.

Fonte: Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho. *A Cinquentenária*, 1957.

O anúncio é da revista *A Cinquentenária* e enfatiza mais uma vez que as terras ao redor de Anápolis e a própria cidade era um lugar de descanso, uma espécie de refúgio, sobretudo, para as estrelas do cinema que aqui passariam despercebidas em meio à população. Publicada em edição única, devido à comemoração dos cinquenta anos da cidade, a revista contém cartas de figuras ilustres de Anápolis, que foram escritas a fim de integrarem uma urna que seria enterrada e aberta somente no aniversário de 100 anos da cidade. Dentre essas cartas encontra-se uma escrita em língua inglesa por Joan Lowell Bowen, assinada ao final, antes do nome de batismo, simplesmente por "Joana". A carta tem início com um enaltecimento à cidade do progresso: "The gateway to the Amazon. The Promise Land! The springboard to Brasilia. This is our beloved City of Anápolis, Goias" (*A Cinquentenária*, 1957).

Promessa de tranquilidade e belas paisagens, essas foram às palavras que atraíram Mary Martin para Anápolis. A atriz hollywoodiana que ficou conhecida como Dona Maria pelos anapolinos, mesmo sendo muito famosa e reconhecida nos Estados Unidos pelos seus papeis no cinema, no Brasil era pouco popular. Em Anápolis a estrela do cinema e seu marido Richard Halliday caminhavam pelas ruas da cidade e poucos tinham conhecimento de quem se tratava. Mary, segundo o documentário, era verdadeiramente "uma ilustre desconhecida" pelas ruas anapolinas. Seu marido Richard, arquiteto, projetou uma casa considerada exótica pelos moradores de Anápolis. Todos os empreendimentos idealizados pelo casal levavam o pronome possessivo "nossa" e o desenho de "mãos dadas" que certamente simbolizava união, como "Nossa Fazenda Halliday" e "Mary Martin's Nossa Loja".

Segundo os relatos presentes no documentário, a "Mary Martin's Nossa Loja" era uma espécie de *boutique* de artigos finos e variados, como cortinas, sapatos, chapéus, bijuterias, perucas, gravatas, lenços e roupas em geral. A própria Mary Martin comprava metros e metros de tecidos na Casas Pernambucanas, costurava algumas roupas e enviava muitas para os Estados Unidos. A Ilustração 3 que se segue mostra Mary Martin e ao fundo a propaganda de sua loja em Anápolis. A loja era um acontecimento na cidade, em especial entre as mulheres, que passaram a usar o "Martin

Mary *dresses*" desenvolvidos pela atriz, um vestido solto, denominado caftã[11], mais ou menos a altura do tornozelo, com mangas amplas e que pode ser usado com uma faixa na cintura. A maioria das roupas, todavia, eram feitas por Dona Diná, costureira da loja como aponta o documentário. Diante dos relatos nota-se que mesmo em busca de sossego Mary Martin em Anápolis ganhou destaque, entretanto deveras diferente daquele conquistado em *Hollywood*. Na imagem acima não é possível observar por completo sua vestimenta. Vê-se ainda um misto de colares adornando o pescoço da atriz, acompanhado de brincos.

Ilustração 3 – "Mary Martin's Nossa Loja".

Fonte: Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho, década de 1970.

Na imagem nota-se o símbolo tão usado por Mary, que representava a unidade entre ela e o marido. Diferente de Joan Lowell, que se muda para Brasília antes mesmo de sua inauguração oficial, e de Janet Gaynor, que retorna aos Estados Unidos ainda na

[11] Originária de países do norte da África, leste europeu e oriente médio, onde era utilizada por homens. Após a década de 1950 se popularizou como vestimenta feminina no Ocidente (BENARUSH, 2014, p.10).

década de 1950, Mary Martin continua por vários anos em Anápolis, conciliando o trabalho nos Estados Unidos com as revigorantes temporadas na cidade. Entre as anapolinas, a atriz torna-se uma conhecida modista *hollywoodiana*. Devido aos poucos registros encontrados acredita-se que a "Mary Martin's Nossa Loja" tenha sido inaugurada na década de 1970[12], sem saber ao certo seu fim. De todo modo, é evidente que Mary Martin exerceu influência nos modos de vestir das mulheres anapolinas desde sua chegada a Anápolis, despertando não só curiosidade como "fazendo moda" entre as anapolinas. Como destaca Rocha (2007), as amigas Janet Gaynor e Mary Martin foram duas divas que compartilham juntas notáveis momentos em Anápolis.

Na década de 1940 verifica-se pelos registros do jornal que as mulheres anapolinas já possuíam espaço no mercado de trabalho em serviços diferentes daqueles tradicionalmente delegados ao sexo feminino, como costureiras, bordadeiras, dentre outros. Em nota de 1944, anuncia-se: "Precisa-se de moças para beneficiar Mica. De preferência às quem teem prática. Tratar com Mineral do Brasil Ltda. Rua Benjamim Constant, próximo à máquina de arroz do sr. Anísio Cecílio" (*O Anápolis*, nº 432, 2 de janeiro de 1944, ano IX). É interessante ressaltar que o beneficiamento de mica, um mineral com múltiplas aplicações industriais, decerto não seria um trabalho destinado às delicadas e frágeis moças cunhadas em épocas anteriores, devido ao fato de estar enquadrada como uma atividade braçal caracteristicamente masculina.

Em outro anúncio do *O Anápolis* precisa-se de moças para "serviço de Caixa", um trabalho que se torna popular no período: "(...) uma que conheça muito bem as operações fundamentais. Paga-se bem. Apresentar-se, com referências, à Farmácia Central à rua de Antônio Carlos, para maiores detalhes" (*O Anápolis*, nº 490, 25 de fevereiro de 1945, ano X). Ainda que pouco expressivo no jornal e em outros meios de comunicação, os anúncios acerca de serviços para mulheres demonstram às mudanças

[12] Segundo o trabalho de conclusão de curso de Daiane Gomes de Lima, "Alô querida! Uma ligação Hollywood – Anápolis", Mary Martin não cuidava da loja sozinha, delegando a gerência para outra pessoa. A loja possuía ainda um anexo do qual funcionava um salão de beleza sob a responsabilidade das irmãs Caritas. Por mais conhecida e prestigiada que tenha se tornado, são poucos os informes no jornal sobre a loja da atriz, assim como são poucas as participações em desfiles e eventos da cidade. Em sua biografia Mary Martin dedica um capítulo especial aos grandes momentos que passou em Anápolis, o que ressalta sua forte ligação com a cidade. In: LIMA, Daiane Gomes de. **Alô querida! Uma ligação Hollywood – Anápolis**. Universidade Estadual de Goiás - UEG, 2009.

na mentalidade da época, influenciadas por acontecimentos, como a Segunda Guerra Mundial, que levou diversas mulheres ao mundo do trabalho e que refletiu diretamente nos novos modos de vestir da figura feminina.

Matéria prima fundamental na produção de roupas, as lojas de tecido em Anápolis são abundantes e permeiam as páginas do *O Anápolis* que, nesse sentido, se constituía como o principal veículo difusor de informações desse gênero devido à sua longa duração. Além de comércios de destaque na cidade como a Rainha da Barateza[13] e a Casas Pernambucanas[14], e dos inúmeros alfaiates e também ateliês espalhados pela cidade, encontram-se nos jornais diversos anúncios de casas comerciais especializadas em tecidos. O *Voz do Sul* apresenta anúncios da Casa A.B.C., que possuía também outros sortimentos vinculados à vestimenta:

> CASA A.B.C.
> Alberico Borges de Carvalho
> O COMERCIANTE MAIS BARATEIRO DA PRAÇA
> AVISA aos seus freguezes que acaba de receber um stok variado de fazendas de todos os typos – voils modernos, tecidos diversos, armarinho, calçados finos e grossos, que vende a preço barato, sem competidor na praça.
> Visitem a casa A.B.C.
> (*Voz do Sul*, Annapolis, 20 de março de 1932).

A palavra armarinho aparece na maioria dos anúncios, pois remete a uma loja que vende, além de tecidos, outras miudezas, como aviamentos de costura, fitas, dentre outros gêneros ligados à vestimenta. É interessante notar que a maioria das lojas possui outros artigos que complementam a indumentária feminina, como calçados e chapéus. Este fato está ligado ao tipo próprio de comércio da época que buscava atrair o cliente à compra de todos os gêneros que necessitava no mesmo estabelecimento. No anúncio destaca-se também a palavra “voils”, que corresponde a “voal” ou “voile”. De acordo com Benarush (2014), este é um tipo de tecido leve transparente, empregado em vestidos, saias, blusas, e decoração, como cortinas.

[13] Casa comercial fundada por Antônio Luiz de Pina em 1911 e precursora na venda de artigos diversos, desde roupas, calçados e chapéus até ferragens. É possível encontrar anúncios deste comércio no jornal *O Anápolis* até a década de 1940.
[14] A primeira filial da Casas Pernambucanas foi inaugurada em Anápolis na década de 1920, se destacando como referência no mercado de tecidos da época.

No *O Anápolis* a Casa das Sedas estampa, desde o final da década de 1930, anúncios grandiosos pelo jornal acerca da liquidação de tecidos. “Trinta Dias de Doideiras. (...) A Casa das Sedas acaba de receber milhares de metros de tecidos de algodão e sedas, que serão vendidos por preços malucos (...)” (*O Anápolis*, nº 778, 6 de maio de 1948, ano XIV). O reclame desse anúncio, em letras grandes e destacadas chega a ocupar metade da página do jornal, se realçando dos demais. Para completar apresenta ainda um quadro com os principais tecidos e seus respectivos preços, confirmando “alguns preços doidos” que faziam parte da liquidação. No início da década de 1940 mais uma loja no ramo das sedas aparece pelo jornal, a Casa Nova, “o maior e melhor stock de Sedas – Fazendas – Armarinhos – Chapéus e Perfumarias” (*Annapolis*, nº 219, 16 de junho de 1940, anno VI). Outro anúncio que se destaca é o da loja A Confiança que, além de “brinquedos, armarinhos, chapéus, roupas feitas, ferragens, perfumarias e mil outras miudezas” passa a vender tecidos, a verdadeira “A Confiança em tecidos” na cidade (*O Anápolis*, nº 756, 12 de fevereiro de 1948, ano XIII). Mais um estabelecimento que passa a contar com grande sortimento de artigos que agrada ao público feminino.

No início da década de 1950 *O Arauto do Rei*[15] apresenta a Casas Buri, “tecidos para todos os fins, todos os gostos e todos os preços” e venda de estoque selecionado (*O Arauto do Rei*, nº 2, junho de 1951, ano IV). Em meio aos outros anúncios dos jornais esta é uma das poucas lojas que possui apenas a venda de tecidos. Anúncios desse estabelecimento também aparecem no *O Anápolis* acompanhado de outras lojas que se tornam conhecidas em todo o país. Em uma das últimas edições do ano de 1956 o jornal apresenta ao final os reclames das principais lojas da cidade com felicitações de Natal, dentre elas estão a Casas Pernambucanas e Lojas Riachuelo:

> Mensagem das popularíssimas Lojas Riachuelo
> A MAIOR POTENCIA BRASILEIRA EM TECIDOS
> Sentimo-nos orgulhosos em poder levar a todos os nossos presados amigos e freguêses, os mais reconhecidos agradecimentos pela preferência com que fomos distinguidos, e afirmamos que

[15] Jornal fundado em 1947, órgão dos alunos do Colégio São Francisco de Assis, tendo como chefe de redação o professor José Barroso Motta Júnior e os seguintes redatores: Oscar Luiz de Oliveira, Aparecido Monteiro Costa e Everaldo M. Lopes. Censor Frei Marcelo Mc Cartney (FERREIRA, 2001, p. 315).

> continuaremos fiéis às nossas diretrizes, fazendo votos pelo seu Feliz Natal e pela sua constante prosperidade no decorrer de 1957.
> Lojas Riachuelo
> Rua Manoel d'Abadia – telefone 175 – Anápolis – Goiás
> (*O Anápolis*, nº 3057, 23 de dezembro de 1956, ano XXII).

Observa-se por meio desses registros que na década de 1950 a cidade de Anápolis já possuía a filial de lojas reconhecidas nacionalmente e também abarcava um grande número de pequenas lojas de tecidos, destacando-se como um *locus* propício para a difusão dos preceitos da moda. Laver (1989) destaca que a partir dos anos de 1950 as mulheres passam a adquirir cada vez mais conhecimento sobre corte e tecidos do que em qualquer época desde a Segunda Guerra Mundial, passando a criar e montar seu próprio *look*. O *prêt-à-porter* fica cada vez mais forte com as técnicas de produção em massa, que desenvolvem um grande volume de peças separadas. De modo geral, esse foi um período de novos estímulos na moda, que ecoava diretamente em uma figura feminina independente e autoconfiante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo moda possui uma extensão muito ampla e definir uma única qualidade para especificar que tal coisa é ou está na moda é negar a gênese de sua pluralidade. Nas sociedades modernas o termo moda está inevitavelmente associado aos modos de vestir. O vestuário é, sem dúvida, sua principal representação e centro de atuação. A moda pode tanto introduzir um objeto novo como dizer o que não está se usando, ou melhor, o que não está na moda. Associada às novas formas de consumo da modernidade, o fenômeno moda por vezes foi negligenciado e considerado superficial para merecer investigação. Todavia, a vestimenta é capaz de revelar o cotidiano das pessoas, havendo assim uma estreita ligação entre moda e identidade, sendo as roupas parte fundamental da construção do sujeito.

"Estar na moda" é paradoxal. Os indivíduos procuram se distinguir do coletivo por meio de sua própria individualidade e, consequentemente, de suas roupas. Todavia, procuram da mesma forma se adequar, fazer parte dos preceitos instituídos por essa mesma coletividade. Na esfera da moda, os indivíduos são estimulados a um fluxo

instantâneo de produção e aquisição do novo. Logo, enfadados rapidamente, sentem a necessidade do querer sempre mais. A complexidade das discussões em torno da vestimenta e de suas expressões no âmbito social, explicita que é praticamente impossível no mundo moderno ficar fora do domínio da moda.

No que se refere às diversas formas de expressões que a mulher ao longo dos tempos se fez constituir como sua por direito, a vestimenta é, sem dúvida, uma dessas representações. O novo discurso moderno da aparência se contrapunha diretamente ao discurso moral da família, que era em sua maior parte de responsabilidade da mulher. O universo feminino ainda deveria se limitar ao recôndito do lar. A moda, entretanto, passa a impor novas aspirações ao imaginário e também ao cotidiano das mulheres, incentivando o exibicionismo do corpo feminino antes oculto não só pelo senso de pudor como pelas roupas.

Ainda que lentamente, cruza-se assim a "fronteira" do decoro feminino. Se antes os padrões femininos se resumiam às grandes matronas sentadas em suas cadeiras, a partir da década de 1920 as formas das mulheres ganham algo de libertário, com mais movimento e vivacidade. As publicações dos jornais e revistas da época revelam como a mulher aos poucos passou a romper com as barreiras impostas pela tradição e se transformou, por meio da indumentária, em mulher da cidade, mulher profissional, mulher pública, conquistando espaços antes predominantemente masculinos e ainda assim sendo mulher do lar. Os jornais e revistas trabalhados neste artigo são difusores fundamentais dos modos de pensar e agir da sociedade da época e atuaram em seu escopo geral na manutenção dos preceitos tradicionais.

De maneira geral, as roupas são uma forma de comunicação, um meio pelo qual o indivíduo se define socialmente. Nesse processo de transição da figura fermina, da mulher do lar para a mulher da cidade, a vestimenta teve papel fundamental como a expressão dos anseios mais ocultos do mundo da mulher. Moldando paulatinamente a figura feminina até os dias atuais, muitos dos conteúdos do período aqui descritos ainda se fazem presentes na vida das mulheres modernas, que lutam continuamente para garantir seu espaço de direito em uma sociedade ainda velada pela existência da igualdade entre os sexos.

FONTES

A CINQUENTENÁRIA. Edição única em comemoração do jubilei da cidade de Anápolis. Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho, 31 de julho de 1907-1957.

ANNAPOLIS. Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho, 1935-1960.

BULCÃO, Armando; MONTORO, Tânia. ***Hollywood no Cerrado***. UNB, 2009.

INFORMAÇÃO GOYANA: revista mensal illustrada e informativa das possibilidades econômicas do Brasil Central. 1917-1935. CD-ROM. AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico), 2001.

O ARAUTO DO REI. Órgão dos alunos do Colégio São Francisco de Assis. Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho, 1951.

VOZ DO SUL. Semanario independente, litterario e noticioso. Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho, 1930-1935.

REFERÊNCIAS

COELHO, Maria José de Souza. ***Moda e sexualidade feminina***. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2003.

LAVER, James. ***A roupa e a moda: uma história concisa***. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. ***O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas***. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

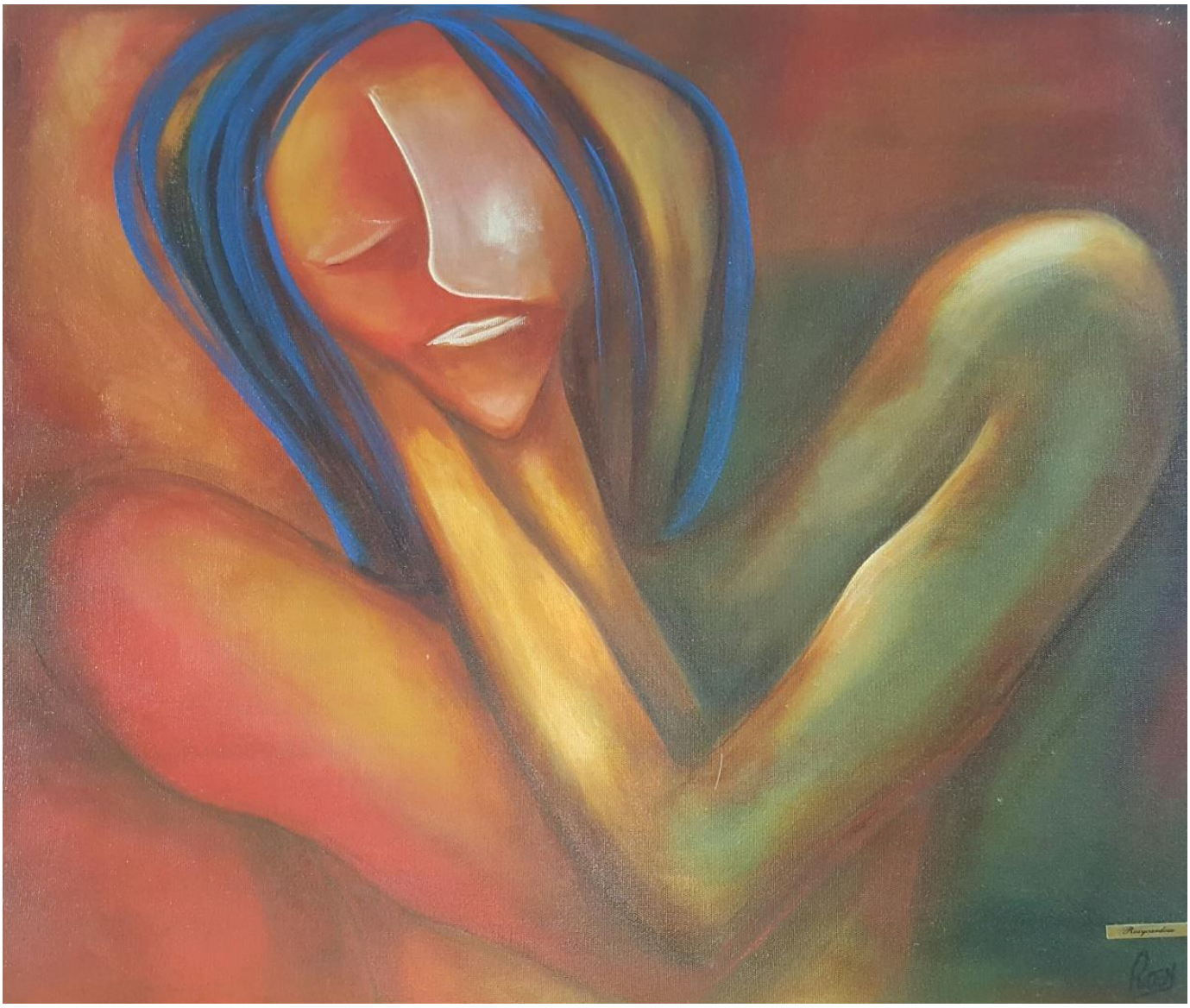
NERY, Marie Louise. ***A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino***. 7. reimp. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014. 304 p.

ROCHA, Hélio. ***Anápolis – e assim se passaram 100 anos***. Goiânia: Kelps, 2007. 330 p.

ROCHE, Daniel. ***História das coisas banais: nascimento do consumo***. Século XII-XIX. São Paulo: Rocco, 2000.

SIMMEL, Georg. ***Filosofia da moda e outros escritos***. Trad. Artur Morão. São Paulo: Editora Textos & Grafia, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. ***O espírito das roupas: a moda no século XIX***. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.



ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Artigos

OUTROS

O MONUMENTO AOS PRACINHAS EM ANÁPOLIS (GO): ENTRE A BARBÁRIE E O HERÓISMO

THE MONUMENT TO THE EX COMBATANTS OF THE II WORLD WAR IN ANÁPOLIS (GO): BETWEEN BARBARISM AND HEROISM

https://doi.org/10.5281/zenodo.5079907

Envio: 19/03/2020 ◆ Aceite: 04/05/2020

Rafael Oliveira Faria

Graduado em História pela Universidade Estadual de Goiás; mestrando em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás.

Eliézer Cardoso de Oliveira

Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília; mestrado e graduado em História pela Universidade Federal de Goiás; Professor do curso de História e do Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo proceder uma análise estética do Monumento aos pracinhas de Anápolis, isto é, o memorial construído em homenagem aos soldados anapolinos da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que lutaram em campos europeus na Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a problemática é debater sobre as várias possibilidades de leitura do monumento, destacando uma mais ufanista que destaca os aspectos relacionados ao patriotismo e o heroísmo dos soldados e outra mais crítica mostrando os aspectos traumáticos da guerra.

PALAVRAS CHAVES: Monumento, Pracinhas, Segunda Guerra Mundial, Anápolis.

ABSTRACT

The present work aims to carry out an aesthetic analysis of the Monumento dos Pracinhas of city of Anápolis, that is, the memorial built in honor of the soldiers of Anápolis city of the Brazilian Expeditionary Force (FEB) who fought in European fields in World War II. In this sense, the problem is to debate about the various possibilities of reading the monument, highlighting one more proud that highlights the aspects related to the patriotism and heroism of the soldiers and another more critical showing the traumatic aspects of the war.

KEYWORDS: Monument, ex combatants, World War II, Anápolis city.

INTRODUÇÃO

O objeto principal deste artigo, o monumento erigido em homenagem aos pracinhas, situa-se na praça do Expedicionário (o nome da praça refere-se ao monumento), no centro da cidade de Anápolis, Goiás. O monumento exalta os pracinhas – os militares brasileiros que lutaram na II Guerra Mundial - como heróis e defensores da liberdade. Nesse sentido, além da homenagem aos ex-combatentes, o monumento é um documento de exaltação a valores relacionados ao patriotismo e valorização da ação heroica militar.

Contudo há uma outra possibilidade de leitura do monumento, mostrando-o também como um documento da barbárie ocorrida durante a II Guerra Mundial, sendo fonte de trauma, dor, morte e sofrimento nos ex-combatentes.

O estudo do Monumento é importante, porque demonstra a representação simbólica da atuação dos soldados brasileiros na II Guerra Mundial, uma das guerras mais importantes de todos os tempos. O Monumento, nesse sentido, reforça uma ideologia nacionalista que valoriza os símbolos pátrios e concebe o Exército como centro da devoção patriótica brasileira. A pesquisa do Monumento reveste de uma explícita

atualidade, já que, no contexto atual, as ideologias que perderam força após a Redemocratização do país, retornaram com força total na sociedade brasileira.

A pesquisa irá utilizar vários conceitos e categorias pertinentes à análise do tema. O primeiro é o de pracinha, um termo popularmente usado para a definição dos soldados da Força Expedicionária Brasileira que atuaram nos campos de batalha da Europa na II Guerra mundial. Segundo João Barone:

> No Brasil, o ato do alistamento é conhecido como "sentar praça". "Praça", além de indicar o local onde fica um quartel, também é a designação para soldado raso em serviço. O jovem praça alistado para compor a FEB passou então a ser conhecido como "pracinha" (BARONE, 2013, 108).

Com isso, o termo se tornou bastante difundido e ganhou um lugar simbólico e foi apropriado pela própria FEB e pelos ex-combatentes. Isso explica o fato de o nome oficial do monumento de Anápolis ter incorporado o termo "pracinha".

O segundo é o de monumento. Um monumento é entendido como um patrimônio cultural, isto é, o sentido simbólico dado a esse patrimônio, materializado em um monumento. Um sentido que tem como objetivo rememorar algo. Choay expõe muito bem sobre esse conceito:

> Chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. (CHOAY, 2001, p. 18).

O monumento dos pracinhas estudado nesse trabalho representa muito bem o que a autora conceituou acima: uma edificação que busca rememorar um dado acontecimento; no caso, o sacrifício que os soldados brasileiros fizeram pela sua pátria na Segunda Guerra Mundial.

O terceiro é de memorial de guerra. O século XX, com a sua primeira metade abalada e conturbada por duas Guerras Mundiais com proporções destrutivas e com um morticínio jamais vistos, deixou um peso na consciência de várias pessoas criadas à luz de todos esses acontecimentos. E esse peso na consciência se mostra na necessidade física e simbólica de lembrar de todos os entes queridos que se perderam nessas grandes catástrofes.

Na Europa, principal território atingido por essas guerras, foi desenvolvido uma atitude de criar memoriais de guerras e outros tipos de monumentos para lembrar das pessoas, tanto militares como civis, que perderam suas vidas nesses conflitos desastrosos. No entanto, a questão militar – o memorial dos mortos em combate - prevaleceu por causa de sua simbologia política destacada no nacionalismo, e pelo simbolismo do herói de guerra, procurando construir uma imagem dos corajosos soldados que deram sua vida pela sua pátria, pelo seu povo e pela sua nação.

