



REVISTA

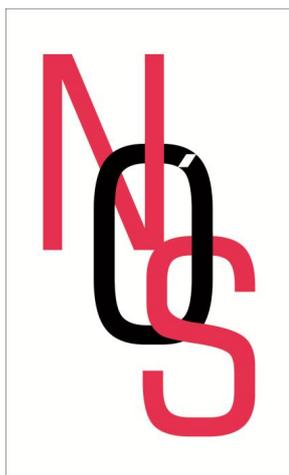
CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 03, Nº 01 - FEV. 2018



Nº 03





Apoio:



Universidade
Estadual de Goiás



UFG



EXPEDIENTE

Editores:

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)
Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)

Diagramação e arte:

Arnaldo Salustiano (LUPPA - UEG)

Revisor de língua portuguesa:

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Prof^a Me. Roberta do Carmo Ribeiro (UEG/UFRGS)

Revisor de língua estrangeira:

Ronypeterson Miranda (UnB)
Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)

Conselho editorial:

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)
Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Prof. Dr. Robson Mendonça Teixeira (UEG)
Prof. Dr. Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Profa. Dra. Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Giuliana Vila Verde (UEG)
Prof. Dr. Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais de Souza (UEG)

Conselho Consultivo:

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. Marcos Antônio da Cunha Torres (UEG)
Prof. Dr. Marcos Silva (USP)
Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)
Prof. Dr. Valmor da Silva (PUC/GO)
Prof. Dr. Edgard Vidal (CNRS/FR)





ORGANIZADORES:



Maria Idelma Vieira D'Abadia



e João Guilherme Curado

ÍNDICE

- EXPEDIENTE 02
- ÍNDICE 04
- Apresentação 06

ENTREVISTAS

- Entrevista com “Imbilino” por Ademir Luiz e Arnaldo Salustiano 11
- Entrevista com André de Leones por Bruna Marquezan 20

ARTIGOS

- MARCAS, PERFORMANCES E VIVÊNCIAS AFRO-BRASILEIRA NA FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, NO TOCANTINS, Noeci Carvalho Messias 25
- PIRENEUS: RITUALIDADES FESTIVAS EM PIRENÓPOLIS/GO, Sirlene Alves da Silva e João Guilherme Curado 41
- DOÇURA E TRADIÇÃO: A PRODUÇÃO DE ALFENINS E VERÔNICAS EM PIRENÓPOLIS GO, Julia Bueno de Moraes Silva, Mauricio Rezende Rodovalho e Viviane Antonio Abrahão 53.
- MEMÓRIA E CULTURA: TROCAS DE SABERES E FAZERES DOS ARTESÃOS EM PARANÃ, TO, Wesley Domingos Francisco de Souza, Maria Aparecida de Matos e Orimar Souza Santana Sobrinho 60
- CARREGADEIRAS DE ÁGUA: GÊNERO, PATRIMÔNIO E TRAJETÓRIAS NO TEMPO, Clovis Carvalho Britto e Paulo Brito do Prado 76
- JOSÉ GODOY GARCIA E A POÉTICA POPULAR DO CERRADO: LITERATURA DE CAMPO E HISTÓRIA DO CENTRO-OESTE, Augusto Rodrigues da Silva Junior e Ana Clara Magalhães de Medeiros 93
- LUGARES DE VIDA NO CERRADO E NA AMAZÔNIA: MEMÓRIACOMO PATRIMÔNIO VIVIDO EM CRIXÁS (GO) E ANAPU (PA), Luana Nunes Martins de Lima, Wallace Wagner Rodrigues Pantoja e Fabiano de Oliveira Bringel 106
- MÚSICA NEOCAIPIRA E A RETERRITORIALIZAÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA, Denis Rilk Malaquias 124
- ROMARIA DO SENHOR DO BONFIM (NATIVIDADE - TO): RESSIGNIFICAÇÃO E PROCESSOS COMUNICACIONAIS, Weberson Ferreira Dias e Maria de Fátima Oliveira 135

ENSAIO

- O MITO DO SACI, O FOLCLORE JUSTIFICANDO MEU ACIDENTE DE CARRO, Pedro Henrique Pereira..... 154

PERFIL DO ARTISTA

- OCTO MARQUES, O ARTISTA ESQUECIDO, por Sílvia Zeferina de Faria 160
- NORMAS DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS.....,,..... 177



Apresentação

A *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* apresenta-se como um *locus* de discussão de temas de relevância acadêmica e cultural. Nesse aspecto, a revista aproveita-se da hospitalidade do Cerrado como um lugar de encontros e trocas culturais por excelência, buscando propiciar o convívio entre os diferentes, promover o diálogo entre contraditórios.

Fruto da iniciativa conjunta e interinstitucional de dois grupos de pesquisa ligados ao CNPq, SECEC - Saberes, Expressões Culturais e Estéticas do Cerrado, composto por professores da Universidade Estadual de Goiás, e GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem, administrado por docentes da Universidade Federal de Goiás, a *Revista Nós* objetiva promover o encontro interdisciplinar entre pesquisadores de diversas áreas que desenvolvem estudos sobre os temas “cultura”, “estética” e “linguagens”. Uma salutar aproximação epistemológica entre literatura, história, geografia, arquitetura e urbanismo, artes plásticas, expressões artísticas populares e eruditas, *pop* e de vanguarda. O escopo é, potencialmente, infinito.

O título da revista, NÓS, evoca justamente essa parceria focada na interdisciplinaridade e na multiplicidade de saberes. O sentido de NÓS é tanto estrito quanto simbólico: NÓS do cerrado, NÓS no cerrado, NÓS que nos encontramos no cerrado. O título também explora a polissemia do termo NÓS na língua portuguesa, evocando o pronome pessoal da primeira pessoa do plural, bem como o substantivo que nomeia o “ato de amarrar uma corda”. Os dois sentidos expressam metaforicamente a proposta da revista: a construção plural e a união de saberes. Os diferentes