O memorial de guerra foi adotado por várias nações da Europa e não seria exagero dizer, por grande parte do resto do mundo também, independentemente de seu regime político e econômico. No pós-guerra, com o mundo mergulhado na Guerra Fria, tanto países comunistas quanto capitalistas se viam na obrigação de homenagear os soldados mortos em combate de seus países.

Na segunda metade do século XX, vários monumentos aos soldados que lutaram na II Guerra Mundial foram construídos nas cidades brasileiras, monumentos estes que podem ser analisados como memoriais de guerra, mas podem também ser interpretados de forma crítica. É nesses dois aspectos que se pretende analisar o Monumento em Memória aos Pracinhas, construído na cidade de Anápolis. Para isso, o artigo divide-se em dois tópicos: o primeiro analisa o impacto das guerras na representação estética e o segundo analisa especificamente o monumento de Anápolis.

O IMPACTO DA II GUERRA MUNDIAL NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA

As guerras são acontecimentos catalisadores da barbárie, crueldade e sofrimento humano. No entanto, elas também são inspiradoras de obras de valor estético. Por causa das atrocidades perpetradas durante as guerras napoleônicas, o mundo foi presenteado pelo romance “Guerra e Paz”, de Liev Tolstoi, e pelo conjunto de gravuras denominadas de “Los Desastres de la Guerra”, de Francisco Goyá. Por causa da crueldade da I Guerra Mundial, foi escrito o romance “Nada de novo no front”, de Erich M. Remarque; inspirado nos horrores da Guerra Civil espanhola, Picasso pintou Guernica, um dos mais representativos quadros do século XX.

Evidentemente a II Guerra Mundial inspirou uma grande quantidade de representações estéticas que seria impossível listá-las neste artigo. Algumas delas

tiveram um forte impacto no meio cultural brasileiro, como o poema de Carlos Drummond de Andrade “Carta a Stalingrado” ou o de Vinicius de Morais “Rosa Hiroshima”, que depois se tornou bastante popularizado quando foi musicado pelo grupo Secos e Molhados.

Produções estéticas menos populares foram erigidas para homenagear os soldados que pereceram no campo de batalha. São monumentos que tem a função de relembrar os mortos por meio de memoriais. Segundo Koselleck, os memoriais de guerra

> são supostamente construídos para recordar a morte violenta proveniente das mãos de outros seres humanos. Além de lembrança, a questão de conhecer as razões desta morte também é importante. Aqui, fatores de arbitrariedade, liberdade e voluntariedade, bem como fatores de coerção e violência, entram em jogo. Para além da morte natural, por assim falar, essas mortes necessitam de legitimação e, obviamente, são, portanto, especialmente dignas de lembrança (KOSELLECK, 2002: p. 287, tradução do autor).

Essa legitimação, a que Koselleck se refere, trata do simbolismo da morte na guerra, o qual carrega um sentido social. Ora, os soldados que lutaram na linha de frente obtiveram o destaque de agentes do nacionalismo, isto é, os bravos homens que deram suas vidas pelo seu país e pela sua nação. Por isso, Koselleck afirma:

> Os mortos em ação são identificados de um modo respeitosos: como heróis, vítimas, mártires, vencedores, pessoas da família, possivelmente também como os derrotados; Além disso, como possuidores de honra, fé, glória, lealdade, dever; e, finalmente, como guardiões e protetores da pátria, da humanidade, da justiça, da liberdade, do proletariado ou de uma forma particular de governo. A lista poderia ser ampliada. (KOSELLECK, 2002, p. 286).

A morte na guerra carrega todo um sentido representativo de admiração e de respeito, indicando que os soldados morreram por uma causa legitima: a honraria de ter morrido pela sua nação, pelo seu povo, pela sua cultura e vários outros motivos que demonstram valor merecido para ser lembrado. Daí a existência de vários monumentos que procuram lembrar o sacrifício dos soldados pela nação, como os túmulos do soldado desconhecido ou os monumentos aos ex-combatentes.

Contudo, é preciso levar em conta o alerta de Walter Benjamim para o sentido trágico presente nesses tipos de monumentos.

> Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. (BENJAMIN, 2016, p. 13).

As manifestações estéticas sobre a guerra, como documentos da cultura, carregam a barbárie da tragédia que esta representa. Para Benjamin, os documentos da cultura moderna, em sua complexidade, refletem a tragédia de seu período histórico. O heroísmo dos soldados não deve servir para a legitimar a barbárie que a guerra representa para a humanidade. Aliás, durante a II Guerra, no Jornal A Cidade de Goiás, um militar enfatizou as atrocidades das batalhas, numa postura crítica que lembra a de Walter Benjamin.

> Troa o canhão, zumbe o avião e matraqueia a metralhadora por toda a parte da velha Europa. Há milhares de viúvas e de órfãos sem amparo, sem teto e sem pão. Milhões de homens aptos para o trabalho matam-se uns aos outros numa Guerra impiedosa e desumana sem precedentes na história do Globo Tereno. Parece que estamos regressando aos tempos da Barbaria. Desaparecem os tratados pró pacem. De nada vale, já a diplomacia. A justiça foi transformada em Lei e vendida aos que mais fortes sejam. Fortes, não em Razão e Bom Senso, mas em Poderio Belicoso. Desaparecem as pequenas e lendárias nações onde os seus habitantes laboriosos, progressistas e pacíficos jamais pensaram em serem escravizados e despojados de suas terras que tanto amavam. A guerra de heroísmo e de bravura, de valor de cada combatente, foi substituída pela luta bárbara e impiedosa. A química, essa ciência que nos fornece tanto elementos criadores, serve, hoje para dar aos beligerantes os mais terríveis elementos destruidores da humanidade (AZEREDO FILHO, Capitão. In. Jornal "Cidade de Goiaz", Goiás, de junho de 1940).

O mais surpreendente é que esse texto foi escrito em 1940, quando as atrocidades da II Guerra ainda estavam apenas no início e o mundo ainda desconhecia a barbárie dos campos de extermínios e os horrores da guerra no continente asiático.

Os memoriais de guerras e os monumentos aos ex-combatentes, na ânsia de homenagear o heroísmo e a abnegação, silenciam sobre as atrocidades e a barbárie dos campos de batalhas.

O MONUMENTO AOS PRACINHAS DE ANÁPOLIS

Foram criados consideráveis monumentos para homenagear os pracinhas. A necessidade de rememorar os soldados brasileiros que lutaram na linha de frente da Segunda Guerra Mundial se concretizou em monumentos tanto no Brasil quanto no exterior. No Rio de Janeiro, foi inaugurado no ano de 1959, o Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, conhecido popularmente como "Monumento dos Pracinhas" para homenagear os soldados brasileiros que lutaram na II Guerra.

Fig. 1 - Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, localizado no parque Eduardo Gomes, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_Nacional_aos_Mortos_da_Segunda_Guerra_Mundial#/media/Ficheiro:Pracinhas-CCBY.jpg

Monumentos desse tipo se espalharam por várias cidades do país e existe um deles até na Itália, palco da ação militar dos soldados brasileiros. Trata-se do Monumento ai Caduti Brasiliani, inaugurado no ano de 2001, na proximidade do Monte Castelo, cuja configuração é representada por dois arcos brancos, sendo que um dos arcos que aponta para o chão simboliza a morte e o que aponta para o céu simboliza a transcendência heroica do sacrifício dos soldados.

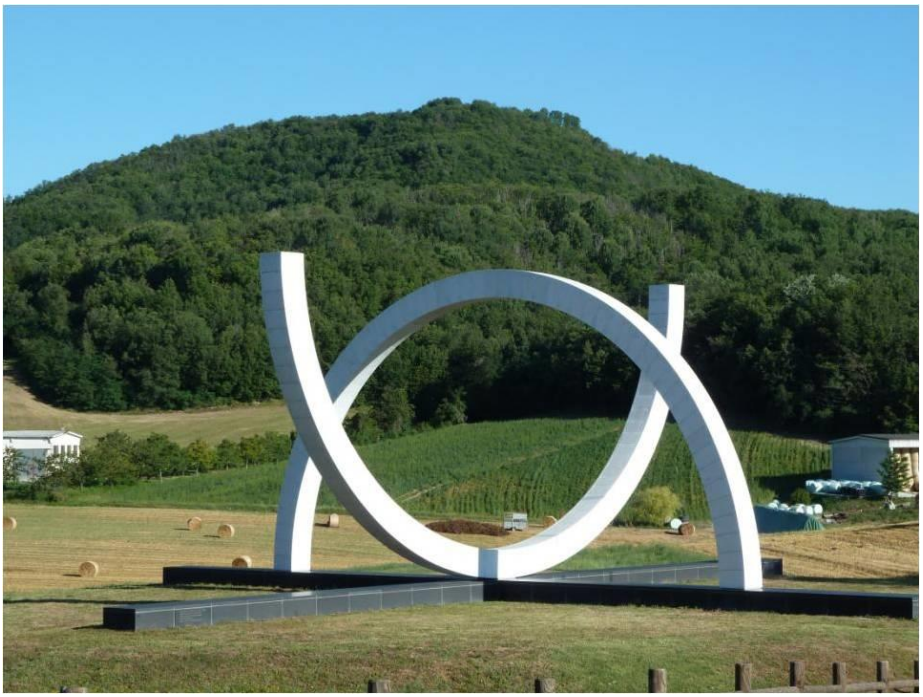


Fig. 2 - Monumento ai Caduti Brasiliani, inaugurado no ano de 2001, na proximidade do Monte Castelo, na Itália. Fonte: http://www.portalfeb.com.br/nos-passos-da-feb/

O monumento em homenagem aos pracinhas erigido em Anápolis foi construído em diversas etapas. Segundo o historiador anapolino Humberto Crispim Borges (1975, p. 138), primeiramente foi construído um "obelisco de suma importância, [que] se situa na Praça do Expedicionário Brasileiro, sendo também em homenagem aos integrantes da extinta FEB, que combateram durante a segunda Guerra Mundial." Quando da inauguração do obelisco, a praça teve o seu nome alterado para fazer referência aos expedicionários brasileiros.

> Primeiramente denominada de praça Capitão Silvério Pedro da Silva e depois Mário Caiado. Durante a Revolução dos anos 30 passou a chamar-se Praça da Bandeira e assim foi até 1953, quando, por força de Lei Municipal, passou a denominar-se "Praça do Expedicionário". (ARIMATHÉA, 2007, p. 35).

Em 1976, foi acoplado ao monumento uma placa de metal com o nome dos soldados que pereceram no campo de batalha, como deixa claro os seguintes dizeres: "aos heroicos brasileiros que tombaram no campo de honra. A gratidão sincera e perpétua dos que continuaram de pé". Abaixo dela, outra placa com os nomes de dezessete soldados e os seguintes dizeres: "A homenagem do povo anapolino aos ex-

combatentes da Força Expedicionária Brasileira que lutaram pela liberdade nos campos de Batalha da Europa".

A iniciativa para a instalação das placas foi de um vereador anapolino:

> Numa homenagem aos pracinhas anapolinos, atendendo requerimento do vereador Antônio Caputo, a Prefeitura está concluindo a montagem de uma placa especial com o nome de todos os pracinhas residentes em Anápolis, que lutaram na Itália. A Placa está sendo colocada na Praça do Expedicionário na confluência da 10 de março com Manoel D´Abadia. Amanhã, durante as festividades do Sete de Setembro, a placa vai ser inaugurada oficialmente (Correio do Planalto, 6 a 12 set. 1976).

A escolha de uma data cívica para a inauguração da acoplagem da placa ao monumento reforça a narrativa que vincula a participação dos soldados na II Guerra ao nacionalismo, uma atitude bastante incentivada durante o Regime Militar. Patriotismo e guerra sempre estiveram próximos, o que justifica a escolha da data para a inauguração do monumento.

A inauguração do monumento foi cuidadosamente pensada como um ritual cívico, conforme se percebe na descrição da programação no jornal anapolino Correio de Planalto.

> As 17 horas e 10 minutos, em palanque na Praça Bom Jesus, apresentação de uma peça infantil com um grupo teatral da Secretaria da Educação. Dez minutos após, prevê-se a inauguração da Placa dos Expedicionários, na praça do Expedicionário. As 18 horas, devem ser arriadas as Bandeiras em todos os pontos da cidade (Correio de Planalto, 30 ago. 1976).

Quarenta minutos depois da inauguração da placa em que está registrado os nomes dos pracinhas, às 18 horas, foi arriada a bandeira nacional em todos os pontos da cidade! A bandeira que foi levantada pelos pracinhas na linha de frente.

Vinte e um anos depois, em 1997, foi adicionado no memorial aos pracinhas uma escultura de um busto de um soldado e outra placa com os nomes de ex-combatentes das cidades de Anápolis e Corumbá que lutaram na Europa, mas que não morreram no campo de batalha. Essa placa foi uma homenagem da Associação dos Ex-combatentes do Brasil.

Fig. 3 - O monumento dos pracinhas – Anápolis GO. À esquerda o monumento visto de frente; à direita o monumento visto de costa. Foto do autor.

Do ponto de vista estético, o mais importante foi a colocação de uma escultura de um busto de um soldado segurando o seu fuzil em cima de um obelisco. É uma escultura monocromática em cor escura, na qual se percebe um olhar altivo do soldado. O autor da escultura foi José Rodrigues Loures (1944-2001), um escultor goiano nascido em Ouro Verde, mas que se destacou na carreira em Anápolis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo foi analisar o Monumento dos Pracinhas em Anápolis, concebendo-o como uma representação estética da participação dos soldados brasileiros na II Guerra Mundial. Nesse caso, o monumento foi visto como um documento das várias representações que a guerra inspirou aos brasileiros.

O modo como o monumento foi construído, utilizando representações clássicas na forma de obelisco, bustos e textos em placas de metal revelam um esforço para a

construção de uma narrativa que vincula a ação da FEB na Europa ao heroísmo, luta pela libertação, abnegação, patriotismo. Durante o Regime Militar, especificamente em 1976, quando o monumento passou por sua primeira alteração estética, essa leitura ufanista foi bem mais enfatizada, pois ela servia para legitimar a ação política dos militares. Por isso, a escolha do 7 de setembro como data para a inauguração das alterações no monumento, seguida de um ritual que envolvia desfile e hasteamento de bandeiras.

A leitura heroica da participação dos soldados brasileiros nos combates em solo italiano não é descabida, pois há vários registros de bravura e abnegação por parte dos soldados que, mesmo diante do despreparo e da falta de equipamentos, conseguiram vitórias importantes numa guerra de libertação e combate ao fascismo.

Contudo, o heroísmo é apenas uma das leituras possíveis que o monumento procura perpetuar na memória coletiva do povo anapolino. Cada monumento possui sua intencionalidade política, pois são frutos da mobilização de determinadas categorias sociais. Esse é o sentido do monumento como um Memorial de Guerra, conforme foi bem explicitado por Reinhard Koselleck.

Há uma outra possibilidade de leitura do monumento dos pracinhas a partir das considerações críticas de Walter Benjamim, considerando o monumento como representação da barbárie. Longe de ser só heroísmo e bravura, a guerra é fonte de insensatez, sofrimento, morte, dor, medo, choro, destruição, angústia. Os soldados brasileiros foram sujeitos e vítimas desse lado macabro da guerra. O soldado, ao matar o inimigo mata também parte da sua humanidade, o que explica o efeito traumático da guerra em muitos ex-combatentes.

Olhar para o Monumento dos Pracinhas e vislumbrar o medo, a angústia dos soldados não é diminuir o valor de sua ação. Pelo contrário, é mostrar uma empatia por todo o sofrimento por que passaram. Por isso, como respeito a esses jovens da cidade de Anápolis e Corumbá que foram lutar em país estranho na maior guerra de todos os tempos, o artigo vai homenageá-los citando o nome de cada um deles.

SOLDADOS DE ANÁPOLIS E CORUMBÁ QUE LUTARAM NA II GUERRA MUNDIAL

Antônio de Pádua da Silva Leão
Edelvicio Amor de Souza
Francisco Herculano Fleury Curado
Franklim de Moura
Geraldo Sebastião Curado Fleury
Gerson de Deus
Gerson Pereira da Veiga
Guilherme Fleury Curado
Gumercindo Ramos Lima
Hélio Ferreira de Paiva
Humberto Afonso Fontoura
João Mendes de Souza
Joaquim da Conceição
Joaquim Propício de Pina Neto
Jofre Martins de Araújo Oliveira
José Lopes Santana
José Nicanor Urany
Antônio Souto
João Crisóstomo Braga
Joaquim de Araújo Inácio
Manuel Gomes
Manuel Pinho Costa
Milton Jaciton da Silva
Odir Geraldo de Souza Vale
Olentino Correi Peres
Olides Garcia Rosa
Pedro Afonso de Souza
Sebastião Gonçalves Moreira
Sebastião Onofre Farnesi
Sebastião Pereira Farinha
Wady Elias Jorge
Waldyr O´Dwyer
Wilson Moreira de Andrade

Que os mortos descansem em paz e que os vivos não esqueçam os sacrifícios que deixaram nos campos de batalhas.

REFERÊNCIAS

AZEREDO FILHO, Capitão. "***Brasil em Guarda!***" In. Jornal "Cidade de Goiaz", Goiás, de junho de 1940. Disponível em: < https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso no dia 28 de outubro de 2019.

BARONE, João. ***1942: O Brasil e sua guerra quase desconhecida.*** Rio de Janeiro: Editora nova fronteira, 2013.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: ***Mágica e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BORGES, Humberto Crispim. ***História de Anápolis*****.** Editora C E R N E, 1975.

CHOAY, Françoise. ***A alegoria do patrimônio***. São Paulo: Estação liberdade: UNESP, 2006.

JORNAL, Correio do Planalto. "***Pronta a programação do Dia da Pátria***". Anápolis, 30 de agosto de 1976.

JORNAL, Correio do Planalto. "***Uma homenagem aos pracinhas***". Anápolis, Goiás, 6 a 12 de setembro de 1976.

KOSELLECK, Reinhart. ***The practice of conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*****.** Stanford: Stanford University Press, 2002.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

O INFERNO DE SARTRE: O DRAMA DA RELAÇÃO DO *EU* COM O *OUTRO* NA OBRA *ENTRE QUATRO PAREDES*

SARTRE'S HELL:
THE DRAMA BETWEEN THE RELATION OF THE SELF WITH THE OTHER
IN THE WORK "NO EXIT"

https://doi.org/10.5281/zenodo.5080004

Envio: 03/04/2020 ◆ Aceite: 04/05/2020

Tobias Dias Goulão

Graduado em História pela Universidade Estadual de Goiás; Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás na linha Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História; Graduado em Filosofia pela Faculdade Católica de Anápolis.

RESUMO

O presente texto explora uma interpretação da peça *Entre Quatro Paredes* (*HuisClos*, de 1944) do dramaturgo, romancista e filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre, que deixou sua obra marcada pela sentença "o inferno são os outros". A perspectiva aqui é expor outra visão, a de que o inferno exposto por Sartre não é o outro, mas sim o indivíduo condenado, a pessoa que viveu envolvida em mentiras e que agora está exposta, sem possibilidade de continuar se escondendo. Nessa perspectiva, a idolatria de si e o ocultamento da própria realidade é o inferno, não a presença do outro e as possíveis limitações que ele representa.

PALAVRAS-CHAVE: inferno, Sartre, eu, outro, orgulho.

ABSTRACT

This presente article explores a interpretation of the play "*No exit*" (*Huis Clos*, 1944) write by the French playwright, novelist, and existentialist philosopher Jean-Paul Sartre, who left his work marked by the sentence "Hell is other people". The here's perspective is to expose another vision, that the hell exposed by Sartre is not the other people, but the condemned individual, the person who lived in lies and who is now exposed, unable to continue hiding. In this perspective, the self-worship and the concealment of the reality is the hell, not the presence of the other people and the eventual restrictions that he represents.

KEYWORDS: hell, Sartre, the self, other people, pride.

"Entregue a si mesma,
cada vida fica em si mesma,
sem ter o que fazer"
A Rebelião das Massas
Ortega y Gasset

*

"Para mim a eternidade é uma idéia impossível de compreender,
algo enorme, imenso. [...] imagine o senhor que existe lá um quarto,
como uma sala de banho em pleno campo,
negra de fumaça e com aranhas por todos os lados
e que a eternidade se resumisse a isso"
Crime e Castigo
Dostoiévski

INTRODUÇÃO

Ao fim da Segunda Guerra, quando a Europa passa por sua reestruturação, as forças antagônicas daquele período começam a se desenhar, e a nova intelectualidade se levanta para propor uma visão atual sobre o futuro da humanidade, um dos intelectuais de maior expressão foi, sem dúvidas, o francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Um homem de capacidade intelectual cativante, com uma atenção aos seus espectadores muito bem dispensada, fez com que cafés se enchessem de ouvintes à suas falas, que as suas ideias ganhassem o mundo e transformasse o existencialismo em um estilo de vida (WINOCK, 2000).

Em uma grande quantidade de artigos, conferências, romances e peças teatrais, acabou conseguindo uma enorme fama, e expandiu sua filosofia a um mar de pessoas. Em termos gerais, o seu existencialismo pode ser visto como uma forma de exigir uma ação completa da liberdade do indivíduo, sendo as formas morais burguesas algo degradante, e a perspectiva de estar preso ao mundo que, por ventura, limita suas ações causa a náusea. Superar essa condição, negando tudo aquilo que não é o eu. Assim pode-se sintetizar, *grosso modo*, os tipos de questões levantadas pelo autor. E aqui se adentra sua produção para discorrer sobre uma de suas obras e a visão sustentada relacionada sobre o eu e sobre o outro.

A peça *Entre quatro paredes* (*HuisClos*, de 1944) é onde Sartre expõe a sua constatação de que os outros são para si estorvo e limitação. Um verdadeiro inferno que impede a ficção de si. Mas é também a constatação de que na verdade o "eu" é o real inferno, movido pela mentira sobre si e a tentativa de impor, pelo orgulho, essa mentira à realidade.

1. O INFERNO SARTREANO

Uma acusação do que é esse inferno é a perspectiva já apontada pelas personagens em um diálogo onde a vida passou, tudo foi feito, mas há reclamação de que não foi possível realizar a vontade íntima, faltou tempo, faltou vida. No diálogo entre Garcin e Inês a questão fica sintetizada na passagem:

> "Inês - Prove, então. Prove que não era um sonho. Só os atos decidem sobre o que a gente quis.
> Garcin - Morri cedo demais. Não me deram tempo para praticar os meus atos.
> Inês - Morre-se sempre cedo demais... ou tarde demais. No entanto, a vida aí está, liquidada. Já se deu o traço debaixo das parcelas, resta fazer a soma. Você nada mais é do que sua vida." (SARTRE, p. 22).

Essa talvez seja a peça mais famosa do filósofo existencialista francês Sartre (ou pelo menos que possui a citação mais repetida). Dela um de seus mais famosos axiomas foi retirado e retumba ainda hoje nas discussões intelectuais. A solidão em meio a companhia que é o inferno é justamente aquilo que ele coloca, mas a forma na qual o outro aparece merece uma análise. Longe do outro ser o inferno, esse é feito primeiramente pelas nossas ações, na sua própria vida.

2. INFERNO E NEGAÇÃO

O inferno sartreano é uma percepção que não há possibilidade de modificar as coisas. Estando preso, sem a menor chance de realizar as suas vontades e já desnudo frente aos demais, aquilo que almejava não era impedido pelos outros, mas pelas próprias ações. Com essa constatação fica claro que jogar a culpa nos outros, nas circunstâncias e não nas próprias decisões é o que ocorre. Estar exposto e ter se confessado com os que ali estão é a impossibilidade de se esconder em mentiras, em

uma vontade de que o mundo fosse como se quer; naquele pequeno quarto o outro que conhece a realidade não permite mais falsidades sobre o que aconteceu. É o contato com tudo que foi feito. Ao fim, o outro é chamado de inferno porque conhece tudo que foi feito. Ele não pode mais ser enganado e o autoengano das derivações de um mundo de faz-de-conta.

Dostoiévski em *Os Irmãos Karamázov* (1971) expõe uma das melhores definições de inferno da literatura quando o *starets* Zósima proclama que o inferno é "o sofrimento por não poder mais amar" (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 236). Dito isso, é possível levantar uma boa relação para o inferno que Sartre monta em sua peça. O inferno para Sartre seria a convivência ininterrupta entre pessoas que buscam, mediante ao infanticídio, traições e destruição da vida alheia a afirmação de uma mentira que criaram de si. O que o outro faz no cubículo onde estão condenados é não permitir mais que essas mentiras venham à tona, o que tornaria a perspectiva do outro como o inferno algo aceitável. Mas a situação pode ser melhor explorada a partir do que a personagem de Dostoiévski menciona.

As personagens de Sartre não conseguem abandonar a loucura da idolatria de si, de suas mentiras e do ídolo pessoal que criaram. Enquanto viveram, mentiram sobre si e para si, criaram uma idolatria que impedia qualquer capacidade de amor real para além do mundo isolado do próprio ego, então, acabaram sendo lançadas no inferno ao fim da sua existência terrena. Toda a idolatria tem caráter narcisístico e isso impede um desenvolvimento da relação com o outro, seja qualquer das possibilidades de amor que possa se desenvolver entre pessoas. Nada de *afeição*, *filia*, *eros* ou *ágape* e seus desdobramentos nas relações humanas (LEWIS, 2009). É apenas o "eu" gritando desesperadamente para que o mundo, a realidade na qual se está instalado, se adeque ao sonho juvenil moldado na própria cabeça.

As personagens são todas mesquinhas, entregues a uma busca de afirmação pessoal exterior, mentindo para si e para os outros sobre essa condição. As três personagens principais da peça, Inês, Estelle e Garcin, que são jogadas na pequena sala pelo Criador, deverão conviver eternamente naquele local. Essa convivência com o outro é o inferno, sentença de danação essa que ficou imortalizada na famosa frase da peça: "O inferno são os outros" (SARTRE, p. 23).

3. O EU E O INFERNO

Ao pensar na proposta que levanta o filósofo francês, é nítido que ele encara a realidade do outro não como meio para o crescimento, para o desenvolvimento mediante o contato e com a relação interpessoal. Nas relações entre as pessoas é nítido o desenvolvimento, porque é nela que encontramos tanto os nossos limites, quanto a possibilidade de expandi-los. O outro é a limitação, é a imposição, é quem retira o ser que vive e quer se criar de seu estado de realização pessoal intocável, tudo que está em oposição à realização da existência e da liberdade. No máximo, como vemos na história pregressa das personagens, o outro é meio de satisfação pessoal, é objeto, coisa, não uma pessoa. Mero meio para realização das vontades, e quando escapam ao controle, são a desgraça e danação. O outro é a representação viva, intelectiva da realidade que, pelo seu caráter racional, não permite que o "eu" fique lançado ao nada. É o revelador do que é objetivo, e por ser também um ser de razão e ação, interpreta o mundo e faz com que a subjetividade e as vontades/manifestações do "eu", que não está consciente de si, tenha uma barreira contra aquilo que deseja.

Ponto alto é a constatação que possível de ser retirada ao analisar os personagens que dialogam na peça. O outro é, além do que já foi exposto, aquele que não permite a mentira de si. Isso quer dizer que, aquilo que se faz e é visível, a realidade bruta da vida, da biografia, está além de qualquer invenção pessoal sobre si, isso quer dizer que está fora da história realizada pela pessoa, não compõe a sua biografia, o que é, em última instância, o testemunho da realidade pessoal. Na medida em que o relacionamento entre os personagens vai levantando mais o conhecimento mútuo, todas as máscaras caem. O outro acaba sendo o maior incômodo de todos para o "eu", porque ao ser descoberto, ao ser conhecido, nenhuma das mentiras que criaram em vida poderá mais ser usada para defender sua existência, agora no cubículo infernal. Como é dito na peça "você nada mais é que a sua vida", e ela está encerrada com o ponto final da morte.

E isso resume o inferno que será essa vida/morte eterna em frente ao outro, completamente nu: será a condenação de ser aquilo que foi em vida, mentirosos, adúlteros, infanticidas, luxuriosos e covardes. Nenhuma mentira salvará os três deles

mesmo. É o que uma personagem deixa passar em sua lamúria "como é desagradável não poder julgar-me por mim mesma" (SARTRE, p. 10).

4. O ERRO DE NARCISO

Isso nada mais é que a perpétua ação de Narciso, que remete novamente ao problema do orgulho, da ilusão sobre si, da falsa imagem idolatrada que é criada. E se pode colocar da seguinte forma:

> O crime de Narciso é preferir, no final, sua imagem a si mesmo. A impossibilidade em que se encontra de unir-se a ela só pode produzir nele o desespero. Narciso ama um objeto que ele não pode possuir. Porém, assim que começou a se debruçar para vê-lo, era a morte que ele desejava. Unir-se à própria imagem e confundir-se com ela significa morrer. (LAVELLE, 2012, p. 46)

Aquilo que as personagens da peça querem é esconder o máximo possível o fracasso, é tentar manter ainda a mentira e a loucura que encenavam enquanto vivos. A dificuldade é justamente a mentira sem máscara, mas o ídolo não foi destruído. Esperam sempre que possam convencer os outros, o que não acontece. As personagens não conseguem ser sinceras, porque "ser sincero é descer ao fundo de nós mesmos para descobrir os dons que nos pertencem, mas que nada são senão pelo uso que fazemos deles." (LAVELLE, 2012, p. 69).

Um caso interessante é o de Inês. Ela tem consciência de seus defeitos, de seus pecados, mas ela não consegue se desprender deles. Aí está o seu problema: normatização dessa fachada de pecado, que parece ser o que ela usa como máscara, assim como os outros também usam as suas. Inês é a pessoa que transformou suas vontades em sua identidade, por isso também é atormentada no inferno a partir desse seu eu orgulhoso que quer tudo, mas não consegue realizar sua vontade.

O cenário é justamente o denunciado pelo filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva quando escreveu a seguinte sentença:

> Num tal sistema de egoísmos é evidente que a argúcia, o dissímulo e a mentira e, em geral, todas as formas fictícias do comparecimento diante do outro deveriam prevalecer sobre o gesto generoso da confissão e amor pessoais (SILVA, 2009, p. 212).

Texto que demonstra bem o problema do sartrismo na denúncia que Dostoiévski faz há mais de um século. Isso quer dizer que não há capacidade de relacionar-se com alguém. O outro não é quem está para o eu como outra pessoa com a qual se relaciona, mantenha diálogo ou ame. Toda a realidade, todas as outras pessoas devem apenas servir ao desejo, às vontades, do eu. Aqui morreu a pessoa que se relaciona e vive apenas aquele que está encerrado em si.

A visão disso é demonstrada quando Vicente Ferreira da Silva destaca os pontos básicos da moral como essa perspectiva de observação da realidade. Segundo o filósofo brasileiro, "para Sartre, o homem é o agente moral mediante o qual os valores têm existência; portanto é em nossa própria liberdade, fonte de todos os valores, que devemos colocar o acento tônico dos juízos morais" (SILVA, 2009, p. 94). Com a egótica perspectiva que Sartre lança e da qual está permeada sua peça, tudo é feito sob medida daquilo que é o interesse do "eu", e este passa a se ver como a narcisística régua do mundo e das outras pessoas.

Mas o interessante é que o próprio Vicente, a princípio muito entusiasmado com as perspectivas existencialista de Sartre, consegue expor a perspectiva da realidade do eu com o outro de uma forma mais plausível. Ao comentar que "o outro é detentor de um segredo: o segredo do que eu sou. Ele me faz ser, e por isso mesmo me possui e essa possessão não é nada mais do que a consciência de me possuir" (SILVA, 2009, p. 102), está justamente abrindo o caminho para uma relação real de comunicação entre as pessoas, a consciência de si e o reconhecimento da realidade do outro.

Isso tange o ponto que será negado futuramente, que é justamente a capacidade do amor. Vicente nos traz a seguinte leitura do que a proposta existencialista assinala nessa relação:

> O ideal supremo do amor é o de incorporar e assimilar a liberdade do outro, deixando intacta, entretanto, a natureza dessa liberdade. Queremos que o ser amado se ligue a nós, não por alguma coação determinística ou psicológica, não por um filtro ou sortilégio diabólico, mas sim por uma entrega livre e espontânea. O simples pensamento que o amor realiza é uma posse definitiva e irrevogável já é suficiente para estancar o amor em sua fonte.
> [...]
> O amor exige, no fundo, atitudes contraditórias entre si: uma liberdade que seja constante e uma constância que seja liberdade, uma renovada escolha do amado que se cumpra entretanto inalteravelmente. (SILVA, 2009, p. 106).

Em princípio havia essa possibilidade, mas com o avanço e com as visões de que a medida de tudo é a subjetividade e a percepção do "eu" no mundo, vai sendo perdida essa relação dialógica entre as pessoas e até mesmo o amor tornar-se-á um problema. A condição caminhou para uma situação na qual Vicente, de muito entusiasmado com Sartre, escreveu posteriormente um artigo considerando um equívoco filosófico. Tudo isso devido às guinadas ideológicas do francês. E são os vários desdobramentos do pensamento de Sartre que levam a constatar esse problema com relação ao outro, que mesmo em sua percepção aguçada para as questões e escritos memoráveis, não deixou de cair em negações e problemas graves. A questão é que:

> Sartre segue o caminho de Baudelaire (outro de seus santos, e, na verdade, aquele a quem ele está mais espiritualmente ligado). Seu caminho é aquele de uma alma que anseia pelo bem, mas cujo orgulho (que aceitará como bem somente o que for criação sua) o força sempre a destruir o bem. O bem vem a ele manchado de "outridade", que, desta forma, ameaça a autenticidade de seu self. (SCRUTON, 2014, p. 281).

O problema maior é justamente o vício capital que impede o desenvolvimento da maior das virtudes. Portanto, o que resta é ver o outro como complemento na tortura eterna, o inferno real é a impossibilidade de mudar a vida que encerrou. Agora, o orgulho daquelas mentiras é o impedimento e a instalação no real inferno da nudez frente a si mesmo. Nudez essa que o outro não permite ser tampada.

Ao relatar uma história judaica em seu livro *Espiritualidade para Corajosos*, Luiz Felipe Pondé nos dá uma interessante visão do inferno:

> Um justo morre e vai para o céu. Recebido por Deus, faz o tour do paraíso. Ouve um som ensurdecedor vindo de uma porta fechada. Pergunta a Deus o que as pessoas estão gritando e o que é aquela porta fechada. Deus responde que atrás daquela porta é o inferno e diz ao justo que abra a porta para saber o que gritavam. Ele abre e ouve: "Eu! Eu! Eu!". (PONDÉ, 2018, p. 56).

Esse trecho ajuda a ilustrar a ideia da complexidade da idolatria e como ela impede qualquer relação mais ampla entre as pessoas, como a mentira e a ilusão sobre si imperam e transformam tudo no culto do "eu", o que faz chegar no ponto importante daquilo que Sartre faz ser o inferno. Não o outro, mas o "eu" acima de qualquer coisa. Até mesmo da realidade.

O que é claro no texto de Sartre é que os personagens no inferno devem se despir do disfarce que realizaram de si em vida. O que ainda existe, mesmo com a revelação de toda a biografia, aquela que não mais modificará, é a crença de que a imagem pensada, idealizada, idolatrada existe ao invés da pessoa, sua vida, história, suas ações reais. As personagens não conseguiram alinhar a realidade vivida ao pensamento, criando um desconexo conhecimento de si. Encontra-se, portanto, o conflito pessoal, não externo, entre o que se é verdadeiramente e aquilo que se finge ser.

Os personagens tiveram a oportunidade de realizar suas possibilidades, poderiam ter sido corajosos, poderiam não ter caído em adultério ou na aventura de uma vida devassa e no uso do próximo, mas optaram por não salvar as circunstâncias. Deixaram o medo, a comodidade e o desejo de posse e satisfação dominá-los e, ao fim, estavam presos. Não entraram no campo mais complexo da vida que é a luta e a nobreza, ou seja, optar pelo menos confortável, mas que no fim acaba por significar a vida e fazer com que esta tenha fibra, peso e possa ser narrativa acompanhada por outros e que não será motivo de vergonha, ou melhor, motivo de condenação. A mais consciente das personagens ainda se martiriza pelos fracassos e pela vontade de dominar todos para tê-los unidos em desgraça, supondo que esse domínio poderia aliviar aquilo que fizera.

Ou seja, não há necessidade de ilusões, máscaras ou exibicionismos. A ação pessoal deve ser a de uma pessoa que procura enxergar a si mesmo por completo, não apenas como uma imagem externa e outra realidade interna desconexas, uma vida falseada. A condição dessa busca é ter em mente que:

> a vida real é a vida humilde e comum, visível apenas a um número muito pequeno de seres que convivem de maneira mais íntima, e dela logo se afastam os que são ávidos de aparecer e buscam brilhar num palco maior. (LAVELLE, 2012, p. 169).

O estar em contato consigo, na intimidade, e refletir isso no agir e na consciência mediante as relações com outros expressa esse contato com o mundo interior, do espírito, onde as ideias, planos e possibilidades habitam e que são trazidas ao mundo pelas ações mediadas com eles. O processo é o aprofundamento e o conhecimento de si, a tomada de posse da própria realidade, o contato com a consciência. Há uma necessidade de conhecimento da realidade interior, esta que somos em espírito, por

isso “é preciso descer mais na intimidade para descobrir em si outro mundo, no qual o amor-próprio, em vez de se refinar, se dissolve” (LAVELLE, 2014, p. 25). É assim que o grande vício do orgulho se perde e a conexão entre a imagem interior e a realidade exterior se conectam sem máscaras.

Ao combater esse orgulho, o outro já não é mais inferno, mas possibilidade de relação verdadeira. Inclusive é meio para a percepção de outras condições, inclusive auxílio para a verdadeira relação consigo mesmo. E assim se passa a compreender que “a intimidade mais profunda é também a intimidade mais fechada. No entanto, os homens que são incapazes de qualquer intimidade verdadeira consigo mesmos são-no também em relação a outrem” (LAVELLE, 2014, p. 25). Nesse processo, o conhecimento de si mesmo acaba por mostrar o caminho a ser traçado frente ao que se é, ao que posso ser, àquilo que está em suas possibilidades. Em um diálogo com outros se desprende e se vai realizar o desígnio de sua realidade que é o eu e a comunhão com o outro e com o mundo, em sua realidade na qual se está instalado, não no que se acredita em idealização e distanciamento da realidade.

Essa é a condição que leva a lembrar do interior humano onde todos se veem como são, e as personagens do roteiro sartreano procuram esconder e não são capazes de mudar em si, mas querem que os outros vejam do jeito que não são.

Esse é o fundo insubornável do qual fala Ortega y Gasset, o “núcleo último e individualíssimo da personalidade”, o “eu profundo” bergsoniano que é explorado pelo espanhol (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 84). É a realidade de vida que expressa aquilo que não é falso, mas sim a manifestação própria da pessoa, a expressão da vida completa que é visível na interação entre sua manifestação externa e interna, ou seja a integridade frente a realidade. O contrário disso, uma ocultação ou inexpressão de qualquer um dos polos, é farsa, é mentira, é o fingimento de ser o que não se é, a falha na realização da projeção da vida que acaba por se esconder em composições que fingem ser o que se é. Mas o fundo insubornável, lá onde mora a covardia, o adultério, a devassidão, não sofre mudança. É motivo de vergonha porque não consegue ser extirpado da realidade.

O inferno é a convivência com o que é a verdade última da personalidade e não é mais possível de ser escondida nem de ser negada. Considerando que estão já mortos, a construção da biografia deles está pronta. Aí se tem a grande questão, porque ao ter a narrativa encerrada, não é mais possível voltar à vida e desfazer o que se fez. Não há

mais o que se tornar, porque morreram com aquelas características. Está aqui a grande diferença entre outras realidades humanas, porque a peça já mostra a condenação e pode servir de aviso aos navegantes, ou seja, torna-te o que és, conhece-te a ti mesmo e não se prenda a meras imagens desconexas que destroem a sua própria condição. A realização vital, o seguir a vida não é escondendo atrás de uma personagem, mas fazer da vida uma manifestação real entre aquilo que está na expressão interna e que se vê na externa. É ter a coragem da ação em nome de si, em nome da realidade vital que se constrói e assume cada gesto na luta frente a contingência da vida. Ao invés de máscaras, o rosto nu, sem a proteção das mentiras, mas colocando a pele em risco e sendo o construtor da narrativa biográfica em sua plenitude, de maneira tal que essa nunca será motivo de vergonha ou tormento para a pessoa, porque ela sabe quem é, e os demais saberão o que essa pessoa é também.

O caso da personagem Inês é um pouco mais intrigante. Ela sabe de seus males, todos os problemas que trouxe, mas não se arrepende. Quer os demais também usados por ela caídos e imersos no seu mundo de tragédia. Ela é uma "consumidora de outras pessoas" (WOJTYLA, 2016, p. 23), despersonalizando-as e vendo apenas formas de aliviar sua condição de alguém em perceptível desgraça pessoal.

A personagem é a mostra de que não necessariamente aceitar uma ação é plenitude, porque Inês em sua postura sabe que aquilo que faz não é o melhor. Ela necessita de uma afirmação exterior que valide sua conduta, mesmo sendo ela quem melhor entende a condição que viveu. Sabe de seus crimes, mas precisa expandi-los a outras pessoas. Necessita do domínio do outro para que, não estando só, possa encontrar um sentido naquilo tudo. A conduta que manteve em vida e que a condena ao inferno é essa: desejar dominar para expandir seu controle para além de si, porque ainda vê no seu ser algo incompleto e deseja ardentemente que mais alguém que venha dividir com ela aquela perdição. Inês precisa de uma validação externa de seus atos, para fazer com que a consciência não cobre pelo que não tem domínio. Ela está petrificada naquelas atitudes e não consegue sair daquilo. Há uma percepção do erro de suas ações, e nesse caso a consciência do erro pesa ainda mais, porque as outras personagens mascaravam suas mentiras pessoais, já Inês usava dela abertamente fazendo do erro, do desejo de domínio pelos outros, sua forma de continuar a viver. Era preciso transformar outras pessoas nela, assim como um anjo caído quer levar mais

pessoas para o abismo por causa da solidão do pecado cometido de livre e espontânea consciência e que defende até o último instante. Tem consciência, mas é consciência do erro e saber que a desconexão desse eixo leva inexoravelmente à solidão.

5. O OLHAR DA GÓRGONA

O que acontece no inferno a todos os seus habitantes, leva a rememorar alguns arquétipos, como a leitura que pode ser feita do olhar da Medusa. O monstro não faz a transformação da pessoa em pedra de graça: ele mostra para a pessoa o que ela é no seu interior. Perseu vence porque conhece o monstro, sabe como olhar para si, conhece a si próprio, o que deve fazer. O que é completamente diferente dos personagens sartreanos, que ao confrontarem a si mesmos nos outros, não conseguem lidar com o que enxergam. O inferno representado pelo outro é o inferno visto em si, naquele mesmo olhar petrificador da Górgona.

O que deve acontecer é sim o reconhecimento das falhas, das desgraças, das tragédias pessoais. O reconhecimento do pecado deve ser acompanhado pela necessidade da busca por redenção. O segredo é não deixar ser tomado pela catástrofe inicial, mas reunir forças e superar esse evento. É mister, então, constatar que:

> (...) o reconhecimento da falta, alicerçado no conhecimento de si mesmo, pode se perverter em exasperação doentia, em consciência escrupulosa e paralisante. [...] O exagero da culpa inibe o esforço reparador (...). Não basta descobrir a falta: é mister suportar-lhe o olhar de maneira objetiva, sem exaltação e sem inibição, vale dizer, sem exagerá-la, mas outrossim sem minimizá-la. O próprio reconhecimento deve estar isento de excesso de vaidade e de culpabilidade.
>
> Medusa simboliza, portanto, a imagem deformada daquele que a contempla, uma auto-imagem que petrifica pelo horror, ao invés de esclarecer de maneira equânime e sadia. (BRANDÃO, 1987, p. 82)

Em uma observação simbólica feita do mesmo personagem mítico, Paul Diel nos diz que as perversões encontradas são de ordem psíquicas, são “três pulsões: sociabilidade, sexualidade e espiritualidade” (DIEL, 1991, p. 93). A Górgona é um símbolo da “perversão da pulsão espiritual, a estagnação vaidosa” (DIEL, 1991, p. 94). Justamente são os impulsos que sobressaem nas personagens da peça. E nessa comparação simbólica podemos compreender o quão perigoso pode ser o recalque da

culpa pela vaidade, condição que vai destruindo a pessoa humana. Assim, é importante destacar que:

> (...) ver a Medusa significa: reconhecer a vaidade culposa, perceber a nu sua própria culpabilidade vaidosamente recalcada que ninguém consegue confessar a si mesmo, da qual ninguém suporta a visão. A vaidade culposa, fraqueza essencial de todo homem, define-se portanto da seguinte maneira: exaltação desarmônica dos desejos (culpa), ligada à ideia de perfeição (vaidade), a despeito da exaltação doentia (ou a despeito da inibição doentia) dos desejos naturais. (DIEL, 1991, p. 95)

Como acontece nas obras do já mencionado Dostoiévski, que nos oferece para a certeza do crime, a degradação, mas que ainda permite encontrar redenção no mundo ao invés da auto-aniquilação. O reconhecimento tanto do crime, quanto da própria baixeza e a humildade de realizar um pedido de redenção salva a pessoa do inferno de si.

6. FUGA DO INFERNO

Evitar esse inferno, a vida medíocre e a condenação ao tormento de se ver sempre sobre aquela forma mal realizada seria possível se, entre outras coisas, aqueles personagens possuíssem a visão do seu "Mapa do Mundo Pessoal". Seria, assim, possível contemplar a realidade dramática na qual a pessoa está inserida como nunca terminada e necessária da ação para que seja forjada (isso até que chegue o fim de sua biografia e a morte encerre a obra finalizando as possibilidades materiais e narrativas).

Os motivos de tais concepções podem ser facilmente entendidos pelo que Marías aponta: *"Es muy frecuente que el hombre oculte, hasta para sí mismo, sus motivos personales, recubriéndo los con otros que parecen 'objetivos' y más justificables"* (MARÍAS, 1994, p. 178-179). Não sabendo o que priorizar, entre a realidade e o sonho de si, entre a humildade frente ao mundo real e ao orgulho que não aceita tudo. O importante não é a instalação dentro da realidade, mas a manutenção da mentira que sustenta a ilusão criada por e para si. E sem esse reconhecimento, falta algo decisivo para que a vida encontra a autenticidade pessoal biográfica.

Julian Marías ainda entre em outro detalhe importante no contexto da peça que é o papel constitutivo do outro na realidade pessoal. Porque, como demonstrado, não é possível o isolamento e a tomada do outro apenas como objeto, é necessário diálogo

para que aconteça uma legítima relação interpessoal. Segundo Marías, *"la persona se 'nutre' de personas; despliega su realidad al verter se efusivamente sobre otras; y cuando está en soledad – algo esencial e indispensable -, esto significa una retracción respecto a las otras personas, una soledad de ellas, em la cual sieguen presentes"* (MARÍAS, 1994, p. 195).

O pensamento de Julián Marías conduz também a outra questão. O questionamento trazido é o "Quem sou eu?", pergunta vital para a compreensão da vida humana e para a descrição do que seria o entendimento da realidade radical do "eu" vivente e que se vê lançado na existência, permeado pelo dramatismo original da sua condição. E ao discorrer sobre a questão, Marías aponta:

> *... en cierto modo, si yo sé quién soy, quiero decir, si me veo como tal persona, como ese quien, como ese yo, irreductible, entonces la vida aparece como algo inseguro y no sé qué va a ser de mí. Y si buscando esa seguridad, una relativa seguridad que yo necesito para poder vivir - para poder vivir en inseguridad necesito un mínimo de seguridad en que apoyarme - si yo creo que sé que va a ser de mí, es que me he interpretado de una manera general y abstracta, entonces ya no sé bien quién soy yo*. (MARÍAS *apud* MORLIZ, 2018).

A segurança da vida está em sua constante realização enfrentando a contingência da vida. E reconhecer esses fatores é prova clara do amadurecimento e da compreensão da realidade na qual vemos que estamos inseridos. Menos que isso é enganação, imaturidade, orgulho e, claro, mentira para si mesmo.

Uma última observação sobre essas características é oferecida pelo filósofo inglês Roger Scruton na maneira como ele leu o filósofo francês.

Em seu livro *Pensadores da Nova Esquerda* (2014), no capítulo dedicado a Sartre, em meio à apresentação de suas qualidades intelectuais e a sua adesão à causa comunista (de apoio à URSS e de qualquer coisa em nome da Revolução), Roger Scruton expõe em que se resume essa visão pautada pela revolta que sustenta toda uma filosofia. Orgulho, ódio e rebeldia, uma perspectiva destrutiva que cria apenas o nada. Nisso podemos sintetizar a proposta do autor e de sua visão sobre o inferno. Nas palavras tecidas pelo próprio Scruton:

> os escritos de Sartre são charmosos, mefistofélicos, seduzindo o leitor com um tipo de graça diabólica em direção ao altar do Nada, onde tudo que é humano é lançado nas chamas. Nada vive na prosa de Sartre, exceto a negação, mas esta negação é multiforme, lírica e infinitamente atraente. (SCRUTON, 2014, p. 261).

O escritor que sai em busca dessa negação reflete-se em suas personagens, atua em seus textos. A perspectiva da "arte engajada" que nunca deixará a pena de Sartre e que Winock (2000) deixa bem visível ao escrever sobre sua ação como intelectual, e claro, seu egotismo, constatação que colabora com a perspectiva de Scruton. Este deixará essa visão em outro trecho, quando escreve que

> Um verdadeiro romancista poderia ver em Roquetin o que ele é: um adolescente moralista que traveste seu vazio em algo sagrado. Um tal romancista teria visto a pequenez humana de Roquetin, e reconheceria nele o pecado capital, e a suprema infelicidade, do orgulho. Mas Sartre partilha do vício de seu herói. (SCRUTON, 2014, p. 262).

Não resistindo àquilo que não é si próprio, ou que possa ser reflexo de si mesmo, ou no mínimo que possa ser como exatamente a vontade quer, os sentimentos acima mencionados ganham espaço e formarão todas as perspectivas de Sartre sobre a realidade. Para Scruton é esse, inclusive, o ponto que irá conectar o pensador francês ao conjunto de ideias de Marx: a revolução e a destruição desse mundo que precisa ser abarcado na "totalidade", algo alcançável apenas pelo processo de revolução comunista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de leitura da peça "Entre Quatro Paredes" que foi sustentado é de que, ao invés do outro, o inferno é o próprio eu aprisionado em formas destoantes da realidade. Ao expor a condição na qual os personagens se encontram e como vão se mostrando, ao fundo o que se passa é o fechamento de si em sentimentos e reações pautadas pelo orgulho e a negação. Composições essas que, como se pode ver em leitores da obra de Sartre, fazem parte de sua forma de pensar e permeiam a sua filosofia.

Ao fim, é possível colocar que o inferno não são os outros, como mencionou o francês, mas o inferno é o eu, fechado, mentiroso e orgulhoso de ilusões, pequeno e miserável como o quarto que sempre lembrará ao condenado o quão medíocre foi a sua vida.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. ***Mitologia Grega***. vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

DA SILVA, Vicente Ferreira. ***Dialética da Solidão e do Encontro***. In: Dialética das Consciências. São Paulo: É Realizações, 2009.

DA SILVA, Vicente Ferreira. O existencialismo de Sartre. In: ***Dialética das Consciências***. São Paulo: É Realizações, 2009.

DIEL, Paul. ***O simbolismo na mitologia grega***. São Paulo: Attar, 1991.

LAVELLE, Louis. ***O erro de Narciso***. São Paulo: É Realizações, 2012.

LAVELLE, Louis. ***A consciência de si***. São Paulo: É Realizações, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. ***Os Irmãos Karamázov***. São Paulo: Abril, 1971.

LEWIS, C.S. ***Os quatro amores***. São Paulo; Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MARÍAS, Julián. ***Mapa del mundo personal***. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MORLIZ, R.D. ***Julían Marías y el «qué será de mi» de Unamuno*.**In: http://www.philos-sophia.com/2018/12/08/julian-marias-y-el-que-sera-de-mi-de-unamuno/acesso: 08/06/2019.

ORTEGA Y GASSET, José. El fondo insobornable. In: ***Obras Completas. Tomo II. El Espectador (1916-1934)*** sexta edición. Madrid: Revista de Ocidente, 1963.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Espiritualidade para corajosos**. São Paulo: Planeta, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. ***Entre Quatro Paredes***. Versão digital disponível em: https://mega.nz/#F!F8FXFKxa!fyXtXsRKqOTv1iW8iEpnYg acesso: 08. Jun. 2019.

SCRUTON, Roger. ***Pensadores da Nova Esquerda***. São Paulo: É Realizações, 2014.

WINOCK, Michel. ***O século dos intelectuais***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

WOJTYLA, Karol. ***Amor e responsabilidade***. São Paulo: Cultor de Livros, 2016.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

PROTESTANTISMO *VS.* CATOLICISMO: O CONFLITO RELIGIOSO EM GOIÁS E A FUNDAÇÃO DA CIDADE DE CRISTIANÓPOLIS

PROTESTANTISM VS. CATOLICISM: THE RELIGIOUS CONFLICT IN GOIÁS AND THE FOUNDATION OF CRISTIANÓPOLIS

https://doi.org/10.5281/zenodo.5080274

Envio: 01/04/2020 ◆ Aceite: 21/04/2020

Joelma Eliz Alves Xavier

Graduada em Pedagogia pela UEG. Pós-graduada em Gestão Escolar (EAD), pela Barão de Mauá; Formação Docente Interdisciplinar: diversidades goianas (UEG); Educação e Diversidade: relações étnico-raciais e de gênero, (UEG); Letramento, Alfabetização e Inclusão (UEG).

Robson Rodrigues Gomes Filho

Graduado em História pela UEG; Mestre em História pela UFOP e Doutorado em História pela UFF/Katholische Universität Eichsttät-Ingolstadt (Alemanha). É professor efetivo do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UEG.

RESUMO

O presente artigo pretende analisar o conflito religioso entre catolicismo e protestantismo no fim do século XIX e início do século XX, no estado de Goiás, tomando como objeto de análise a fundação da cidade de Cristianópolis. Assim, o combate ao protestantismo pela Igreja Católica, partindo do pressuposto de que esta luta foi parte da tentativa católica de manutenção de seu monopólio religioso em Goiás, ameaçado pela secularização do Estado brasileiro. Como fontes de pesquisa, analisamos cartas, documentos privados da Congregação do Santíssimo Redentor (Redentoristas), escritos de missionários protestantes, produções diletantes sobre a fundação de Cristianópolis e sua história de conflito entre católicos e protestantes na região.

PALAVRAS-CHAVE: Catolicismo; Protestantismo; Cristianópolis; Goiás.

ABSTRACT

This article aims to analyze the religious conflict between Catholicism and Protestantism in the late 19th and early 20th centuries, in the state of Goiás (Brazil), taking as object of analysis the foundation of the city Cristianópolis. Thus, the fight against Protestantism by the Catholic Church, has the assumption that this struggle was part of the Catholic attempt to maintain its religious monopoly in the Brazil, threatened by the secularization of the Brazilian State. As sources of research, we analyze letters and private documents from the Congregation of the Most Holy Redeemer (Redemptorists), writings of Protestant missionaries and dilettante productions about the foundation of Cristianópolis and its history of conflict between Catholics and Protestants in the region.

KEYWORDS: Catholicism; Protestantism; Cristianopolis; Goiás.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar os conflitos entre católicos e protestantes que ocorreram em Goiás, no fim do século XIX e início do século XX. Este conflito entre estas respectivas vertentes religiosas intensificou-se pelo abalo que a Igreja Católica sofreu com o fim do Regime de Padroado Régio, em 1890, resultado do advento da Proclamação da República (1889). Uma vez estabelecido o regime republicano no Brasil, o governo provisório teve a atitude de separar oficialmente a Igreja do Estado, processo que já durava décadas em discussões no parlamento brasileiro, visando a modernização do país e, com isso, implantando diversas medidas, como o incentivo à imigração, o que aumentou significativamente a entrada do protestantismo no Brasil. Desde então o protestantismo foi visto pela Igreja Católica como um dos principais entraves para a manutenção do monopólio religioso católico no Brasil.

A partir desta análise, discutiremos como a fundação da Vila Gameleira (mais tarde Cristianópolis) em Goiás está ligada a esse conflito, e como se deu o conflito religioso entre católicos e protestantes em Santa Cruz de Goiás até a criação de Gameleira, a partir da análise de relatos de alguns missionários protestantes, daquela época, como Frederick Glass e Archibald Tipple.

Desse modo, temos como problemática central pensar de que maneira a fundação da cidade de Cristianópolis está ligada ao conflito entre protestantismo e

Igreja Católica no estado de Goiás, bem como o modo como tal conflito está associado à tentativa da referida instituição de manutenção de sua hegemonia religiosa no Brasil ameaçada pela laicização do Estado brasileiro.

1 – O CONFLITO ENTRE CATOLICISMO E PROTESTANTISMO EM GOIÁS.

O avanço protestante nos países latino-americanos, não coincidentemente, ocorreu simultaneamente à implantação dos regimes republicanos no continente ao longo do século 19. O discurso sob o qual se sustentava o avanço protestante era o mesmo que se consolidava na Europa e Estados Unidos: o protestantismo representaria o progresso, urbanização, industrialização, capitalismo e modernidade, enquanto o catolicismo era sinal de atraso, ruralidade, medievalidade e conservadorismo político e cultural.[1] Assim como na Europa e EUA, portanto, também na América Latina se sustentou a ideia geral de que "o protestantismo forneceria a transição para uma sociedade moderna." (DREHER, 2003, p. 47)

Embora tenha havido um significativo recuo desta ideia nas últimas cinco décadas,[2] no Brasil o desmonte deste discurso foi fundamental para a legitimação do catolicismo na construção da modernidade brasileira no início do século 20. Ainda que os princípios liberais tenham sido um importante contraponto para a Igreja Católica no período (em Goiás, sobretudo, com os conflitos entre o bispo Dom Eduardo Silva e a oligarquia liberal dos Bulhões), o fato é que a visão de que o protestantismo seria o caminho para o progresso não triunfou no país. Antes, o discurso que uniu nacionalismo e catolicismo predominou ao longo de toda a Primeira República.[3] Para tanto, foi necessário não apenas afirmar ser a Igreja Católica uma instituição que garantiria uma

[1] Esta perspectiva está presente especialmente nos embates entre catolicismo e protestantismo no advento da modernidade europeia. Na Alemanha, de modo especial, historiadores como Johann Gustav Droysen, Heinrich von Treitschke e mesmo Max Weber, entre os séculos XIX e XX, abordaram o assunto, não raramente com opiniões tendenciosas. No caso alemão específico, a oposição culminou no que ficou conhecido por *Kulturkampf*. Sobre o assunto, ver: Gomes Filho (2019).

[2] Segundo Martin Dreher (2003, p. 47): "Nos últimos quarenta e cinco anos, esse projeto liberal-modernizador entrou em crise. Essa crise foi cultural, econômica e religiosa. A partir desse momento temos ouvido a pergunta pela identidade do protestantismo na América Latina. […] É interessante observar como o protestantismo respondeu a essa crise. Houve fundamentalmente três caminhos de resposta: 1) voltar a aferrar-se às posições tradicionais (ortodoxias); 2) fuga espiritualista; 3) tentativa de integrar-se às correntes da emergente teologia da libertação."

[3] Sobre o assunto, ver: OLIVEIRA (1990).

transição segura para uma era moderna (segura, pois seria a guardiã dos bons costumes e cultura nacional), como dever-se-ia igualmente mostrar os riscos para a cultura nacional em se aceitar o protestantismo estrangeiro em território brasileiro.

A entrada do protestantismo no Brasil, entretanto, não se deu somente com a proclamação da república e a laicização do Estado. Antes, ainda nas primeiras décadas do século 19 a imigração inglesa e alemã trouxe consigo centenas de protestantes para o Brasil.[4] Particularmente na região sul, a partir de 1824, com a política de imigração alemã para a colonização das terras de fronteiras, um número significativo de protestantes (especialmente luteranos) tiveram seus direitos reconhecidos em território nacional. Segundo Dreher (2003, p. 49) "ao todo, o Brasil recebe, entre 1824 e 1945, cerca de 300 mil imigrantes alemães, além de suíços, luxemburguenses e alguns holandeses. Estima-se que 60% deles eram protestantes."

A despeito da liberdade de culto garantida pelo Estado, entretanto, esses direitos não asseguravam o registro de nascimento, o casamento, ou mesmo o sepultamento em cemitérios, uma vez que tais registros eram ainda controladas pela Igreja Católica sob o regime de padroado régio. Esta dificuldade enfrentada pelas famílias protestantes foi crucial para a crise e fim do padroado no Brasil no final do Oitocentos.[5]

Em termos de assistência religiosa, não obstante, o isolamento protestante em um império declaradamente católico foi parcialmente solucionado, ainda no século 19, pela permissão de entrada em território nacional do chamado "protestantismo de missão". Esta nomenclatura refere-se a importantes levas de imigrações de pastores e missionários protestantes para o Brasil, advindas fundamentalmente da Alemanha e Estados Unidos entre 1825 e 1859, com o intuito de realizar a assistência religiosa das famílias protestantes que imigraram para o país ao longo do século, atuando ainda de modo restrito em portos e cidades colonizadas por imigrantes europeus. Segundo Ordália Araújo (2004, p. 24) "os primeiros missionários, que eram comissionados para trabalhar no Império Brasileiro, tinham como principal objetivo exercer a atividade

[4] Segundo destaca Martin Dreher (2003, p. 44), já em 1808, como fruto direto da "abertura dos portos às nações amigas", comerciantes anglicanos vindos da Inglaterra adentraram em território brasileiro, sendo a eles garantidas pela Coroa Portuguesa, e posteriormente brasileira, a liberdade de culto.

[5] Sobre a relação entre as dificuldades legais dos protestantes para com os registros civis no Brasil e a crise e fim do regime de padroado, ver: SILVA (2009).

religiosa nos portos ou em colônias estrangeiras – inglesas ou alemãs – a fim de assisti-los em termos religiosos para que não se 'contaminassem' com os costumes da terra."

Em termos práticos, isso significa que, ainda que restrita a áreas de colônias de imigrantes, a missão protestante já estava ambientada no Brasil quando do fim da oficialidade do catolicismo como religião do Estado em janeiro de 1890, com a publicação do Decreto nº. 119-A. A partir daí,[6] a expansão protestante para todo o território nacional ganhou importante impulso, apoiando-se especialmente no discurso de progresso e modernização nacional via protestantismo e na mentalidade brasileira de sobrevalorização do europeu em relação ao nacional. Segundo Ordália Araújo (2004, p. 24), "por muito tempo perdurou na mentalidade brasileira uma admiração europeia em detrimento da cultura nacional, postura que provocou, em parte, um favorecimento da disseminação do discurso protestante."

Em Goiás, devido ao fato de a região não ter sido alvo de colônias estrangeiras, como ocorreu no sul do país, os primeiros missionários protestantes adentraram o estado apenas no final do século 19; portanto, via "protestantismo de missão". Assim,

> Os missionários protestantes ligados a várias missões chegaram a Goiás visando [...] conhecer o povo sertanejo e oferecer-lhes uma alternativa religiosa e cultural que tenha ressonância na vida social e diminua a influência romana mais incidente, segundo acredita, no interior em cujo lugar assume características peculiares em função do isolamento religioso a que é submetido (ARAÚJO, 2004, p. 24).

A força do protestantismo em território goiano foi possível basicamente por dois fatores: por um lado, os missionários protestantes contaram, até o fim da década de 1910, com o apoio político dos Bulhões; oligarquia que era diretamente ligada ao liberalismo e à maçonaria, e, por isso, fundamentalmente anticlerical e avessa ao bispado de Dom Eduardo Silva.[7] A força política dos Bulhões, amparada no discurso da superação do atraso goiano, viu no protestantismo a chance de superar o estigma de

[6] Há relatos de incursões missionárias protestantes pelo interior do Brasil já na década de 1880, todavia com incomparável distância do que se produziu a partir de 1890. Em Goiás, especificamente, houve missões protestantes em 1884 e 1886 na região sul realizadas por John Boyle e George Wood Thompson.

[7] Dom Eduardo Silva foi o principal bispo católico de linha ultramontana da história eclesiástica de Goiás, entrando em conflitos diretos com a oligarquia dos Bulhões, cujo resultado foi sua mudança da sede da diocese de Goiás da capital goiana para Uberaba, fora da circunscrição política do estado. Sobre Dom Eduardo e sua passagem por Goiás, ver: Gomes Filho (2012).

um passado "supersticioso" em prol de um futuro progressista, liberal e moderno. Este discurso, contraditoriamente, seria retomado décadas mais tarde pela oligarquia dos Caiado e, principalmente, pelo governo de Pedro Ludovico Teixeira Borges, a partir de 1930, tendo justamente no catolicismo (e, de modo especial, os redentoristas e o bispado de Dom Emanuel Gomes de Oliveira) o braço-direito do Estado para a modernização regional. Esta inversão está diretamente ligada ao modo como o catolicismo lutou contra o avanço protestante em Goiás, ao passo que se legitimava como religião genuinamente nacional, racional e mais apta a conduzir o estado à era moderna.

Por outro lado, além do apoio político, os missionários protestantes encontraram na cultura local do início do século 20 um importante aliado para seus intentos. Em Goiás, como também em boa parte do sertão brasileiro, não era incomum que um viajante encontrasse acolhimento e portas abertas em casas, ranchos e fazendas ao longo do caminho.[8] Esta característica em muito favoreceu ao principal método de pregação protestante na América Latina: a colportagem.

Em linhas gerais, a colportagem pode ser descrita como a visita de "porta em porta" de missionários, pastores ou recém-conversos ao protestantismo à população de uma determinada região. Na ocasião, os protestantes apresentavam suas ideias e argumentos e ofereciam (normalmente por preço acessível) bíblias protestantes traduzidas para o português,[9] bem como folhetos, artigos religiosos e convites para cultos públicos. Segundo as preciosas narrativas do missionário Friedrich Charles Glass durante suas missões em Goiás, a partir de 1902,

> Pessoalmente, com muitos e longos anos de experiência ativa no Brasil, como colportor, evangelista e pastor, possuindo um conhecimento íntimo do país e de seu povo, estou mais do que convencido que o colportor é a [ilegível] em cada um dos esforços empregados para evangelizar a América do Sul e na verdade tôdas as

[8] Este costume sertanejo de acolhimento de transeuntes foi observado pelos mais diversos viajantes e imigrantes que registraram suas experiências no sertão goiano, como os missionários redentoristas em suas diversas cartas, os viajantes europeus oitocentistas (como Pohl, Saint-Hilaire e outros), Dom Eduardo Silva em seu diário pessoal, dentre muitos outros.

[9] Segundo levantou Ordália Araújo (2004, p. 149), a principal versão portuguesa da Bíblia vendida e/ou distribuída em Goiás pelos missionários protestantes era a da Sociedade Bíblica Britânica, que possuía uma rara tradução do hebraico e grego direto para o português feita por João Ferreira de Almeida: um português radicado na Indonésia que se converteu à Igreja Reformada Holandesa e atuou como missionário no Sri Lanka e na Índia.

> terras Católicas Romanas, e estou certo de que êle deveria ser colocado como o arauto de todos os empreendimentos Evangélicos, especialmente no trabalho pioneiro. (GLASS, [19__], p. 98).

Entretanto, se, por um lado, este método de divulgação era bastante facilitado pela abertura dos sertanejos aos colportores, por outro, foi justamente neste mesmo ambiente que o protestantismo encontrou os primeiros sinais da campanha católica em seu desfavor em Goiás. Segundo relata outro importante missionário protestante dos primeiros anos do século 20 em Goiás, Archibald Tipple (1972, p. 15-16),

> Era muito difícil vender uma Bíblia ou Nôvo Testamento naqueles dias. Os preconceitos eram tantos, que às vêzes se levava um dia inteiro para vender uma só Bíblia. Precisava a paciência de Jó quando, por exemplo, depois de muito tempo em palestra, um grupo de homens estava bem interessado, ao ponto de fazer uma compra, e repentinamente aparecia uma pessoa, talvez mandada pelo padre, gritando: 'é falsa, não compre, não, é falsa!' A nossa situação poderia tornar-se perigosa e, prudentemente, guardávamos os livros e procurávamos outro lugar.

Desse modo, em linhas gerais, é possível afirmar que a resposta católica ao avanço protestante, que ganharia força ainda maior já nas primeiras décadas do período republicano, viria basicamente por três caminhos: 1) pela ação direta do clero sobre os fieis; 2) pela ação missionária; 3) pela imprensa. No que tange a ação do clero, diversos são os casos relatados, tanto pelos próprios clérigos, quanto pelos protestantes afetados, de dificuldades enfrentadas com a população local, instruída pelos párocos ou missionários, durante a colportagem, ou mesmo nos cultos públicos realizados em diversas cidades. Um caso marcante foi registrado pelo jornal *Goyaz – Órgão Democrata*, de linha liberal e ligado aos Bulhões, em 26 de julho de 1900. Segundo o periódico noticiou,

> O sr. William Cook, ministro protestante, foi victima de um roubo de livros e mais objetos, entre os quaes alguns artigos de fotografia, à noite de sábado passado. Dos livros roubados foram fragmento deles de fronte da casa do major Socrates. Pessoas residentes nas vizinhanças do sr. Cook virão alguns meninos, filhos de famílias respeitáveis, sobraçando os livros e são eles discípulos da escola particular do sr. José Antônio de Jesus. Entre os livros roubados o sr. Cook só reclama um destinado a assentos de despesas das quaes presta contas à sociedade a cujso serviços se acha. Si esse é o meio de combater as doutrinas dessidentes da religião catholica romana, achamo-lo mao; é criminoso. O meio de que se servem pessoas de educação para combater doutrinas contrarias às que pregão é outro e

> muito lícito: a palavra escripta ou falada. Este é mais [ilegível] meio de explicar os erros dos contrários. A autoridade policial segundo nos constou, está procedendo às diligencias que o caso exige. À propósito da guerra que movem ao sr. Cook contarão-nos que os frades dominicanos fornecem dinheiro às crianças para irem comprar folhetos contendo os Evangelhos dos Apóstolos. Obtidos assim os folhetos, levam-n'os aos frades e estes procedem como fazião out'rora aos desgraçados que tinham a infelicidade de pertencer a seita muçulmana: condem-não os pobres folhetos à fogueira. Temos certeza e nenhuma dúvida temos em declarar, é nossa convicção, que o facto que acabamos de narrar não merece a aprovação dos ministros da Religião catholica, e nem é aconselhado por quem tem a sublime missão de educar os futuros cidadão de nossa Pátria, e quer um quer outros reprovarão e aconselharão suas ovelhas e seus discípulos a respeitar (já não dizemos amar) ao próximo e as opiniões alheias. (Goyaz – Órgão Democrata. Roubo de livros protestantes. 26 de julho de 1900. Apud: ARAÚJO, 2004, p. 151).

O presente relato dá indícios das muitas ações de católicos contra protestantes incentivadas (direta ou diretamente) pelo discurso contrário do clero católico, especialmente por seu contato direto, seja no cotidiano paroquial, seja na cura-de-almas realizada durante as missões. Este discurso era apoiado e até (na medida do possível) regulamentado pela própria diocese. Em Carta Pastoral divulgada em 1918, por exemplo, Dom Prudêncio Gomes (que considera o protestantismo um "vírus"),[10] estipulou alguns procedimentos que deveriam ser seguidos pelos católicos goianos; mecanismos que, conforme acreditava o bispo, levariam ao completo aniquilamento do protestantismo do estado. Segundo o bispo, deveriam os católicos goianos:

> 1º - renunciar a heresia protestante quem por acaso tenha tido a desgraça de nela cair;
>
> 2º - "fechar" os ouvidos a qualquer propaganda de pastores ou agentes do protestantismo e proibir no âmbito domiciliar qualquer conversação sobre o assunto;
>
> 3º - não participar de maneira alguma de atos da liturgia protestante como conferências ou qualquer outra espécie de serviço religioso da mesma;
>
> 4º - não aceitar ou pelo menos tentar ler bíblias, livros, folhetos ou jornais que tratem de propaganda protestante devendo inutilizá-los ou entregá-los ao vigário imediatamente;
>
> 5º - não consentir que filhos ou pessoas sob a responsabilidade dos fieis frequentem instituições educacionais de linha protestante

[10] Sobre o espírito de cruzada de Dom Prudêncio em suas cartas pastorais contra o protestantismo, ver: QUADROS, 2011.

> declarada ou não. (SILVA, D. Prudêncio Gomes da. Carta Pastoral: Sobre o Protestantismo. 1918. *Apud*: ARAÚJO, 2004, p. 148).

Mesmo no caso dos missionários redentoristas, ações como estas são notadas em diversas correspondências e crônicas, por meio das quais os missionários relatam, orgulhosos, a influência exercida pelas missões sobre a rejeição popular ao protestantismo. Em crônica escrita sobre a missão realizada no município de Nova Aurora entre 12 e 18 de setembro de 1914, por exemplo, o cronista relata que

> Dois pregadores protestantes, chegados à hora do último sermão, vieram buscar um proprietário de casa para arranjar hospedagem. Perguntaram-lhe que significava aquela "mexida". É a profissão de nossa fé, foi a resposta. Garantindo-lhes que em Nova Aurora não havia hospedagem para eles, tiveram de se retirar apesar de ser tarde e ameaçar chuva. (Missão em Nova Aurora. Crônicas das missões de Goiás (1898-1909/1910-1934). 1º Volume. Datilografado. Aparecida, 1982, p. 138).

Neste sentido, o trabalho missionário realizado pela congregação redentorista, dentre outras congregações e mesmo o clero secular, desempenhou um importante papel na peleja contra o protestantismo em Goiás. Mesmo Dom Emanuel Gomes de Oliveira, cujos conflitos com os redentoristas levaram-no a questionar a real necessidade da Congregação no estado, reconheceu ao Pe. Conrado Kohlmann, em carta datada de 9 de agosto de 1930, que

> Estamos como nunca assediados pelas maléficas influências do protestantismo, espiritismo e maçonismo, nos centros populosos e nas roças!... As santas missões pregadas, de tempo em tempo, será a nossa salvação. Deus permita possamos doravante consegui-las mais regulares, com o infalível método da sua benemérita C.SS.R. (COPRESP-A, 10º Volume (1928-1930). Carta n. 3455. Dom Emanuel Gomes de Oliveira ao Pe. Conrado Kohlmann. Goiás, 9 de agosto de 1930, p. 628).

Anos antes, orgulhoso, o cronista da casa de Campinas já relatava nas crônicas anuais de 1923:

> O protestantismo norte-americano envia todos os esforços para estender seu domínio sobre Goiás. Aí tem que entrar o redentorista, para que o esplêndido Goiás continue fiel à Igreja Católica. E até o presente tem acontecido, Deus seja louvado! Em seus jornais confessam, mesmo esses protestantes, que seus piores inimigos são os redentoristas. (Casa de Campinas. Ânuas da Vice-Província de S. Paulo (1919-1931). 2º Volume. Aparecida, 1993, p. 145).

Esta suposta "confissão" protestante de serem os redentoristas os piores inimigos da religião reformada em Goiás tem sua razão de ser, especialmente na década de 1920, quando da publicação do jornal *Santuário da Trindade* pela congregação, cuja aberta campanha contra o protestantismo e demais inimigos da Igreja evidenciou os traços e estratégias católicas não apenas para se manter como religião hegemônica no Brasil, mas para convencer seus leitores do papel que o catolicismo ainda tinha a desempenhar na consolidação da nação brasileira.[11]

De uma maneira geral, a campanha dos redentoristas contra o protestantismo no jornal *Santuário da Trindade* desenvolveu-se sob dois argumentos centrais: de um lado o argumento religioso, e, de outro, o argumento patriótico, sendo este último fundamentalmente pautado no sentimento anti-estadunidense. Quanto ao primeiro grupo, os argumentos religiosos em geral giravam em torno de questões teológicas, como o culto à Virgem Maria e aos santos, a crença na Eucaristia e em milagres, a suposta falsificação da bíblia por parte dos protestantes, e, sobretudo, a acusação de as ações e Igrejas protestantes serem obras demoníaca.[12]

Quanto ao segundo grupo de argumentos, é bastante comum notarmos nas páginas do *Santuário da Trindade* uma série de notas, colunas e matérias contra o protestantismo, cujo argumento central nem sempre é religioso, mas civil. Em geral, é fácil notarmos nas linhas do referido periódico alegações que afirmam que o brasileiro que aderisse ao protestantismo não seria apenas traidor da "verdadeira religião", mas também da pátria, como se nota nos excertos seguintes:

> Que dirão os protestantes ao lerem as notícias das festas jubilares do Cardeal Archoverde, a visita que a elle fez o presidente da República junto com todos os membros do governo, o discurso do presidente da República em que elle diz que a quase unanimidade do povo brazileiro é catholica e não precisa envergonhar-se nem arrepender-se disto? Certamente tudo isto e todo o enthusiasmo religioso em que vibrou a Capital Federal mostram que a religião do Brazil é a Religião Catholica e que um brazileiro que se torna protestante é traidor não somente de Deus e da Religião, mas também da pátria. (FERREIRA, Pe. José Lopes

[11] Mesmo antes do Santuário da Trindade, outros importantes periódicos católicos já haviam realizado campanhas antiprotestante na imprensa goiana, como os jornais *A Cruz* (1890-1891) e seu substituto *O Lidador* (1909-1917).

[12] Estes argumentos, por exemplo, podem ser encontrados explicitamente nas edições do *Santuário da Trindade* de número: 7, 13, 14, 16, 20, 22, 23, 48, 52, 77, 85, 101, 104, 74, 180, dentre outras.

> (Editor). Traidores da pátria. Santuário da Trindade, Ano 2, n. 50. Campinas-GO, 8 de março de 1924, p. 3).
>
> Certamente quem tiver amor ao Brazil, não pode ser amigo nem crente destes homens de duas caras e vendedores de bíblias falsificadas. (KIERMEIER, Pe. João Batista (Editor). Reflexões. Santuário da Trindade, Ano 2, n. 37. Campinas-GO, 17 de novembro de 1923, p. 2).
>
> Disse o célebre escriptor politico Emilio Castelar: "A religião protestante é a eterna inimiga da minha patria, da minha raça, da minha historia". – O brasileiro que se tornar protestante ou de quaisquer maneira favorecer os protestantes, é trahidor de seu Deus, trahidor de sua patria, trahidor de sua propria alma. (FERREIRA, Pe. José Lopes (Editor). Na Brécha. Santuário da Trindade, Ano 2, n. 63. Campinas-GO, 14 de junho de 1924, p. 2).

Este tipo de apelo cívico-religioso por parte do catolicismo contra o protestantismo não é despropositado. O apelo ao sentimento cívico com uma tonalidade religiosa ("traidor de Deus, da pátria e da própria alma") ressalta a proximidade entre o dever cívico e religioso proposto pelo nacionalismo católico; uma forma de, consolidado o nacionalismo como uma espécie de "religião cívica moderna", trazê-lo para o âmbito religioso católico, usando-o antes como arma do que permitindo que lhe fosse adversário.

Neste mesmo conjunto de argumentos é possível notar ainda a necessidade de se atribuir ao protestantismo um risco que não fosse corrido somente pela Igreja, mas igualmente pela nação brasileira. Isso significa que, para além dos argumentos propriamente religiosos, os quais credenciaria apenas a instituição católica como possível prejudicada pelo avanço protestante, era necessário, ao passo que se apontava o protestantismo como um risco para a unidade nacional, legitimar a Igreja Católica como aquela que seria responsável pela manutenção da ordem e da paz no país. Esta perspectiva fica clara em outra matéria publicada pelo *Santuário da Trindade* em 24 de fevereiro de 1923, na qual os editores redentoristas afirmam que

> O jornal Yotozu, do Japão, escreve sobre os ministros protestantes estas enérgicas palavras: "Os missionários protestantes não fazem bem algum no extremo Oriente; antes seu interesse é perturbar a paz. Esses missionários não ensinam o caminho ou doutrina de Deus aos seus estudantes, sinão o caminho do diabo. Esquecem-se de que são propagadores da religião e se metem em política. Em vez de trabalharem pela paz do mundo, não fazem sinão instigar e promover distúrbios subversivos da paz mundial. Taes homens enchem a China

> e a Corea, os apóstolos do diabo encontram-se em toda a parte. E seus convertidos estão causando muita perturbação e descontentamento na China. *De modo contrário procedem os missionários catholicos: estes não são comerciantes, não perturbam a paz dos povos, antes auxiliam a consolidar em seos postos as autoridades legitimamente constituídas."* Também no México os ministros protestantes favoreceram a revolução e chegaram mesmo a pegar em armas e mandar seos adeptos pegar em armas contra o governo. Bons missionários esses protestantes. (KIERMEIER, Pe. João Batista (Editor). Reflexões. Santuário da Trindade, Ano 1, n. 18. Campinas-GO, 24 de fevereiro de 1923, p. 1. *Grifo nosso*)

A clara ideia aqui esboçada de que os católicos procedem "de modo contrário" ajudando "a consolidar em seus postos as autoridades constituídas" denota claramente o argumento de que, do ponto de vista cívico – e à despeito das promessas de progresso e modernização sustentadas pelo protestantismo – é mais seguro e confiável a manutenção do catolicismo do que o risco de se permitir a penetração do protestantismo no Brasil. Esta penetração seria, segundo os editores, não religiosa, mas política, favorecendo ora a anarquia e a revolução, ora o imperialismo sobre a nação brasileira, colocando em alarmante risco a unidade nacional. Este argumento se aplica, sobretudo, aos missionários protestantes estadunidenses, segundo se nota em diversas outras matérias do *Santuário da Trindade*:

> Catholicos, não compreis nem aceiteis de graça os livros e folhetos protestantes. *O protestantismo norte-americano é inimigo tanto da religião católica como da pátria e da unidade nacional*. (KIERMEIER, Pe. João Batista (Editor). Reflexões. Santuário da Trindade, Ano 1, n. 27. Campinas-GO, 30 de maio de 1923, p. 1. *Grifo nosso*)

> Mais de uma vez temos demonstrado que os brasileiros, que de qualquer modo favorecem a propaganda dos protestantes norte-americanos, não são patriotas. [...] Certo é que o protestantismo norte-americano – o protestantismo europeu é muito diferente – vem trazer-nos a desordem e a anarchia, e, portanto minará infallivelmente a nossa unidade nacional e independência. Porque os ministros protestantes norte-americanos não vem ao Brasil para catechizar os bugres e pagão, mas somente para hostilizar os catholicos, semear entre nós o joio da discordia e desunião. *É portanto dever de todo brasileiro que ama sua pátria, que quer sua pátria livre e independente, combater a invasão protestante norte-americana*; e como os protestantes norte-americanos fazem propaganda de sua seita em seus collegios e por meio de seus collegios, é dever nosso clamar continuamente contra estas escolas que são como subterraneos *onde se prepara manhosamente a minagem da unidade nacional e, portanto, de sua soberania e liberdade*. Conclusão lógica: quem

> proteger de qualquer modo os collegios protestantes, consciente – ou inconscientemente *é traidor de sua pátria*. Não vê isto quem não o quer. (KIERMEIER, Pe. João Batista (Editor). Traidores da Pátria. Santuário da Trindade, Ano 2, n. 50. Campinas-GO, 8 de março de 1924, p. 1. *Grifo nosso*)

A vinda de missionários protestantes dos EUA teve início ainda na primeira metade do século 19, por volta de 1835. Todavia, a primeira onda de fato de imigração estadunidense para o Brasil, e com ela de diversos fieis, pastores e missionários protestantes, se deu a partir de 1870, especialmente por conta da Guerra de Secessão norte-americana e, de maneira especial, do interesse de setores políticos dos EUA no desenvolvimento industrial e econômico do Brasil (DREHER, 2003, p. 56). Neste sentido, não é de todo errada a leitura feita pela Igreja Católica brasileira sobre o interesse econômico dos EUA sobre o Brasil e o modo como o imperialismo da Doutrina de Monroe se colocava em questão. Assim, o contexto geopolítico internacional, unido ao significativo aumento do número de não-cristãos nos EUA tanto por conta do racionalismo em ascensão, quanto pelas intensas levas migratórias para o país no início do século 20, reforçava a ideia de que a presença protestante estadunidense no Brasil não teria outro propósito senão político e econômico, o que ameaçaria diretamente a soberania nacional:

> Anda por quasi toda parte um inimigo insidioso e traiçoeiro que tenta roubar ao povo o que tem de mais precioso, a sua Religião, e junto com ella lhe rouba o amor à pátria e a paz na própria família. Este inimigo é o protestantismo […]. Os pregadores protestantes vêm quasi todos da América do Norte e seu fim não é cuidar de Religião, mas ganhar partido para que os Estados Unidos da América do Norte possam mais tarde predominar no Brasil. Assim já fizeram no México e em outros paízes. Se elles quizessem mesmo tratar de religião deviam ficar no paíz delles, onde há vinte vezes mais pagãos e gente sem Religião que no Brazil. (KIERMEIER, Pe. João Batista (Editor). Reflexões. Santuário da Trindade, Ano 1, n. 2. Campinas-GO, 15 de julho de 1922, p. 1).
>
> […] Como explicar então tanto zelo dos pastores protestantes em fundar collegios no Brasil, associações christãs de moços e moças para converter nossa pátria? O fim é outro: é conquistar o Brasil para a América do Norte, é fazer comnosco como fizeram com Cuba, com o México, América Central, etc. O deus e religião do americano é o commercio e o ouro! (FERREIRA, Pe. José Lopes (Editor). Na Brécha. **Santuário da Trindade**, Ano 3, n. 76. Campinas-GO, 20 de setembro de 1924, p. 2)

Todavia, é evidente que há aqui um claro uso do contexto político-econômico da geopolítica nacional e internacional para se favorecer um argumento em muito valioso à Igreja Católica no país: o de a "invasão protestante estadunidense" representaria um risco não apenas à hegemonia católica, mas à soberania nacional. Este argumento foi reforçado ainda pelo fato de que, segundo Martin Dreher,

> Ao ser proclamada a República no Brasil, o protestantismo de missão apresentava algumas características: 1) todos os missionários eram norte-americanos e vinham do país que buscava a hegemonia no hemisfério; 2) traziam consigo valores culturais que procuravam transferir para o novo contexto: o progresso!; 3) o adentramento ocorria, via de regra, pelas capitais; 4) procurava atingir as elites por meio dos colégios; 5) em geral, o trabalho começava a prosperar quando surgiam colaboradores nacionais e o movimento batista se expandia mais graças à colaboração dos leigos; 6) no interior, ocorria, por vezes, a conversão do clã (coronel). No mais, eram convertidos indivíduos. Acentuava-se, assim, a relação "eu-Deus". (DREHER, 2003, p. 56)

Desse modo, a política externa estadunidense indiretamente favoreceu a construção de um argumento de que a Igreja Católica (como elemento alegadamente nacional) representaria a manutenção da nação e, por isso, o verdadeiro bastião do espírito nacionalista a ser defendido. Mais que isso, a pretensão de que o protestantismo seria o elemento civilizador e modernizador do país estaria fadado ao fracasso, uma vez que, um país que se almejasse nos trilhos do progresso não deveria fazê-lo de outro modo senão por meio da consolidação da soberania nacional. Estaria deslegitimado, assim, o discurso civilizador protestante no Brasil,[13] ao passo que se abria o caminho para que a Igreja Católica se apresentasse (como de fato o fez) como o único

[13] Em matéria datada de 18 de outubro de 1924, por exemplo, os editores redentoristas lançaram a seguinte reflexão: "Os protestantes norte-americanos que vem civilizar o Brasil, deixando o seu paiz, já muito culto e moralisado, que leiam este telegramma publicado no 'Jornal do Commercio' de 22 do mez p. p.: 'Os Estados Unidos que são a terra dos records bateram mais um em 1923, só agora apurado: o record dos divórcios. Em 1923 foram julgados 148.554 casos de divórcio, número esse que deixa a perder de vista as 70.000 dissoluções de lar no anno anterior. A média é espantosa: um divórcio para cada 800 habitantes'... E são os Norte-Americanos, com seus pastores casados e divorciados, que querem reformar o Brasil!!! (FERREIRA, Pe. José Lopes – Editor. Na Brécha. **Santuário da Trindade**, Ano 3, n. 80. Campinas-GO, 18 de outubro de 1924, p. 1.

caminho para uma consolidação segura da era moderna no Brasil, modernizando-se o país ao passo que o mantinha moralmente conservador e religiosamente católico.

2 – A FUNDAÇÃO DE CRISTIANÓPOLIS E O CONFLITO RELIGIOSO EM GOIÁS.

O conflito religioso entre católicos e protestantes em Goiás (mas, não somente neste estado) assumiu uma característica física e de perseguições, como já citado anteriormente. Dentro deste contexto, a fundação da cidade de Cristianópolis se instituiu a partir de um momento conflituoso entre essas respectivas religiões, tendo início na cidade centenária de Santa Cruz de Goiás, no início do século XX.

A história da fundação de Cristianópolis foi citada em narrativas de importantes missionários protestantes do início do século XX, como nos livros de F. C. Glass[14] e A. Tipple[15], intitulados "Aventuras com a bíblia no Brasil" (s/d) e "Bandeirantes da bíblia no Brasil central[16]" (1972).

Santa Cruz de Goiás foi o palco que iniciou o surgimento de Cristianópolis. A religião Católica era a oficial no Brasil do século XIX, grande parte das cidades eram Católicas e, como o próprio nome já sugere, Santa Cruz não era diferente.

Com o reforço do protestantismo e de outras religiões no Brasil, como o espiritismo kardecista, especialmente devido aos fatos já citados que enfraqueceram o poder da Igreja Católica, Goiás foi recebendo cada vez mais missionários protestantes em seu território, e estes chegaram a Santa Cruz.

[14]"Frederick Charles Glass nasceu na Inglaterra, em 23 de fevereiro de 1871. Formado em Engenharia Geológica, chegou ao Brasil em 1892, aos 21 anos de idade, trazendo consigo um contrato para trabalhar numa companhia de Estrada de Ferro no Estado do Espírito Santo, onde permaneceu alguns anos." (FAUSTINO, 2013, p.25). Glass se converteu através do missionário canadense Reginaldo J. Young e começou a evangelizar por várias partes do Brasil, principalmente em Goiás, por volta de 1902 chegou a Santa Cruz, onde fez um trabalho de colportagem e de evangelização, e teve grande contribuição no surgimento de Cristianópolis.

[15]"Nasceu na Inglaterra em 13 de agosto de 1888. Vinculou-se à União Evangélica Sul Americana, chegando ao Brasil em trabalho missionário em junho de 1914. Seu primeiro ponto de parada foi em São Paulo. Embora as missões americanas já operassem naquele e em outros Estados, o trabalho de Archibald foi de grande importância para a interiorização do Evangelho no País, especialmente em Goiás. [...]". (OLIVEIRA, 2006, p.35).

[16]É interessante analisar os nomes dos livros de Glass e Tipple "Aventuras com a Bíblia no Brasil" (s/d) e "Bandeirantes da Bíblia no Brasil Central" (1972), o que remete a ideia que os missionários tinham sobre Goiás, a ideia de sertão, como sendo um espaço que necessitasse de colonização "convertendo de sertão para região colonial". (ARAÚJO, 2004, p.82).

Segundo o missionário A. Tipple (1972), as pregações protestantes chegaram a Santa Cruz no início do século XX, "na velha cidade e antiga capital do Estado, Santa Cruz, o Evangelho foi pregado primeiro em 1904" (p.22).

Como os padres tinham que zelar por sua imagem e não deixar que o poder da Igreja Católica se abalasse ainda mais, estes enviavam fiéis católicos para o combate à nova religião. Esse combate pode ser visto no roubo de livros, nas fogueiras de bíblias e nas histórias contadas pelos padres aos fiéis sobre os protestantes, como cita Glass (s/d) em algum momento em que negociava uma bíblia, "se alguém paga, ainda que seja pouco, pelo livro, estamos certos que não o entregará facilmente ao padre para alimentar a próxima fogueira de bíblias." (GLASS, s/d, p.130). E cita ainda, "[...] porque sem menor dúvida ela suspeitava que eu era o terrível protestante que aparecera em Santa Cruz e havia aceito a história que o padre contara a meu respeito e sobre os livros que eu punha em circulação." (GLASS, s/d, p.129).

A campanha dos padres contra os protestantes tinha o objetivo de prevenir para que a nova religião não se espalhasse, eles ordenavam aos fiéis para que não escutassem um missionário, nem que comprassem seus livros, ou que levassem as bíblias protestantes para as fogueiras.

Pode-se dizer que os colpotores tinham o seu próprio "método" para vender suas bíblias, evitando ou se protegendo de supostos conflitos, como cita Tipple (1972, p.15) "o Sr. Conrado logo reconhecia um comprador potencial e, depois de estudar a natureza da pessoa, sua religião – ou falta de religião – êle entrava sèriamente com a mesma, não perdendo tempo com os insinceros."

Temendo por conflitos, por parte dos católicos, muitos missionários protestantes procuravam primeiramente algum tipo de licença para ter alguma legalidade de vender seus livros e praticar cultos, mas nem sempre isso os protegia de perseguições. A. Tipple (1972, p.16) relata a esse respeito:

> Ao entrarmos em uma cidade, a primeira coisa era procurar uma licença do prefeito para vender livros. Quase sempre êste concluía que os livros eram propaganda, em vista dos preços baixos. O presente de uma Bíblia de boa encadernação ajudava conseguir a licença. Em certos lugares o prefeito era avisado pelos padres, que pareciam sempre saber dos nossos movimentos. Ou êle mesmo era muito carola e recusava dar a permissão necessária.

Os missionários protestantes tinham um grande conhecimento sobre a legislação brasileira em relação a sua religião, pois ao mesmo tempo em que o movimento protestante ia ganhando espaço no Brasil, ganhavam espaço também as leis para com a liberdade religiosa. Neste sentido podem-se citar os debates constitucionais que propuseram na Constituição de 1824 a liberdade religiosa e em 1890 a liberdade de culto, dando fim ao monopólio católico no país.

O protestantismo tinha um discurso político em favor de aspectos que reforçavam a República recém-instalada, como a modernidade e o pensamento liberal. A nova religião trouxe com ela além de novas vertentes religiosas, um processo de modernização para o país com a chegada da estrada de ferro, pois "a inserção do protestante em Goiás acompanhou o processo inicial de modernização da região centro-sul em direção à região centro-oeste trazendo, via estrada de ferro, inúmeros missionários oriundos do estado paulista de especial modo". (ARAÚJO, 2004, p.88).

Em 1904, quando os missionários protestantes chegaram a Santa Cruz de Goiás, começaram a pregar a teologia protestante, fazendo trabalhos de colportagem, além de cultos. Os fatos narrados por F. C. Glass contam que os cultos eram realizados em cabanas rudes com poucos recursos:

> Certa noite, eu estava tendo uma espécie de culto musical, em uma cabana rude de uma aldeia do interior do Brasil. Chão de terra, marrom, desigual; paredes de taipa da mesma côr; em cima telhas denegridas pelo fumo, mas confusamente visíveis à luz de uma lamparina de óleo de rícino, tremulante, que desprendia fumaça, e que precisava ser espevitada de poucos a poucos instantes, para impedir que repentinamente ficássemos às escuras, e um cheiro – eis a descrição do cenário, ao qual podem ser acrescentados três ou quatro bancos, grosseiramente feitos, dois tamboretes e uma pequena mesa, nua, que servia de assento ou de cama, à noite, conforme a necessidade do momento. (GLASS, s/d, p. 93).

Conta ainda que certa noite o culto estava sendo realizado em uma dessas cabanas com aproximadamente vinte e cinco pessoas entre homens e mulheres e que os missionários nesta cidade encontraram um grande público para as suas pregações, mas como cita John Boyle andando por Goiás diz que havia a presença protestante em todo o país, mas isso não era visível, pois faltava ousadia para professar a fé protestante.

(BOYLE, 1888, apud ARAÚJO, 2004, p. 76). Falta de ousadia esta, por medo da religião vigente.

Como cita Araújo (2004) o protestantismo atingiu várias camadas populares, mas a camada que obteve maior adesão às novas propostas religiosas foi a camada mais desfavorecida. O que pode ser visto no relato de F. C. Glass (s/d, p.93-4):

> [...] os homens possuindo cabeleiras espessas, barbas pretas e rostos macilentos. Estavam todos descalços, suas vestimentas raramente sendo mais do que a costumeira camisa riscada e calças, feitas provàvelmente de uma fazenda, fiada e tecida na aldeia, rocas demodadas e os teares de cem ou mais anos de idade (p. 93/94).

Os folhetos eram distribuídos gratuitamente e as bíblias protestantes eram vendidas a baixo preço, talvez por causa da grande aceitação da nova religião pelas camadas mais desfavorecidas para poderem ter acesso ao Evangelho. Para facilitar ainda mais o acesso ao livro protestante, ou por necessidade dos missionários colportores que viajavam por vários lugares em lombos de burro, carros de boi, ou a pé (não descartando as viagens feitas com a chegada da estrada de ferro), os livros eram trocados por litros de milho para o animal, feijão ou toucinho, como relata Glass (s/d) em algumas de suas passagens. Outro motivo para a venda do livro por baixo preço era a ideia de que "livro dado é livro desprezado" (GLASS, s/d, p.130).

Quando Glass e Ranken[17] chegaram a Santa Cruz era véspera da festa do Espírito Santo, costume enraizado no catolicismo popular com procissões e missas. Como crítica as festas religiosas católicas, Glass (s/d) relata que quando chegou a Santa Cruz:

> Era a véspera da grande festa romana do Espírito Santo, reinando a orgia, a bebedeira e os vícios de tôdas as descrições, que sempre acompanham essa festa na América do Sul. O povo se havia preparado para ela com o período usual de <jejum>, ou abstinência de carne, coisa que, nessas regiões, é pouco usada e não apreciada. Êles podem tomar aguardente, podem fumar, jogar, dançar, e muitas coisas mais, mas comer carne é um pecado mortal, a não ser, naturalmente, que êles possuam dinheiro suficiente para comprar uma indulgência, e então o pecado mortal desaparece. (p.127/128).

[17] Chegou ao Brasil no ano de 1904, inglês, teve grande contribuição no trabalho missionário em Santa Cruz, e posteriormente em Gameleira, juntamente com Glass.

Um momento culminante do conflito entre católicos e protestantes em Santa Cruz foi o instante em que um dos novos convertidos à religião protestante, em dia da Festa do Espírito Santo, arremessou na rua uma imagem de São Sebastião, santo padroeiro da cidade, antes do momento da procissão.

Motivado por esse procedimento, e também pelo abalo de um sacristão da Igreja Católica, Benedito Rodrigues, ter se convertido ao protestantismo, começou uma perseguição ainda maior dos católicos com os protestantes.

Os missionários A. Tipple e F. C. Glass narraram esse momento de grande perseguição: "o chefe político, Sr. Lôbo, ouvindo falar que o santo padroeiro estava em perigo, foi prestar socorro, acompanhado por duzentos homens armados." (TIPPLE, 1972, p. 22-23). E cita ainda, "a perseguição na cidade de Santa Cruz aumentou cada vez mais, e afinal os crentes foram expulsos, sendo que o próprio prefeito aí mandou apedrejá-los. Conta-se que, tempos depois, um doido atirou uma pedra grande na cabeça do prefeito e matou-o". (TIPPLE, 1972, p. 23). Nas palavras de Glass (s/d, p.96) narra: "logo em seguida a isto, começaram a fazer uma tão terrível perseguição aos crentes, naquela aldeia, que muitos ficaram aterrorizados, temendo por suas vidas; passamos muitas noites sem poder conciliar o sono."

É evidente que as tentativas da Igreja Católica em tentar impedir o avanço protestante em Goiás, se tornaram de fato violentas e com aspectos físicos. O objetivo da Igreja Católica, naquele momento, era sim o de rechaçar e combater o protestantismo.

Após esse episódio, um fazendeiro chamado José Pereira, que morava em uma fazenda perto da velha capital do estado, teve conhecimento das perseguições contra os crentes, e como sendo um novo convertido e batizado, convidou os protestantes que estavam sendo perseguidos em Santa Cruz para se abrigar em sua fazenda. Segundo o missionário Tipple (1972), o fazendeiro doou um terreno, mais ou menos quatro alqueires de terra, para que os protestantes pudessem construir uma aldeia e se proteger das perseguições e viver tranquilamente a sua fé. A doação foi aceita e, de acordo com Glass (s/d, p.96) "os documentos do terreno foram passados para o nosso nome, com tôdas as formalidades legais."

O terreno foi denominado Gameleira, onde foram construídos pequenos ranchos e se tornou uma pequena vila. Esse lugar ficou conhecido como "Vila dos Crentes" ou

"Aldeia Evangélica". A aldeia foi crescendo e prosperando. Segundo as narrativas de Tipple (1972) e Glass (s/d) narram este acontecimento:

> Assim foi fundada a vila de Gameleira. Havia apenas três ruas: a da Fé, da Esperança e da Caridade. Logo mais foi edificada uma pequena Igreja e o Sr. Ricardo José do Vale foi enviado para lá para pastorear o pequeno rebanho e evangelizar aquela região. Tornou-se cena das primeiras convenções e, à medida que o Evangelho se propagava, maior número de crentes vinha às convenções. Ali gozavam de belos dias de bênçãos como nunca tinham experimentado. Oradores de São Paulo e outras cidades vieram para visitar esta vila crente e com suas palestras animavam os crentes convencionais. Dentro de pouco tempo o templo rústico tornou-se pequeno e teve que ser ampliado, pois os fazendeiros, suas famílias e empregados foram todos se convertendo. (TIPPLE, 1972, p. 24).
>
> Dentro de mais ou menos dois anos, o local estava limpo e preparado e a cidade executada, com suas ruas, praças etc. Muitas famílias que estavam sendo perseguidas mudaram-se para a cidade de refúgio, construindo ali as primeiras casas. O lugar é denominado Gameleira. No decorrer de mais um ou dois anos foi construída uma igreja espaçosa e uma residência para o pastor local, senhor Ricardo. Fizeram um cemitério, cercaram uma pastagem para o uso de todos e construíram um excelente reservatório de água, trazida da floresta vizinha. Gameleira cresceu e ùnicamente pessoas crentes tinham permissão para residirem ali. (GLASS, s/d, p.96).

Gameleira ficou conhecida pelos novos protestantes como uma cidade de refúgio, um paraíso onde não havia perseguições, nem coisas que consideravam profanas, pois tinha as suas próprias regras, como descreve Glass (s/d, p.97):

> Por um mútuo acôrdo não eram permitidos nesta aldeia evangélica bebida, rapé, tabaco, jôgo ou dança [...] quando algum dos membros da comunidade infringia suas regras [...] o transgressor tinha de abandonar a aldeia e uma casa desocupada ficava à espera de nôvo pretendente.

Gameleira, o reduto protestante em meio ao catolicismo, evidencia a fronteira religiosa em Goiás. Araújo (2004) fala sobre esses aspectos fronteiriços em relação à "vila dos crentes" pautados no núcleo protestante, sendo um ideal religioso e um espaço de refúgio:

> A fundação da "vila crente" ou "aldeia da bíblia" – como ficou conhecida nos 25 idiomas em que o livro de Glass fora traduzido – era a possibilidade de se proteger dos excessos do tradicionalismo católico e de vivência protestante na região. Muitos conversos eram atraídos pelo convite para viverem em uma terra com liberdade religiosa, de

> vivência comunal e prosperidade econômica muitas fezes comparada ao "paraíso" (ARAÚJO, 2004, p.155).

Em relação ao reduto protestante, Araújo (2004) faz uma análise interessante, sobre a visão de Vasconcellos (1991), que estuda os movimentos sociais religiosos, e conclui que em todos eles há a presença de uma "mitologia da esperança" [18], o que pode ser visto na organização de Gameleira, contendo todas as suas regras, organização econômica, política e principalmente religiosa.

Outro fato importante pode ser encontrado em uma narrativa que Tipple faz sobre o Patrimônio da Pirraça. A mais ou menos oito quilômetros da Vila Gameleira, se formou um pequeno povoado Católico chamado Aureliópolis, ali foram construídas casas, comércios, cemitério, escola e um Templo Católico. Os crentes da vila Gameleira chamavam o povoado católico de Pirraça, uma espécie de birra aos crentes, almejando uma concorrência feita com a vila, o que não deu muito certo. Mais uma vez se notar um momento de conflito, entre as duas religiões, e de combate ao protestantismo.

> É interessante notar o seguinte acontecimento. Um certo homem de recurso ficou muito pasmado com o crescimento rápido desta vila crente. Distante uns oito quilômetros da mesma, êle construiu uma Igreja Romana, bem como diversas casas e lojas e inaugurou uma vila com muito alario, a fim de paralisar o movimento de Gameleira e desanimar os crentes. O efeito foi invertido, pois os habitantes foram procurar o comércio melhor em Gameleira e, não tendo vida própria, dentro de poucos anos, a outra vila tornou-se em ruínas. (TIPPLE, 1972, p.24).

Aureliópolis tinha o objetivo de concorrer com Gameleira, mas o patrimônio não teve tanto êxito quanto a "vila crente", não se desenvolveu, e sua população se dispersou para outros locais. A esse respeito, Alves (2014, p.46) descreve:

> Essa povoação surgida em terras entre as cidades de Bela Vista mais próxima de Cristianópolis surgia como intuito explícito de se combater a propagação do protestantismo que ganhava força no solo do sudoeste goiano. A localidade surgia como um investimento estratégico da Igreja Católica.

[18] "Essa é a crença grupal na realização de um projeto da sociedade perfeita, ou seja, a construção de uma utopia. Nessa sociedade inexistirão os males e servirá a mesma de exemplo às outras sociedades. A justiça se fará de acordo com os critérios religiosos do grupo e no reduto desaparecerão a doença e a fome. Baseados nesta crença, os líderes propõem a formação de cidades santas onde não haverá ricos ou pobres, mas onde todos os *irmãos* busquem uma causa comum – a felicidade. (VASCONCELLOS, 1991, p. 32, *Apud* ARAÚJO, 2004, p. 156)".

O surgimento de Aureliópolis foi visto pela população de Gameleira como uma afronta, sendo assim, se instalaram na localidade e começaram a fazer trabalhos missionários, para converter sua população católica. Devido ao medo da Igreja Católica em "perder" seus fiéis para a nova religião, os protestantes foram expulsos de Aureliópolis (como ocorreu em Santa Cruz de Goiás).

Alves (2014) relata que, por esse motivo de afronta, houve conflitos sobre a disputa das terras de Aureliópolis, "os critianopolinos reivindicavam as terras para constituir sua municipalidade devido à proximidade de sua povoação Gameleira enquanto que Bela Vista não abria mão do território de sua municipalidade" (p.47).

Essa disputa de terras pode ser um fator para a decadência de "Pirraça", juntamente como os conflitos religiosos, pois como cita Alves (2014, p.48):

> A disputa territorial e religiosa se estendeu até metade do século XX levando a desterritorialização do povoado. Os imigrantes para não tomar partido por nenhum dos segmentos abandonavam seus ranchos de morada e seguiam em busca de nova morada em lugar menos conflituoso [...]. E assim a localidade foi se desconstruindo e desaparecendo.

E cita ainda,

> Nesse caso, Aureliópolis se apresentou um território do novo e da inovação que bem se enquadra como em cenário de intolerâncias religiosas em que se desencadeou num ambiente altamente conflituoso nas disputas territoriais e religiosas entre as cidades de Cristianópolis e Bela Vista, ambas situadas no sudeste goiano. Na esteira desses pensamentos entendemos este território como um lugar fronteira, um lugar de encontros e desencontros, de migrações, lugar do novo e da inovação e também dos desencontros, dos conflitos, das lutas e vaidades. (ALVES, 2014, p.45).

Já para Oliveira (2006), o "Patrimônio da Pirraça" teve seu fim em razão de crimes e festanças que ocorriam no lugar:

> Dizem até que, a um dado momento, Aureliópolis tinha umas quarenta casas, e o número de alunos matriculados na escola era superior ao de Cristianópolis. No entanto, tomada por bebedeiras e festanças, o que normalmente descambava para as desavenças e o crime – e de fato são inúmeros os casos de assassinatos e outros delitos ocorridos naquele lugar – aos poucos os moradores foram perdendo o entusiasmo e acabaram se mudando de lá, e o arraial foi diminuindo de tamanho até acabar.

Já, com o passar do tempo, Gameleira cresceu e foi se desenvolvendo cada vez mais, passou a ser palco das primeiras convenções protestantes em Goiás, recebendo muitos convertidos, como um lugar em que a fé protestante poderia ser vivenciada sem perseguições e conflitos, como cita Tipple (1972, p.25) “aquêles que moravam em lugares longe e isolados de crente, achavam que tinham chegado ao paraíso, pois nos lugares distantes sofriam muito com as perseguições. Durante estas reuniões muitos choravam de alegria.”

No ano de 1927, a Vila Gameleira passou a ser denominada Cristianópolis, como sugestão do então Senador do Estado Adolfo Teixeira. Esse nome foi escolhido em função de sua população ser em seu total protestante, nome este que significa cidade de Cristo.

Com o seu crescimento, Cristianópolis foi se elevando de categoria. Em 1931, Santa Cruz, através de um decreto municipal, elevou Cristianópolis à categoria de Distrito, sob sua jurisdição. Já em 1943, continuou como Distrito, mas sob jurisdição de Pires do Rio. Cristianóplis tornou-se cidade em 23 de junho de 1953, quando se emancipou e teve como subprefeito Alcindo Rodrigues Chaveiro, mas continuou comarca de Pires do Rio.

Após Cristianópolis ser elevada de categoria, passando de vila para cidade, foi necessário abrir as portas do reduto protestante e permitir a entrada de alguns elementos sociais que antes eram proibidos, e que Araújo (2004) diz que pode ser descritos como “mundanos”, em relação às ideologias-religiosas protestantes e as regras do reduto. A esse respeito cita:

> Tal interferência, por um lado, pode ser descrita como “mundana” com a permissão de atitudes contrárias àquelas antes submetidas à rigidez puritana: a comercialização de bebidas alcoólicas, de fumo e a permissão de danças decorrentes a realização de bailes na localidade e, por outro, como religiosa em virtude da construção de uma capela católica [...]. (ARAÚJO, 2004, p.159).

Sobre esse momento Tipple (1972, p.25) descreve que a ideia de um mosteiro, se referindo a aldeia crente, não nasceu dos ensinamentos de Jesus, e posteriormente cita como houve essa abertura:

> O conselho resolveu abrir as suas portas para o mundo que entrou com tôda sua bagagem, vendas, jogos, etc., e também permitiram que a Igreja Romana construísse um pequeno templo um pouco afastado do centro da cidade. Alguns dos residentes foram de mal a pior, houve até perseguições e numa ocasião houve queima da bíblia publicamente.

A construção de uma capela católica em Cristianópolis foi possível graças à doação de um terreno (como aconteceu com Gameleira) perto das terras da vila, doadas por um fazendeiro chamado José Abdala Tuma. Após a capela ser assumida por alguns padres, foi entregue a frades franciscanos, como cita Oliveira (2006), em seu livro "Cristianópolis: uma cidade que nasceu da fé".

Como já citado, não era possível que após Cristianópolis ser elevada à cidade, continuasse havendo apenas protestantes como habitantes e que permanecessem as suas regras. Com a abertura para à entrada da Igreja Católica, os conflitos ainda continuaram, resultando na queima de bíblias protestantes publicamente, mas que com o passar do tempo foram se minimizando, como citado acima por Tipple (1972, p.25).

É interessante ainda analisar que, não só católicos tinham a prática de queimar bíblias e escritos protestantes, fazendo fogueiras, os novos protestantes também praticavam algo semelhante, como cita Glass (s/d, p.96):

> Quando meus jovens amigos chegaram, a população recebeu-os como apóstolos; conversaram e discutiram juntos até mais ou menos uma hora da madrugada, tôdas as noites. O povo abandonou então os seus ídolos, relíquias, rosários e crucifixos fazendo com tudo isto uma fogueira; quando um dia me foi possível visita-los, não tive a menor hesitação em batizar onze dentre êles.

É notório que os conflitos entre protestantes e católicos que aconteceram entre Santa Cruz e Cristianópolis, foram sem dúvida um reflexo do combate católico à entrada e evangelização protestante em Goiás.

CONCLUSÃO

A presença do protestantismo no Brasil, ainda que tenha iniciado nas primeiras do século XIX, teve efetivo impacto para o campo religioso do país somente após o processo de laicização do Estado, com a Constituição de 1890. O contexto do início da era republicana no Brasil em muito favoreceu a ascensão do protestantismo no país: por um lado, o triunfo do pensamento liberal favorecia a pluralidade religiosa legalizada, rompendo o histórico monopólio católico; por outro, o desejo de modernização do Brasil, num processo que migrou progressivamente do litoral para o sertão, acabou abrindo espaço para uma disputa pela legitimidade do discurso do moderno e do nacional, algo com o qual o protestantismo desde o século XIX já estava ambientado. O resultado disso foi uma necessidade de adaptação da Igreja Católica no Brasil às necessidades de autopreservação em seu status de hegemonia no país, culminando em conflitos e embates discursivos que em muito elucidam a dinâmica religiosa imposta no Brasil das primeiras décadas novecentistas.

No caso específico de Goiás, ainda que os elementos de conflito e disputa não fossem muito distintos do que ocorria no restante do país, a fundação de Gameleira, atual Cristianópolis, deu importante destaque para o modo como os embates religiosos impactaram na formação urbana, política e cultural do estado. Na região aqui analisada, a fundação futura ainda da cidade de Palmelo (a primeira cidade do mundo fundada em torno do espiritismo, localizada a 6,7 km de Santa Cruz e 39,3 km de Cristianópolis) em 1929, deu contornos ainda mais interessantes a este triângulo de conflitos no interior do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALVES, Samara dos Santos. ***Aureliópolis: a "pirraça" da fé nos caminhos do sudoeste de Goiás no alvorecer do século XX***. Monografia apresentada para a conclusão do curso de História; UEG, Pires do Rio, 2014.

ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves. ***História do protestantismo em Goiás (1890-1940)***. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade federal de Goiás, Goiânia, 2004.

Casa de Campinas. ***Ânuas da Vice-Província de S. Paulo (1919-1931)***. 2º Volume. Aparecida, 1993, p. 145

COPRESP-A, 10º Volume (1928-1930). ***Carta n. 3455***. Dom Emanuel Gomes de Oliveira ao Pe. Conrado Kohlmann. Goiás, 9 de agosto de 1930, p. 628

Crônicas das missões de Goiás (1898-1909/1910-1934). 1º Volume. Datilografado. Aparecida, 1982.

DREHER, Martin N. "Protestantismo na América Meridional". In: GUERRERO, Silas (org.). ***Estudo das religiões: desafios contemporâneos***. São Paulo: Paulinas, 2003.

FAUSTINO, Esli Pereira. ***Os missionários e a fundação da Vila Gamelleira: a história da Igreja Cristã Evangélica no Brasil.*** Goiânia: Do autor, 2013.

GLASS, Frederich Charles. ***Aventuras com a Bíblia no Brasil***. Rio de Janeiro: Livraria Evangélica Limitada, [s/d].

GOMES FILHO, Robson. Ultramontanismo goiano pós-padroado: desafios e conflitos de Dom Eduardo Duarte Silva (1891-1907). In: BUARQUE, Virgínia de Castro (Org.). ***História da historiografia religiosa***. Ouro Preto (MG): EDUFOP/PPGHIS, 2012.

GOMES FILHO, Robson. ***Kulturkampf: a Igreja Católica e a construção da modernidade e nação alemã no século XIX***. Curitiba (PR): CRV, 2019.

OLIVEIRA, Elson Gonçalves de. ***Cristianópolis: uma cidade que nasceu da fé.*** Goiânia: Ellos, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. ***A questão nacional na Primeira República*****.** São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990

QUADROS, Eduardo Gusmão de. ***O fantasma evangélico: análise do imaginário religioso de um bispo de Goiás***. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho de 2011.

SANTUÁRIO DA TRINDADE. Campininha das Flores (GO). 1922-1925. Coleção Convento Santo Afonso (Goiânia – GO).

SILVA, Maria da Conceição. ***Catolicismo e casamento civil em Goiás – 1860-1920***. Goiânia: editora da UCG, 2009

TIPPLE, Archibald. ***Bandeirantes da Bíblia no Brasil Central***. Goiânia: Aplic, 1972.

VASCONCELLOS, Lauro de. ***Santa Dica: encantamento do mundo ou coisa do povo.*** Goiânia: Cegraf/ UFG, 1991.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

OS JUDEUS NA AMAZÔNIA: ANTISSEMISTISMO E LITERATURA[1]

JEWS IN THE AMAZON: ANTI-SEMISTISM AND LITERATURE

https://doi.org/10.5281/zenodo.5080349

Envio: 30/03/2020 ◆ Aceite: 04/05/2020

Alessandra F. Conde da Silva

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará. Vinculada à Faculdade de Letras (FALE) do Campus de Bragança –Pa. Coordenadora do projeto de pesquisa "Ecos sefarditas: judeus na Amazônia".

RESUMO

Este trabalho apresenta uma discussão sobre a iconografia do judeu na Amazônia, presente em alguns textos literários de autoria de escritores judeus sefarditas, como Paulo Jacob, Marcos Serruya, Sultana Levy Rosenblatt, e Leão Pacífico Esaguy. Tomaremos como referência e aporte teórico e histórico as obras de Samuel Benchimol (2008), Henrique Veltman (2005), Nachman Falbel (2008), Umberto Eco (2007), Moacyr Scliar (1985, 1997, 2011), e outros autores.

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia do judeu; Judeu sefardita; Paulo Jacob, Marcos Serruya e Sultana Levy Rosenblatt e Leão Pacífico Esaguy.

ABSTRACT

This work presents a discussion about the iconography of the Jew, in the Amazon, found in some literary texts written by descendants of Sephardic Jews, such as Paulo Jacob, Marcos Serruya, Sultana Levy Rosenblatt e Leão Pacífico esaguy. As a reference and as a historical and theoretical contribution, we will take the works of Samuel Benchimol (2008), Henrique Veltman (2005), Nachman Falbel (2008), Umberto Eco (2007), Moacyr Scliar (1985, 1997, 2011), and other scholars.

KEYWORDS: Iconography of the Jew; Sephardic Jew; Paulo Jacob, Marcos Serruya, Sultana Levy Rosenblatt and Leão Pacífico Esaguy.

[1] Este trabalho foi, parcialmente, publicado na revista *Hispanista* (Revista Electronica de los Hispanistas de Brasil [Edição em português]. v. XX, p. 10-12, 2019), com o título *Iconografia do judeu na Amazônia*. Nesta versão há acréscimos.

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, Inglês de Sousa, no conto *O baile do judeu,* descreve peculiaridades psicológicas a propósito da figura do judeu: "Ora, um dia**,** lembrou-se o Judeu de dar um baile e atreveu-se a convidar a gente da terra [...] Lá estavam, em plena judiaria, pois assim se pode chamar a casa de um malvado Judeu [...]" (SOUSA, 2004, p. 103). O atrevido e "malvado judeu", possível adorador de uma "cabeça de cavalo" e "inimigo da Igreja" (SOUSA, 2004, p. 103) perpetua a imagem do judeu assassino de Cristo que a tradição literária e iconográfica desde a Idade Média ajudou a formar no imaginário sobre o judeu. Na *História da feiúra* de Umberto Eco (2007, p. 266), o judeu é descrito como pessoa de aspecto feio. É um ser do mal. Deve ser temido. Assim, maldade e feiura andam juntas: "O rosto, a voz, os gestos do 'feio' judeu tornam-se (e desta vez a sério) sinais da deformidade moral do anti-semita. Invertendo um dito de Brecht, o ódio contra a justiça 'endurece os rostos" (ECO, 2007, p. 267). Em textos medievais como em *A demanda do Santo Graal*, o judeu é descrito como um homem muito velho, desnudo e com longa cabeleira. Trata-se, na verdade, de Caifás, sumo sacerdote do templo hebreu, na época de Cristo. No conto, inicialmente, não se sabe se é homem ou mulher. Sua imagem é asquerosa, esquelética, principalmente porque é condenado a padecer a fome eterna (DSG, 1995, p. 316-317).

No século XVI, Shakespeare (2001, p. 18) faz Lanceloto Gobbo repercutir a imagem do judeu ligada ao demônio que a tradição medieval reverberou: "Não há dúvida, o judeu é a própria encarnação do diabo [...]". Ainda em tempos medievais, houve a divulgação da lenda do judeu errante, do qual o judeu Caifás, da Demanda, derivaria. Segundo a lenda, Ashver era um sapateiro da Via Dolorosa que foi condenado a perambular eternamente pelo mundo por escorraçar Jesus de sua porta. A condenação é brutal, prenunciando a tragédia judaica de um povo errante, que a partir do século XIX ganha maior exposição. Este personagem obteve com o tempo outros retratos que o aproximaram da imagem do feiticeiro e de Anti-Cristo como se vê, por exemplo, na literatura de cordel nordestina, como comenta-nos Jerusa Pires Ferreira (2000).

Com esta temática, poetas nacionais produziram poesias belíssimas. O judeu errante torna-se tema da eterna peregrinação e solidão. Castro Alves, com o seu

Ahasverus e o gênio, de *Espumas Flutuantes*, Carlos Drumond de Andrade com *A incômoda companhia do Judeu Errante*, da obra *Boitempo*, e o *Judeu errante* de Vinícius de Moraes, pertencente ao livro *O caminho para a distância* são exemplos deste mito literalizado. Marie-France Rouart (apud BRUNEL, 1998, p. 667), no *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel, comenta que vindo o mito da tradição oral, ganhou grande expressão na literatura:

> Valorizado por sua dupla história, humana e teológica, o Judeu errante fascina tanto por sua fábula como por seu discurso: ele está ligado à cultura popular, que procede por identificação com o réprobo, da mesma forma que à cultura erudita. Cada autor pode ver nele, de fato, o porta-voz de uma ideologia ou de uma controvérsia. (ROUART apud BRUNEL, 1998, p. 667).

O conto de Euclides da Cunha, *Judas-Ahsverus*, une duas figuras da tradição cristã. A imagem de Judas é associada a do judeu errante. Euclides o contextualiza entre os seringueiros do Alto Purus, evocando a tradição da malhação do Judas: "E judas feito Ahsverus vai avançando vagarosamente para o meio do rio" (CUNHA, 1999, p. 56).

No século XX, a imagem maléfica do judeu permanece. Em *Maus*, *graphic novel* de Art Spielgman (2009), os judeus são ratos, enquanto seus algozes nazistas são desenhados como gatos. Em uma das tirinhas, vê-se um rato, por ordem dos nazistas, a segurar um cartaz com o dito: "Eu sou um judeu sujo" (SPIELGMAN, 2009, p. 35). Em *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, Castanho sentencia: "os judeus vão minando o nosso edifício social, preparando a queda da nossa civilização" (VERÍSSIMO, 1988, p. 163). Em *A guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar (2011, p. 11), Marcos, o único judeu da escola, precisa lidar com o ódio do seu professor, alto, louro, de olhos azuis, que sempre acusava os judeus de causarem males à humanidade. Um polonês vocifera o seu ódio aos judeus erradicados no Rio Grande do Sul, enquanto a Segunda Guerra Mundial prosseguia na Europa:

> – Judeus de uma figa! – gritava – Os alemães vão fazer a peça em vocês! Já começaram, está bom? Já começaram. Estão fazendo sabãozinho de vocês. Estão assando vocês nos fornos, que nem galinhas depenadas. Que nem churrasco! (SCLIAR, 2011, p. 14).

Mas nem sempre o judeu fez parte da iconografia do horror e do medo. Talvez melhor deveríamos dizer que a judia logrou iconografia, ligeiramente, menos

antissemita. Baudelaire cantou a beleza da "judia vesga", um tipo de "beleza meduséia" (PRAZ, 1996, p. 59) que seduzia e aterrorizava ao mesmo tempo. Mas o Romantismo emprestou à judia uma outra imagem. Tomás Ribeiro, em 1868, na literatura portuguesa, com *A judia*, poesia pertencente à antologia *Sons que passam*, apresenta um caráter passadista, descrevendo a judia com olhos ternos, condescendentes e apaixonados: "Anjo sem pátria, branca fada errante, /perto ou distante que de mim te vás, / há-de seguir-te uma saudade infinda, / hebreia linda, que dormindo estás". (RIBEIRO, 1958, p. 251).

Na literatura inglesa, no século XIX, em "Daniel Deronda", romance de George Eliot, pseudônimo literário de Mary Anne Evans, a judia é retratada com simpatia e indulgência. Deronda vê uma figura frágil e angelical, às margens do Tâmisa. Mas algo de excêntrico chamou a sua atenção: "[...] sua beleza delicada, suas linhas harmoniosas e a cor de sua pele é que eram excepcionais, e isso tornava impossível não despertar interesse". (ELIOT, 1997, p. 159). Quer a judia de Ribeiro quer a de Eliot são mulheres exóticas, lindas e sofridas. Mulheres sem pátria, peregrinas em um mundo mau: "Eu não tenho para onde ir", diz a judia (ELIOT, 1997, p. 161). Na judia de Ribeiro, evoca-se a imagem do judeu errante:

> Em todo o mundo estrangeira, / toda a vida peregrina! / Vede se há mais triste sina: / ser rica e não ter um lar! / Sempre a lenda de Asevero! / sempre o decreto divino! / sempre a expulsar-me o destino, como Abraão à pobre Agar! / Que pode valer à hebreia / sentir n'alma chama infinda (RIBEIRO, 1958, p. 255).

Entre aspectos de condenação e de piedade construiu-se um *corpus* iconográfico a respeito do judeu e da judia, não apenas na literatura produzida na Europa ou por escritores de renome nacional, mas na Amazônia, essas imagens ganham relevo e expressividade.

Na literatura feita na Amazônia veem-se os mesmos ecos que a tradição literária europeia se serviu ao longo dos tempos. Em Inglês de Sousa, a casa do judeu é a casa do demônio, espaço em que criaturas sobrenaturais surgem para corromper e seduzir as pessoas. Não estaria a figura do judeu aliada à imagem do demônio? Além disso, perdurou a tradição que associou o judeu ao lucro, à agiotagem, à maldade e à

perversão. Luís Câmara Cascudo apresenta um extenso vocabulário agressivo em que o judeu foi representado na tradição ibérica e também nacional:

> Judeu era o onzenário, agiota, impiedoso, insensível, sádico, perverso, cruel. Judiaria, malvadeza, sadismo, perversidade. Judiar, maltratar, fazer sofrer, mutilar, seviciar, torturar. Moraes diz judiar, escarnecer; judiaria, covardia.
> Judiaria, mofa, escárnio acintoso, zombaria, em Portugal (CÂMARA CASCUDO, 2001, p. 149)

Em textos produzidos por escritores judeus sefarditas, há uma outra construção imagética referente aos judeus. Os sefarditas imigraram para terras amazônicas desde o início do século XIX. Advindos muitos deles do Marrocos, buscaram na Amazônia um espaço de refúgio. Sempre errantes, já haviam sido expulsos da Península Ibérica desde o final do século XV e em terras marroquinas, do Império Otomano, europeias e mesmo brasileiras, ainda no século XVI, buscaram abrigo. Judeus askenazitas, de origem europeia, também imigraram para a Amazônia ainda que em menor escala. Samuel Benchimol (2008), autor de *Eretz Amazônia*, comenta a propósito da imigração de judeus sobre estas terras:

> Um número muito grande de famílias judaicas desapareceram para o judaísmo, pois seus descendentes no interior foram incorporados à massa anônima dos caboclos empobrecidos, que adotaram o culto católico, evangélico, espiritista e até umbandista, esquecendo de vez as suas origens ancestrais judaicas. Pelos nossos cálculos existem, hoje, em toda a Amazônia, cerca de 283.859 Judeus-caboclos, descendentes dos sefaraditas e forasteiros do Marrocos e de askenazitas europeus, cujas primeiras levas de migrantes chegaram à região a partir de 1810 (BENCHIMOL, 2008, p. 187)

Na história da imigração judaica no Brasil, adaptações, intercâmbios interculturais e ressignificações dos costumes e práticas culturais mostraram-se comuns, desde os primeiros movimentos colonizadores, acarretando um desfazimento da cultura judaica inicial e adoção de cultura religiosa outra no novo espaço de imigração. Nas regiões norte e nordeste, sobretudo na segunda, restam ainda resquícios de rituais judaicos, assunto debatido por Câmara Cascudo (2001, p. 161), a respeito da presença judaica no Brasil. Benchimol (2008, p. 170) comenta sobre a necessidade de se modificar a dieta ritualística judaica em terras amazônicas, adotando temperos e alimentos amazônicos. De igual modo, o Rabino Nilton Bonder (2010) atesta que

> diferente do que se apregoa, os judeus costumam acolher as culturas e as identidades com as quais interagem. Atesta isso o ato de adicionar idiomas de sua origem (Hebraico, Ladino, Arbia-Raquitia), além de influências nos costumes, culinária, artes e interesses em geral integrados como parte do patrimônio da cultura dos antepassados. Tal permeabilidade é a grande responsável pela manutenção da identidade e esta medida entre ser refratário e acolhedor ao contexto acaba por estabelecer um novo e criativo diálogo do qual emerge um inédito personagem. Neste particular o judeu sefardita demonstra maestria: ele finca novas raízes entre umbus, sapucaias e andirobas, mas de seu caule ainda verte o látex ancestral (BONDER, 2010, p. 11).

Além disso, há a devoção ao rabino Shalom Emanuel Muyal, sepultado em Manaus, no cemitério São João Batista, que ganhou a atenção da comunidade judaica, que rende honras à sua memória, e da comunidade católica que lhe presta orações e oferendas, na busca por graças e milagres. Segundo os não-judeus, o rabino Muyal faria diversos milagres (LINS, 2010, p. 154-155). Neste caso, a iconografia do judeu foi alterada. Já não se trata mais de apresentá-lo como o mau judeu, assassino de Cristo, mas agora a sua imagem conduz à devoção e à piedade.

“JUDEUS SEM DISFARCE DE QUALQUER NATUREZA...”

Na literatura amazônica, há quatro escritores sefarditas que retrataram judeus em suas obras: Paulo Jacob, Marcos Serruya, Sultana Levy Rosenblatt e Leão Pacífico Esaguy. A diversidade iconográfica a propósito do judeu nestas obras revela alguns capítulos da história judaica no Brasil, sobretudo na Amazônia.

O amazonense Paulo Jacob (1981), em *Chuva Branca*, apresenta um personagem judeu, dono de venda. O judeu Salomão recebe o ódio de Luís Chato por ser avaro e desonesto nos negócios:

> Aquele sacana do Salomão comeu meu dinheiro, mentindo. Vendeu como ouro. Mariana achou bonita, fiz a fita de comprar. No mesmo dia apalavrei o trato de venda. Salomão concordou. Guardava na caixa, ia bem, no terceiro dia do casamento mareou. Ficou de azinhavre igual casca de bala. Tive vontade de quebrar a cara do puto judeu, esculhambei a valer, disse o que deu na cabeça (JACOB, 1981, p. 126).

Nesta obra, Paulo Jacob reproduz o discurso antissemita quando retrata a figura do judeu presente no imaginário popular amazônico: a do negociante desonesto. Samuel Benchimol (2008, p. 85) comenta que, na Amazônia, o judeu teve grande expressividade no comércio, sobretudo como regatão, o que despertou ressentimento e ódio travestido de concorrência comercial por parte dos grandes comerciantes. Além disso, acrescenta:

> [...] um notável escritor amazônico, Raymundo Morais (*Na Planície Amazônica*, Manaus: Liv. Clássica, 1926), foi vítima desse preconceito anti-semita (contra judeus e "turcos"), ao traçar o perfil do comércio ambulante dos *regatões*, assim chamado na região amazônica, taxando o *tipo-hebraico* de insensível e espoliador, tomando assim o partido dos poderosos senhores *aviadores* de Belém e Manaus, que controlavam os seringais dos coronéis-de-barranco de origem nordestina, poder esse desafiado primeiro pelos judeus e depois pelos sírio-libaneses. (BENCHIMOL, 2008, p. 86).

Há outra imagem que também preenche o imaginário sobre o judeu na Amazônia. Na verdade, esta construção imagética ultrapassa a geografia amazônida, tonando-se uma realidade sul americana, sobretudo no Rio Grande do Sul e Argentina. Falamos da figura da polaca. O escritor belenense Marcos Serruya, em *Cabelos de fogo*, apresenta a história da judia askenazita – judeus da Europa Oriental – Ana Júlia, obrigada e prostituir-se em terras amazônicas. Para Nachman Falbel,

> a luta contra os traficantes de escravas brancas e a prostituição entre os judeus foi importante para afirmar a identidade judaica desde o início da sua imigração no continente sul-americano, e em especial na Argentina e no Brasil, onde os judeus eram denominados "russos", "turcos" e "polacos", este último nome associado aos tmeim (impuros) ou aos assim denominados chevre-leit (pessoal da sociedade ou do grupo), e, portanto, evitado pelos judeus. O termo "polaco" passará com o tempo a ter a conotação de traficante, ou cáften, assim como "polaca" equivalerá a prostituta aos olhos da população não-judia (FALBEL, 2008, p. 316).

A mesma temática vê-se em *O ciclo das águas*, de Moacyr Scliar[2]. Nesta obra, é exposta a dramática história de Esther, judia askenazita, roubada de sua vila na Polônia e trazida ao Brasil, ao Rio Grande do Sul, para a prostituição. A referência à obra de Scliar

[2] A respeito desta temática há ainda a obra de Esther Largman (1993), *Jovens polacas*. Ilko Minev (2015), autor búlgaro, de origem sefardita, radicado na Amazônia, em *A filha dos rios*, apresenta mote semelhante.

dá-se, não somente pela similaridade dos enredos, mas pela importância que o autor paraense atribui à dita obra, referenciada na bibliografia utilizada pelo autor para compor o seu *Cabelos de fogo*. Em *A condição Judaica* (1985), Scliar, que era médico além de escritor, comenta que foi o contato travado com uma paciente, velha prostituta judia, que o inspirou a escrever sobre Esther e as garotas judias prostituídas pela Tzvi Midal, grupo mafioso judaico do início do século XX. A personagem construída por Serruya, de origem askenazita, trava alguns contatos com a comunidade sefardita em Belém. Nesta comunidade, em que grande parte dos irmãos eram *sefaraditas* – de origem da Península Ibérica – Ana não se sentia acolhida em razão de sua situação que feria os princípios éticos e morais da religião e não por sua origem *ashkenazi*. Considerando a história da formação da **c**omunidade **i**sraelita na Amazônia, Samuel Benchimol comenta sobre a presença de judeus askenazitas entre os *sefaraditas*, mas não se cala frente à atitude de exclusão das chamadas polacas, vendidas à prostituição, consideradas *tmeyin*, impuras (SCLIAR, 1985, p. 100-101):

> Quando as judias polacas chegavam à América, Argentina, Brasil e Amazônia, já desvirginadas e não conhecendo o idioma local e não possuindo formação profissional e por serem jovens inexperientes, eram encaminhadas e vendidas para os proprietários de bordéis. Eram marginalizadas e discriminadas pelas comunidades judaicas locais, chegando a ter os próprios cemitérios no Rio de Janeiro e São Paulo (BENCHIMOL, 2008, p. 76).

A propósito da relação entre sefarditas e askenazitas, Scliar em *A guerra no Bom Fim*, escreve a respeito do contato intrigante entre sefarditas e askenazitas. Aqueles judeus fugiriam ao estereótipo então conhecido dos judeus do Sul:

> No Serafim, Joel viu pela primeira vez um sefaradi, um jovem judeu levantino, cuja família tinha vindo de Istambul, segundo uns, da misteriosa cidade de Alexandria, segundo outros. Seus antepassados, astuciosos financistas que emprestavam dinheiro aos reis de Castela, tinham sido expulsos da Espanha pela Inquisição e haviam se estabelecido na Ásia Menor. O sefaradi – Ely – era magro e trigueiro, ágil como um gato. Tinha olhos escuros, um sorriso debochado, e usava no dedo mínimo um anel de brilhantes. Seu pai não trabalhava, mas era rico. Tinha cavalos no Prado e dera ao filho uma égua chamada "Maktub" (SCLIAR, 2011, p. 34).

Para além da temática sobre a prostituição forçosa e a mulher judia, roubada do *shtetl*, o que em iídiche significa "cidadezinha", lugar em que moravam os judeus de origem askenazita, Moacyr Scliar em *A majestade do Xingu* apresenta a história de Noel Nutels, "o médico dos índios" (SCLIAR, 1997, p. 9). Retratando uma passagem da história da imigração judaica no Brasil, Scliar mostrará uma outra imagem do judeu em terras brasileiras: a do intelectual e/ou a do judeu bem informado. Noel Nutels é esse judeu bem informado que ganha notoriedade em uma pequena cidade alagoana, o seu "*shtetl* alagoana" que o recebera amistosamente (SCLIAR, 1997, p. 16).

De igual modo, Eliezer Levy, pai da escritora Sultana Levy Rosenblatt, foi uma figura proeminente no Pará. Advogado de prestígio, foi ainda prefeito de Afuá no Pará e em Macapá, no Amapá. Tornou-se também coronel da Guarda Nacional e fundador do jornal sionista *Kol Israel* ("A voz de Israel"), em 1918, embora ficasse mais conhecido como Major Levy (FALBEL, 2008, p. 128). Segundo Nachman Falbel,

> entre 1918 e 1926, Eliezer Levy atuou como advogado no escritório de Francisco Jucá Filho, Procurador-Geral da República, e Álvaro Adolfo da Silveira, deputado estadual e chefe do Partido Conservador. Ainda que ele pertencesse ao Partido Republicano Federal desde a sua fundação. Apesar das divergências políticas, sua amizade com os colegas de trabalho teria futuramente importância decisiva na posição brasileira durante a votação na ONU para a criação do Estado de Israel. [Além disso], o major Levy fundou o Grêmio Literário e Recreativo Theodoro Herzl, em 6 de dezembro de 1919. Finalidades do grêmio: reunir a nova geração em torno de valores espirituais e permitir a aproximação mútua. Em 20 de agosto de 1923, fundou a Biblioteca Max Nordau. Em seu discurso de inauguração, explicou que a entidade era "um lugar onde a mocidade poderá obter conhecimentos sobre sua origem e orgulhar-se de pertencer a uma raça altiva e tenaz, que tem dado ao mundo uma prova de civismo e que com seu profundo conhecimento nas ciências, artes e letras, tem concorrido para o progresso da civilização. Seu envolvimento na política – prefeito de Macapá entre 1932 e 1947, convenceu o presidente Getúlio Vargas a transformar o município em Território do Amapá. Contudo ele não diminuiu sua atuação comunitária judaica. Em carta a Jacob Schneider de 19 de setembro de 1945, o sheliach da Organização Sionista Mundial, dr. Yuris, descrevia Eliezer Levy como "um fervoroso sionista e o mais valioso ativista de Belém, destacado judeu sefaradita, respeitado tanto pelos sefardim quanto pelos asquenazitas...e dos veteranos nacionalistas de Belém, que há 20 ou 30 anos passados publicou um jornal sionista" (FALBEL, 2008, p. 128 e 131).

A imagem do judeu benquisto, bom político e figura intelectualmente próspera, ganha relevo na personalidade de Eliezer Levy. Mas Sultana Levy Rosenblatt (1951, p. 83), escritora nascida no Pará, em *Uma grande mancha de sol*, apresenta-nos um outro tipo de judeu que ultrapassa a imagem do judeu matador de Cristo, do Judeu errante ou do judeu usurário. Trata-se do judeu não religioso, mas orgulhoso de fazer parte da comunidade judaica, trazendo à memória a história sofrida dos judeus. Álvaro Bension era um idealista, como também o era o judeu comunista Isaac Babel de *Uma majestade no Xingu* de Moacyr Scliar. Babel advertiu aos companheiros judeus:

> Será que vocês só pensam no próprio interesse, bradou, dando um murro na mesa e quase derrubando o samovar, será que vocês só querem ir para a América, aquela terra de exploradores, onde os índios são massacrados? Será que vocês não veem que nós, os bolcheviques, estamos construindo uma nova sociedade? E continuou, cada vez mais exaltado: o caminho traçado pelo camarada Lenin era correto e levaria à libertação dos oprimidos, o socialismo representando a redenção dos operários, dos camponeses, das minorias perseguidas; claro que para isso seria preciso lutar muito, e não por outra razão optara por juntar-se à cavalaria de Budyonny, mas essa luta deveria ser uma luta de todos, dos judeus, principalmente, que conheciam tão bem a opressão e a ameaça do extermínio. Terminada a longa arenga calou-se, ofegante. Parecia agora velho, velho e cansado. A verdade, disse, numa voz baixa, estrangulada, é que a Revolução não é uma festa, é a luta por um ideal, uma luta violenta na qual muitos inocentes serão sacrificados. Vocês... (SCLIAR, 1997, p. 23).

Embora o judeu da obra de Sultana Levy Rosenblatt (1951, p. 80-81), *Uma grande mancha de sol*, mostre-se um idealista, um intelectual, futuro médico, esta condição não excluiu o antigo hábito de insultos, recriminações e culpas lançadas aos judeus, ao longo dos séculos. À pequena Míriam, irmã de Àlvaro, sentenciam: "- Beija Nosso Senhor. Olha como ele está todo ferido e com uma coroa de espinhos. – De espinhos? – perguntava a criança aflita. – Quem botou? – Foi tu, teu pai, todos os judeus" (ROSENBLATT, 1951, p. 78). O menino Elias Bension, no sábado de Aleluia, tem sua bela roupa de marinheiro manchada com seu sangue, sangue de judeu, de criança judia, ao receber uma pedrada na testa (ROSENBLATT, 1951, p. 61). O ódio não poupou as crianças. Mas como a própria Sultana atestaria em *Antigamente era assim*, o antissemitismo a encontrou ainda criança. Ao descrever uma cena de escola, Sultana expressou a dura realidade pela qual passaram os judeus na Amazônia:

> Logo na primeira aula a professora escreveu no quadro negro – Passem para o masculino as seguintes palavras: Sultana – Judia – Ladra – Galinha. Tomei um choque. Eu era Sultana e era judia, mas não era ladra de galinha. Mas fiz que não me apercebi (ROSENBLATT, apud COELHO, 2018, p. 41).

Na obra de Paulo Jacob, *Um pedaço de lua caía na mata*, há um outro perfil do judeu na Amazônia, que excede o estereótipo do regatão ou do comerciante inescrupuloso. Salomão recebe, vez por outra, esses rótulos, mas também é tachado de hábil negociador. Neste texto, o judeu Salomão logra a simpatia do padre da comunidade, tornando-se, até mesmo patrocinador e tesoureiro das festas da santa (JACOB, 1990, p. 129 e p. 27). Apesar das injúrias, Salomão procurou ensinar ao filho a não reagir com violência às injustiças. Ainda que tachados de judeus "capados", dizia ao filho, com orgulho: "O povo de Deus vence pela inteligência, pela cultura e pela paciência. Nunca se viu um judeu sem saber ler nem escrever" (JACOB, 1990, p. 23).

Nos textos de cada um desses escritores de origem sefardita vê-se a marca da história e das injustiças sofridas pelos judeus. Atrelada à memória estão as angústias, mas também o orgulho de serem judeus. Segundo Bella Jozef,

> dentre as variantes que o judaísmo assume, falando diferentes línguas, manejando diferentes concepções de mundo, o escritor judeu escreve sobre a literatura do passado bíblico, do Holocausto, da repressão e do exílio, o sentido da morte e da vida, como testemunha e sobrevivente. Com obras de múltiplos significados, ampliou os espaços do imaginário e dos territórios ficcionais do patrimônio coletivo universal. Cada autor fala, a seu modo, de sua experiência, do ponto de vista pessoal. Sem as acumulações da memória, não temos cultura. Ser judeu, diz Elie Wiesel, "é viver com memória". A memória é sobrevivência e um dos traços do relacionamento dos judeus com o mundo. Esses testemunhos mostram, uma vez mais, o poder da palavra contra o esquecimento. O povo judeu tem sobrevivido, desde sempre, pela palavra. Segundo a tradição, todos possuem a obrigação de transmitir sua experiência, de forma criativa, para explicar sua existência. "Lembre-se", diz o pai a seu filho. Herdeiros de uma tradição, os judeus compartilham um passado comum, uma herança cultural comum e uma memória comum. A consciência histórica tem unido as gerações que vão transmitindo a tradição como herança pessoal e coletiva (JOZEF, 2009, p. 195).

Leão Pacífico Esaguy (1999), judeu nascido em Itacoatiara, em *Enxugas as lágrimas e segue o caminho que te determinaste*, constrói um judeu brioso de seu judaísmo:

> - Eu nasci judeu e como judeu vou morrer. Não adianta renegar. É a alma da gente que é judia. Os séculos amalgamaram nela todo esse complexo de crenças, de fé, e de esperança que fazem da criatura um judeu. Em vão torturareis o seu corpo. O seu espírito e a sua mente permanecerão fiéis à inabalável convicção da fé no seu Deus, que é um Deus de bondade, de amor e de perdão. Pela minha própria natureza sou errante. Não gosto de parar muito tempo no mesmo lugar. O Amazonas, com o seu estirão imenso de rios, as suas matas incalculáveis, os seus mistérios ainda não desvendados, é o santuário da minha fé e da minha esperança. Há qualquer coisa de estranho nas profundezas dos rios, no inextricável da mataria, na pureza intocada da poesia que dela emana que me prende aqui com uma força irresistível e contra a qual não tenho ânimo de lutar. Mas ao mesmo tempo que reduz todos os meus sentimentos ao capricho de sua vontade, ela me inspira uma sensação incomensurável de liberdade, incoercível, irreprimível, que se instilou em meu espírito e mente, elementos intocáveis que forma hoje a minha personalidade. (ESAGUY, 1999, p. 29).

Mesmo tendo casado com uma moça da região, não deixou de instruir o seu filho em sua religião. A Rafael, Jacob Benathar diz: “Faze todos os dias as orações que te ensinei” (ESAGUY, 1999, p. 66). O carneiro e o cabrito são trocados pelo peixe da região. Beiju, tapioca, batata doce passam a fazer parte da dieta do judeu amazônida, mas em sua memória a história e a tradição do povo judeu são passadas aos filhos, mesmo os filhos de mãe não judia, como em Esaguy, Paulo Jacob apresenta um Salomão preocupado em ensinar ao filho a tradição judaica. Suas palavras ecoam em terras amazônidas: “Precisa conhecer a lei de Moisés” (JACOB, 1990, p. 53), como ensinou Jacob Benathar a Rafael. Nos momentos de angústia deveria lembrar-se do Eterno, como bem o fez Benchaia, judeu que escapou de um episódio do mata-judeu, movimento antissemita ocorrido na Amazônia (BENCHIMOL 2008, p. 86). A propósito deste assunto, Reginaldo Jonas Heller (2009) comenta que, alavancado por razões comerciárias e econômicas, o episódio do mata-judeu

> ocorreu em 1901, nas localidades de Cametá, Baião, Mocajuba, Araquereruba, Mangabeira, Prainha, avançando pelas margens dos rios, onde os judeus tinham suas casas-armazéns, geralmente nos igarapés do "jacob", do "isaac" ou do "moisés". Foi quando ficou conhecido o episódio do "mata-judeu" e o massacre de Massauari, em Maués. Em Cametá, a anterior tranqüilidade dos Sabbá transformou-se, repentinamente, em pilhagens e saques do comércio judeu, fazendo com que, na época, a comunidade buscasse refúgio em Belém (HELLER, 2009, p. 2).

Sentindo a morte de perto, Benchaia diz “meldei a minha shemá” (ESAGUY, 1999, p. 48), evocando as suas rezas e tradições.

Complementar a esta ideia, o escritor sefardita acrescenta à iconografia convencional a vivência peculiar na Amazônia. Entre insultos e conquistas, o judeu vai bem vivendo na nova terra. Paulo Jacob resume com excelência este capítulo da história da imigração sefardita na Amazônia:

> Bons vividos em Parintins. A paz de Adonai encontrada tão longe. Confins distanciados de terras. Dois mil anos de andanças perdidas no mundo... A terra de nascimento devastada. Morar na judiaria. Muita malinação contra judeu. Aqui a salvação, a liberdade de viver”. (JACOB, 1990, p. 25).

Henrique Veltman (2005, p. 61) apresenta-nos uma pequena narrativa de Sultana Levy Rosenblatt sobre os rituais religiosos judaicos e a busca pela preservação da cultura:

> Vale a pena reproduzir uma cena emocionante, narrada pela escritora Sultana Levi, em texto que nos foi entregue por sua prima Anita Levi Soares: "Estava de compras com uma prima, quando ela lembrou que devia ir a uma sinagoga improvisada (no Marajó), onde umas crianças vindas do interior iam ser circuncisadas, e fui com ela. Para minha surpresa, os meninos deviam ter de 9 a 12 anos. Eram três. E os três se aconchegavam um ao outro, calados, trêmulos de medo. Quando um velho de queixo comprido, contando os presentes, anunciou: - Já temos *minyam*, vamos começar. Desencadeou-se uma verdadeira tourada, ou "com que se prende o touro". Os meninos corriam, gritando, proferindo palavrões, defendendo com as mãos o lugar a ser operado, repetindo, "não me cape, seu desgraçado, seu filho da puta, não me cape". E os homens rindo, corriam atrás, cercavam, fechavam a saída nas portas, até conseguirem agarrar os três. De pés atados, ao som das orações próprias, foram circuncisados, diante de todos e sem qualquer anestesia. Minha prima era *chachamá* (sábia, estudiosa). Era descendente do grande rabino Eliezer Dabela, de quem herdou poderes sobrenaturais. Sua presença ao ato era necessária, porque ela tinha o dom de acalmar dores com a força de suas preces. Eu me escondi na outra sala, apavorada. Mas não ouvi gritos, pelo contrário, sons de alegria. Dentro em pouco, tudo estava terminado. Quando vieram me chamar para tomar parte na festa, fiquei surpreendida ao ver os três garotos comendo e bebendo entre os convivas. Já então sorriam e pareciam felizes. É que, mesmo vivendo no interior, na selva, eles aspiravam por este dia. Sentiam orgulho de ser judeus. Mas este orgulho não nasceu da liberdade de religião prometida aos imigrantes. Absolutamente. Eles tinham que lutar para manter o seu judaísmo" (VELTMAN, 2005, p. 61).

Em outro texto, *Brasil, terra da promissão*, presente em *Papéis*, Sultana (1999, p. 160), conta-nos uma história peculiar sobre a chegada dos primeiros judeus às terras brasileiras, vindos com Fernando de Noronha, um judeu. Neste caso, o judeu passa a ser visto como um desbravador. Eles "lançaram na terra selvagem as primeiras sementes da civilização". Seguindo esta perspectiva, a escritora judia traça a história da presença judaica no Brasil, considerando seus coirmãos como "colonos que preferiam o encontro com a aventura, o jogo da sorte entre índios antropófagos e os perigos da selva, aos horrores das perseguições inquisitoriais" (ROSENBLATT, 1999, p. 160). A mesma visão Sultana retoma em *Como viemos morar na Amazônia* (ROSENBLATT, 2009), crônica publicada na revista *Morasha*: "É que por esse tempo os rapazes judeus eram encorajados pelos próprios pais a procurarem nova vida, fosse onde fosse. Qualquer lugar seria melhor do que a existência em guetos rodeados de mouros inimigos". A autora apresenta seus familiares e coirmãos, coetâneos ou não, como aventureiros, desbravadores. No entanto, a presença judaica não foi sempre pacífica e às claras. Nos fins do século XIX, "judeus sem disfarce de qualquer natureza" (ROSENBLATT, 1999, p. 170) chegaram à Amazônia, vindos do Marrocos e da Turquia. Viu-se a partir desta época que

> as novas imigrações procuravam a Amazônia, esperando talvez que longe da civilização pudessem viver em paz, ou então atraídos pelas fábulas sobre as fáceis riquezas encontradas na região. Tudo resultou num sonho. Só conheceram a vida difícil e primitiva da selva. Lá mesmo muitas vezes foram vítimas de pogroms, saqueados, maltratados, e se algum chegou a gozar bem estar, depois de muitos anos de trabalho dentro da floresta hostil, longe ficou de se considerar rico. [...] Aceitavam a vida quase primitiva, em lugares onde ainda hoje a civilização mal penetrou. Casa, condições sanitárias, alimentos, ambiente, tudo em termos primários. Tornavam-se os médicos e professores dos filhos e da população vizinha. Contribuíam para o desenvolvimento da região com sua capacidade de trabalho e a assistência social que prestavam aos nativos. E como consequência da juventude em contato com a natureza, contribuíram também para o "melhor aspecto heterogêneo da gente", casando-se ou coabitando com mulheres do lugar e com elas tendo filhos. (ROSENBLATT, 1999, p. 171).

De igual modo, Henrique Veltman ao comentar sobre a obra de Paulo Jacob, *Um pedaço de lua caía na mata*, atesta o contato entre a cultura judaica e a amazônica e a tentativa de Salomão de manter-se judeu em uma terra que o conduz à assimilação:

> Escritor da Amazônia, Paulo Jacob, [...], conta em seu livro "Um pedaço de Lua Caía na Mata", Nórdica, 1990), a história da família Farah, Salomão e Sara, e seus filhos Jacó e Raquel, em Parintins. É ficção, claro, mas calcada na vida real. Muito parecida com as memórias de Sultana Levy. Salomão luta para preservar sua tradição judaica, enquanto o meio ambiente trabalha no rumo da assimilação. A história é contada em 46 capítulos, cada um deles com títulos alusivos ao calendário judaico: Iom Kipur, Bar Mitzvá, Tishá Beav, Halom Tob. Pode-se traçar uma analogia entre a luta familiar de Salomão, no coração do planeta amazônico, e o encontro dos rios Negro e Solimões, cujas águas correm paralelamente, sem misturar-se por quilômetros sem fim. A cultura judaica e a cultura amazônica, ali, têm contato direto e constante, andam lado a lado, tocam-se, reconhecem-se. Por fim, mesclam-se, inevitavelmente. (VELTMAN, 2005, p. 47).

Com o mesmo sentimento, reconhecendo os contatos culturais entre judeus e amazônidas, os amores, a linguagem, a alimentação, a religião, o narrador de *Enxuga as lágrimas e segue o caminho que te determinaste,* de Leão Pacífico Esaguy, arremata um discurso sobre a presença judaica em solo amazônico:

> Os judeus que desbravam as selvas amazônicas e que ali permaneciam até morrer, seduzidos e encantados pela beleza imensa dos lugares, eram assim. Sabiam amar... eram mais patriotas que os próprios nativos. Davam filhos, netos e bisnetos a acabavam colonizando o lugarejo. Era comum, muito comum mesmo, verem-se caboclos com nomes judeus e com traços de judeus. E deles, havia até, os que praticavam a religião hebraica. Os judeus sabiam amar a terra e as criaturas. (ESAGUY, 1999, p. 240).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bella Jozef (2009, p. 194) comenta que ser judeu “é viver e contar sua memória”. Os escritores de origem judaica apresentam esta preocupação. Embora contando a seu modo, tal particularidade não retira o valor da escrita que pretende promover e divulgar a história judaica. O conjunto dessas perspectivas, das visões e narrativas produzidas por esses escritores judeus ajudam na formulação de um imaginário do judaísmo. Assim, nos textos sobre os judeus busca-se

> reproduzir os gestos e os sons transmitidos pelas gerações, carregar em si a continuidade: a revisão do passado constitui o resgate de um legado cultural. Sentir e ver o temporal e o atemporal, com fé

> inquebrantável no homem e no direito do espírito. Ver a existência em deslumbramento contínuo diante de uma paisagem nova. (JOZEF, 2009, p. 194-195).

O catálogo de imagens sobre o judeu apresenta-o de modo distinto, como vimos. O escritor sefardita busca deslindar a história da presença judaico-sefardita na Amazônia: as agruras, as tristezas, as mazelas, as perseguições, mas também não fecha os olhos para as conquistas. Ele é orgulhoso de sua própria história, da trajetória de seus antepassados que contribuíram para o desenvolvimento do Brasil. É claro que neste catálogo há imagens torpes do judeu. Não apenas segundo a visão do não judeu, por exemplo, ao trabalhar com a lenda do judeu errante, do povo assassino de Cristo, mas o escritor judeu também considera a própria desgraça: prostitutas, rufiões e ladrões judeus aparecem nos textos dos escritores sefarditas. A história é contada e não quer ser esquecida, quer ser conhecida e refletida, como sugere Bella Jozef (2009, p. 196). Nem sempre essa história é contada por escritores renomados. Alguns escritos são produções de imigrantes, "os pioneiros da escrita" (IGEL, 1997, p. 7) ou de seus descendentes que já dominariam o idioma nacional. Segundo Regina Igel (1997, p. 7), "é necessário examinar a escrita judaica no país como integrante do mundo literário e do imaginário brasileiro". Além disso, há os aditamentos linguísticos que alguns escritores da temática judaica acrescentam à obra. Paulo Jacob e Marcos Serruya seguiram esta prática: "Essa ponte linguística e cultural empresta uma personalidade singular à produção literária", assim como enriquece os estudos da antropologia e a sociologia, "por oferecerem uma ampla visão de processos individuais e coletivos de adaptação, resistência, acomodação e conciliação dos imigrantes em relação ao novo meio ambiente" (IGEL, 1997, p, 8). Assim, contando e traduzindo, o escritor judeu, no nosso caso, o judeu de origem sefardita, mostra-nos diversos rostos e aspetos do judeu que buscou, na Amazônia, a sua *Eretz*, sua terra de refúgio.

REFERÊNCIAS

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.

BENCHIMOL, Samuel. *Eretz Amazônia*. ***Os judeus na Amazônia***. Manaus: Valer, 2008.

BONDER, Nilton. Apresentação. In: Reginaldo Jonas Heller. ***Judeus do Eldorado*: *reinventando uma identidade em plena Amazônia***. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 11-12.

CASCUDO, Luís da Câmara. ***Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil***. São Paulo: Global, 2001.

COELHO, Marinilce Oliveira. ***A arte da lembrança: A literatura de Sultana Levy Rosenblatt na Amazônia***. *Faces da história*, Assis-SP, v.5, n º 2, p. 31-46, jul.-dez., 2018.

CUNHA, Euclides da. ***À Margem da história***. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. ***História da Feiura***. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 266-269.

ELIOT, George. ***Daniel Deronda***. Tradução de Marisis Aranha Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ESAGUY, Leão Pacífico. ***Enxuga as lágrimas e segue o caminho que te determinaste***. São Paulo: do autor, 1999.

FALBEL, Nachman. ***Judeus no Brasil***. Estudos e notas. São Paulo: Humanitas. 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. ***O judeu errante: a materialidade da lenda***. *Revista Olhar*. Ano 2. N.3. Junho, 2000. p. 1-7.

HELLER, Jonas. ***"Los Nuestros". Os marroquinos na Amazônia.*** *Portal Amazônia Judaica*. 2009. Disponível em: www.amazoniajudaica.org/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail_id=3189844&printDesignBOO=1. Acesso em 4 de abril de 2020.

IGEL, Regina. ***Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira***. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JACOB, Paulo. ***Chuva Branca***. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1981.

JACOB, Paulo. ***Um pedaço de lua caía na mata***. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1990.

JOZEF, Bella. O olhar judaico: memória e testemunho. In: LEWIN, H., coord. Agradecimento. ***Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro*** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, pp. 189-197.

LINS, Wagner. ***A mão e a luva: judeus marroquinos em Israel e na Amazônia; similaridades e diferenças na construção das identidades étnicas***. 2010. Tese (Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) – Universidade de São Paulo.

PRAZ, Mario. ***A carne, a morte e o diabo na literatura romântica***. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas, Ed: Editora da Unicamp, 1996.

RIBEIRO, Tomás. A judia. In: MESQUITA, Ary de (Org.). ***Poesia***. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1958. vol. 2. (Clássicos Jackson).

ROSENBLATT, Sultana Levy. ***Como viemos parar na Amazônia.*** *Revista Morashá. Edição 30, setembro de 2000.* Disponível em: http://www.morasha.com.br/brasil/como-viemos-parar-na-amazonia.html. Acessado em 27 mar. 2019.

ROSENBLATT, Sultana Levy. ***Papéis***. Belém: Grafisa, 1999.

ROSENBLATT, Sultana Levy. ***Uma grande mancha de sol*.** Rio de Janeiro: Livraria- Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). ***Dicionário de mitos literários***. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 665-671.

SCLIAR, Moacyr. ***A condição judaica; das tábuas da lei à mesa da cozinha***. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SCLIAR, Moacyr. ***A guerra no Bom Fim***. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCLIAR, Moacyr. ***A majestade do Xingu***. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCLIAR, Moacyr. ***O ciclo das águas***. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

SERRUYA, Marcos. ***Cabelos de Fogo***. Edição do Autor. Belém. 2010.

SHAKESPEARE, William. ***O mercador de Veneza***. Lisboa: Publicações Europa-América, 198-. 2001. (Coleção livros de bolso Europa-America, n.506).

SOUZA, Inglês de. ***Contos Amazônicos***. Edição preparada por Sylvia Perlingeiro Paixão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SPIELGMAN, Art. ***Maus***. Tradução de Antonio Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VELTMAN, Henrique. ***Os hebraicos na Amazônia***. Março/2005 – Disponível em: http://www.comiteisraelitadoamapa.com.br/sc/upload/files/Os_Hebraicos_da_Amazonia.pdf. Acesso em 27 mar. 2019.

VERÍSSIMO, Érico. ***Olhai os lírios do campo***. São Paulo: Editora Globo. 1998.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Ensaio

A VIA SACRA:
HISTORICIDADE E DEMARCAÇÕES DE UMA NARRATIVA ÉPICA

https://doi.org/10.5281/zenodo.5080361

Envio: 15/04/2020 ◆ Aceite: 20/04/2020

Renata Cristina de Sousa Nascimento

Graduada em História pela UFG; Mestra em História pela UFG e Doutora em História pela UFPR. Docente da UEG, da UFG e da PUC-GO – PPG em História. Medievalista. Participante/ Pesquisador do Núcleo de Estudos Mediterrânicos (NEMED/UFPR). Participante da Rede Luso-Brasileira de Estudos Medievais. Coordenadora do Grupo de Estudos Ibéricos/Cnpq.

A constituição dos lugares-memória do cristianismo fortaleceu os chamados espaços de recordação. Pelo desejo de aproximação a uma sacralidade palpável, reinos e cidades recriaram em seu território uma toponímia espiritual, tendo Jerusalém como modelo. Esta ampla transposição dos passos da Paixão de Cristo delimitou a tradição e identidade cristãs. A *Via Dolorosa* foi teatralizada e inserida nas rememorações da Semana Santa em todos os lugares de devoção cristã. O conjunto de recordações presentes na Terra Santa foi coletivamente instituído e compartilhado, independente da exatidão histórica dos locais. O que importa é a construção desta arqueologia sublime,

amparada nos Evangelhos. Os cristãos teriam ali uma terra sagrada, em que os caminhos trilhados por Jesus seriam vivos e demarcados. Para além da narrativa presente nas Sagradas Escrituras os pais da Igreja desenvolveram uma argumentação conceitual que revelava à religião nascente a centralidade do discurso da cruz. No ano de 350 São Cirilo de Jerusalém foi sagrado bispo desta cidade, vivendo em um período bastante conturbado da história do cristianismo, devido à controvérsia ariana e aos problemas teológicos relacionados ao Nestorianismo. Em seu trabalho doutrinário São Cirilo exaltou a exemplaridade da crucificação, buscando fortalecer as bases da teologia cristã frente às disputas com as demais correntes consideradas heréticas. Escreveu uma destacada obra, especialmente as chamadas *Catequeses Pré- Batismais*. Na chamada *Décima Terceira Catequese aos Iluminandos* o bispo de Jerusalém afirma: "Verdadeiramente Jesus padeceu por todos os homens. A cruz não é uma invenção; se o fosse, a redenção também o seria. Não foi aparente a morte; se o fosse, a salvação seria um mito. A Paixão foi real. Ele foi verdadeiramente crucificado. Não nos envergonhemos disso."

No século V o bispo São Paulino de Nola (353- 431), conhecido por sua atividade pastoral junto aos pobres, escreveu um conjunto de poemas em que exaltava a relevância da cruz; "Oh Cruz, amor inefável de Deus e claridade do céu! Oh Cruz, eterna salvação, terror dos malvados, amparo dos justos e luz dos cristãos! Cruz na qual um Deus feito homem, sobre a terra se tornou nosso escravo e pela qual no céu de Deus, foi o homem feito rei!" Esta base argumentativa tornou-se fundamental na solidificação da doutrina cristã em seus primeiros séculos enquanto religião em expansão. A conservação de um acontecimento declarado como inesquecível fomentou a identidade cristã, possibilitando uma reconstrução, uma remodelação de recordações. Após o advento da Primeira Cruzada (1096- 1099) Jerusalém foi conquistada pelo exército cristão. A partir deste fato foi instituído o Reino Latino de Jerusalém em 1099, sendo

Godofredo de Bulhão escolhido rei. A posse do túmulo de Cristo localizado dentro da Basílica do Santo Sepulcro redimensionou ainda mais a importância simbólica da cidade, remodelando os locais atribuídos à vida e à paixão de Cristo. As Ordens Mendicantes fomentaram a partir do século XIII a devoção à humanidade de Jesus, portanto a Paixão de Cristo tornou-se central no discurso cristão. Os objetos relacionados à história da crucificação multiplicaram-se em toda a cristandade.

Escolhidos como guardiões dos santos lugares, os mendicantes, especialmente os franciscanos, se responsabilizaram pela ritualização presente nos espaços em que Cristo esteve. Entre estes destaca-se a *Via Sacra* ou *Via- Crucis*. Os Evangelhos oferecem pistas sobre o caminho da Paixão, do Palácio de Pilatos até sua crucificação no Gólgota. Por estes caminhos as estações presentes na tradição foram gradativamente delimitadas e dramatizadas. Até o final do século XV o caminho até o Calvário foi se convertendo em uma peregrinação ritualizada, em uma forma de penitência, para que o cristão pudesse presenciar, participar, sentir a mesma dor do próprio Cristo. No início eram apenas sete estações, sendo no fim da era moderna (século XVII) ampliada para 14 estações[3]. As últimas quatro encontram-se atualmente na Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém. O marcante simbolismo da Via Dolorosa converteu-se em um percurso sagrado. Este percurso é hoje revivido de forma ampla em todos os locais em que a fé cristã é professada, tanto no ocidente quanto no oriente. A peregrinação da *Via-Crucis* inicialmente existente em Jerusalém e Roma, durante as festividades da Semana Santa, foi transposta, imitada, revelando sua força identitária. A linguagem artística construiu sua própria narrativa, dando intensidade visual ao acontecimento.

No Estado de Goiás duas importantes representações da Via Sacra são objetos de interesse singular: 1º - A *Via-Sacra* - 14 criações de Frei Nazareno Confaloni, que foram pintadas em 1965; 2º - A *Via Dolorosa de Trindade* - conjunto de obras de arte, em

[3] Hoje algumas igrejas incorporaram a 15ª estação.

tamanho real feitas pelo artista plástico Elias Santos, na Cidade de Trindade inauguradas em 2002. Estas representações artísticas contribuem para o fortalecimento do patrimônio cultural goiano, e são elementos fundamentais na reinvenção de uma toponímia sagrada. Produtoras de memória, as encenações da *Via Sacra* presentificam a essência da santidade, que pode ser concreta, sentida e revivida em cada ato, em cada estação. Daí sua importância histórica e simbólica desenhando caminhos trilhados com fervor pelos fiéis.

Via Sacra de Trindade (4ª Estação: Jesus Encontra Sua Mãe)

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

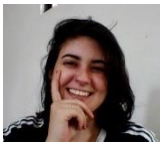
Resenha

PÓS-F: PARA ALÉM DO MASCULINO E DO FEMININO
Fernanda Young, Leya, 2019.

https://doi.org/10.5281/zenodo.5080504

Envio: 31/03/2020 ◆ Aceite: 21/04/2020

Isadora Alencar



Economista, mestranda no Programa de Pós Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado na UEG

Sarah Cabral

Arquiteta e urbanista, mestranda no Programa de Pós Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado na UEG.

Pouco acolhida pela crítica por sua figura estar relacionada ao meio televisivo, os escritos produzidos por Fernanda Young possuem temáticas recorrentes a atualidades em que são válidos de serem analisados não só em um meio crítico literário como também no ambiente acadêmico.

Vencedor do Prêmio Jabuti em 2019, sendo premiado postumamente, no livro Pós-F: Para além do masculino e do feminino, a escritora discorre sobre o debate do significado de ser homem e ser mulher na contemporaneidade. Denso, difícil e autêntico. É perceptível em suas páginas o motivo da autora ser considerada polêmica e/ou suspeita na esfera do feminismo; no qual consegue friccionar sua própria liberdade e, simultaneamente, tecer severas críticas ao feminismo. Em alguns trechos, estas

críticas colocam Young em posição de desconforto como autora, dado que, utiliza sua coragem e liberdade que lhe é permitida na escrita, para expor de forma excêntrica suas convicções, de acordo com o cenário atual:

> Pontuamos que o momento atual, aos poucos, concede à mulher o direito à representatividade literária. Esta conquista efetivou-se a passos lentos pelo decorrer de séculos. Hoje, quando a escrita feminina alcança alguma visibilidade, torna-se necessário voltarmos nossa atenção para um passado bem recente, no qual a mulher escritora via sua escrita cercada de impedimentos por todos os lados. [...] Isso ocorre no sentido de impedi-la de produzir uma escrita que fale de si mesma, sem necessitar de se fazer memória do outro (BASTOS, 2014, p. 18).

Em suas cartas direcionadas a diferentes entidades, Fernanda tenta mostrar verdades nuas e cruas da vivência. Com seu estilo próprio, junto a ilustrações e trechos de conversas, forma-se uma discussão calorosa ao leitor; seria o feminismo algo a ser superado? O machismo a ser desconsiderado? Que toda a discussão de direitos de gênero sejam ressignificadas?

Apesar da autora afirmar estar aprendendo e desaprendendo, como todos, admite que a liberdade deve ser isenta de rótulo, dono e padrão. Sem travas na língua, dialoga sobre a vida doméstica e a necessidade de algumas mulheres fingirem amar a vida de dona de casa. Nessa perspectiva, Young reitera que se submeter a tal *status* seria como abdicar-se de si mesma.

Como mulher e escritora, uma romancista no contemporâneo, por momentos nos faz perder na construção da personagem feminina que é representada no livro, que muito se assemelha com as *mulheres reais*. Young desenha a imagem feminina dentro de um espectro de subjetividade, em que a mulher é composta de traumas psicológicos decorrentes de seus amores, da cultura, da beleza, do corpo feminino, da erotização e da identidade:

> O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOCAULT, 2012, p.46)

O discurso literário em Pós-F utiliza-se, portanto, de um vocabulário simples em que critica a realidade e assim se encontra diretamente junto ao leitor. Trazendo o livro para o contexto histórico e social do século XXI, a autora expõe, em oito capítulos, temas como a dificuldade de se "militar" a favor do feminismo, a descoberta do corpo, a sexualidade feminina versus o que seria o suposto assédio e os desejos relacionados à futura geração.

A primeira discussão a ser abarcada é pelo uso do termo feminismo, de se afirmar feminista, visto com certo mal-estar como todos os "ismos" da moda ocasionam ao serem usados como rótulos. A adoção do empoderamento, segundo a autora, se faz mais propícia por considerar que com o tempo a ideia de "feminismo" pode ser silenciada e esquecida, enquanto a abordagem de empoderamento ser mais promissora. A perspectiva apresentada é pertinente, visto que a ideia do empoderamento é uma ideologia mais em voga, referindo-se à mudança única e exclusivamente semântica, não alterando a estrutura social, apenas camuflando a mudança, dando a aparência de transformação sem que ela ocorra de fato.

Apesar de implicar com o termo feminismo, Fernanda ainda considera o empoderamento como algo cafona e reduzido, mas afirma que não cabe a ela uma análise sobre pensadoras feministas. O ideal seria todos terem liberdade para concluírem o seu próprio feminismo, visto que esse movimento não é feito somente por intelectuais, mas recriado por todas que, em sua incumbência, se negaram a dedicar-se em agradar.

Até que ponto podemos ser livres? Algumas brutalidades indesculpáveis acabam permitindo que Fernanda Young em sua adolescência e início da vida adulta sofresse algumas violências. A autora frisa em seu primeiro capítulo o alerta que o termo "permitir" ocasiona; uma menina não deve ser acusada de ser permissiva por ter sido violentada e agredida. Em uma espécie de autobiografia ácida, a autora exprime sua opinião de modo cruel perante um assunto pertinente como o abuso à mulher, que lhe foi tão vívida em sua vida particular quanto na realidade atual da vida de outras mulheres.

Em uma abordagem ousada, Fernanda tenta adentrar uma crítica à sexualidade referente ao corpo, abordando a transexualidade como questão a ser considerada minuciosamente. A autora acredita que a alteração de sexo costuma ser muito precipitada e que a sexualidade precisa ir além disso, expondo que, inicialmente, é necessário conhecer e habitar seu corpo, para posteriormente mudar de opinião acerca do mesmo.

Remetendo a uma problematização "Tudo agora é assédio", no quinto capítulo do livro a autora constrói seu pensamento a partir do discernimento entre a falta de educação e assédio. Acredita que situações em que se categorizam como assédio são, na verdade, ignorância e falta de educação. Young expõe que o fato dela sofrer assédio tanto de homens quanto de mulheres, demonstra que o empoderamento crescente possibilita a mulher ser capaz de uma atitude descarada e teimosa:

> Não quer ser chamada de gostosa, tudo bem, não quer. A pessoa finca um elástico na bunda e acha que aquilo é apenas uma expressão de seu desejo de ser daquela forma. Mas será que não está querendo instigar excitação no outro? Não existe aí o desejo de atrair por meio dessa condição? Desconfio que sim. Pode querer não escutar "gostosa" de qualquer um. Mas uma vez que estamos num país sem educação, onde, de uma maneira geral, se desrespeita o outro nos mínimos detalhes, seja esse outro mulher, homem, gay, trans, velho, criança etc., acreditar que não sofrerá alguma investida grosseira é compactuar com a ignorância (YOUNG, 2019, p.75).

Na parte final do livro, Young apresenta as conquistas de direitos feministas que, ao seu ver, apenas acumulou o papel da mulher tanto na sociedade, quanto em casa. A mulher, nesse contexto, é direcionada a padrões de vida e beleza visando à perfeição. Por conseguinte, essa mesma mulher abre mão de vontades e anseios que não são aceitos.

O capítulo final, "Desejos para um mundo Pós-F", oferece a hipótese de um mundo pós-feminismo, em que a ignorância – na concepção da autora, o maior problema do século XXI – seja extinta. Em consequência disso, todas teriam mais liberdade de se expor, de mostrar os seios, as nádegas, não sendo mais necessário usar o feminismo como escudo, fazendo o que desejar com sua liberdade.

> Acho que devo retificar a informação de que não me arrependo de nada: gostaria de não ter vivido algumas coisas. Talvez, talvez, eu apenas quisesse ter feito outros caminhos, só para comprovar que não é necessária a dor para se alcançar algo. Não suporto quando dizem que eu não seria quem sou se não tivesse sofrido. Penso que esse discurso é grosseiro. E se me ocupo em instigar artes nas pessoas, devo defender que qualquer estereótipo para o artista é uma burrice. Caso eu consiga ajudar uma pessoa, fazê-la crer que irá conseguir, ao menos poderei aceitar que não foi em vão. (YOUNG, 2019, p.99).

O viver na modernidade significa estar pronto para as surpresas e riscos que desestabilizam a visão do futuro e a relação entre passado e presente, ocasionando em certas circunstâncias, uma sensação de desorientação, presente na sociedade e na vida íntima de cada um. Fernanda Young, em seu livro, apresenta um mundo Pós-Feminino, que iria se estender além do feminino e masculino.

Seus pensamentos sobre um mundo futuro, em que a sexualidade da mulher seria superada, representa também um mundo Pós-Fernanda, que faleceu em agosto de 2019. Pode-se dizer que sua obra representa uma autobiografia que produz, representa e conduz o que foi e perpetuou em sua vida. Não aceitou normas, cumpriu a liberdade *do ser artista*, *do ser mulher*, refletindo em seu texto não apenas o que foi, mas o que projetou de si mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Marta. ***A mulher (trans)formada na ficção de Fernanda Young***, 2014. 119 páginas. (Dissertação Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014.

FOCAULT, Michel. ***A ordem do discurso***. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

YOUNG, Fernanda. ***Pós-F.: para além do masculino e do feminino*** / Fernanda Young. – São Paulo: LeYa, 2019.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Perfil da artista

Rosy Cardoso

CENAS DE MAIO

por **Rondinelli Linhares de Oliveira**
Escritor, poeta, artista visual e arte-educador

Na incumbência de tecer considerações acerca de um conjunto pictórico executado por Rosy Cardoso me detive, em primeiro momento, a me alimentar da observação contínua de cada uma das imagens.

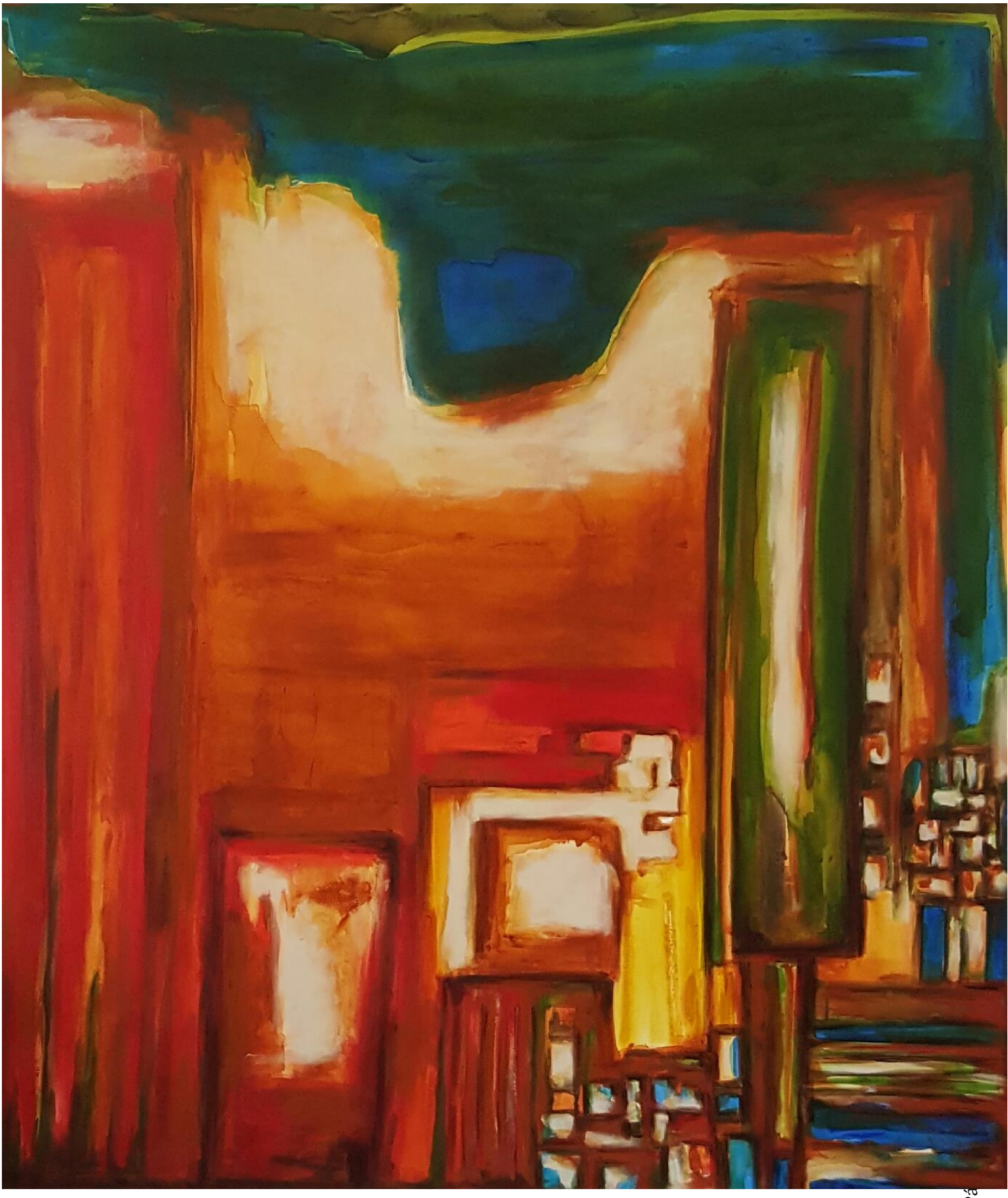
A partir de tal observação do diverso conjunto de pinturas, algo que primeiramente me moveu o interesse foi a unidade temática que, em princípio poderia ser limitado ao universo feminino. Em seguida, o desdobramento desse tema, que a artista faz com bastante personalidade porque com pinceladas vigorosas, com uma paleta de cores nitidamente fortes e com uma diversidade de contornos consegue falar de liberdade, fertilidade, labor e violência.

A artista faz uso de linhas precisas e curvas arredondadas que sugerem sensualidade e conferem alma aos corpos retratados. Com ou sem feições, as personagens de Rosy muitas vezes habitam o espaço das telas no limite, vivem um tensionamento entre fundo e figura, entre forma e abstração.

Ocupado em observar as figuras poéticas, expressivas e algumas vezes quase vulgares do universo pictórico que me foi apresentado, acabei, ainda, por perceber algumas relações entre sagrado e profano, entre liberdade e confinamento e ecos de grandes mestres da arte brasileira como Di Cavalcanti, Ismael Nery e também da nossa goiana Iza Costa.

Rosy

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens



Natural de Goiatuba – Goiás, além de Artista Plástica, Rosy Cardoso é poetisa. Dizer que Rosy Cardoso é Mestre em Letras, pode parecer redundância, mas é elevação à segunda potência: graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás, possui mestrado também em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Além disso, Rosy Cardoso é Designer de Interiores e Paisagista, formada pela Faculdade Cambury (Goiânia).

Enumerar as Exposições de Arte e as Publicações de Livro em que figuram o nome de Rosy Cardoso seria cansativo para o leitor e insuficiente para significar a envergadura dessa artista já consagrada. Muito mais expressivas que listas de Exposições e Publicações são as palavras de Luiz de Aquino (da Academia Goiana de Letras):

"Rosy Cardoso, que acolhe as pessoas na esteira do olhar e na música do riso, concebe poesia e define o sentimento em lápis e pincéis. Expande-se em arte porque a alma vai além do corpo, espalha-se em projeções da aura. Ela mesma, em poesia, define-se 'pés no chão, descalça... garupa na moto, cabelos ao vento'. Sem dúvida, a liberdade é-lhe vida e bandeira, como sentimos na leitura de suas telas, no sabor de seus poemas. [...] Ela escreve e pinta para despertar o canto e a dança, e lembra que 'Mulheres inteiras brotam da terra', "constroem histórias' e 'conjugam o infinito'".

Os Editores agradecem imensamente a você, Rosy Cardoso, por abrilhantar com sua arte e com seu nome as páginas da ***Revista NóS!***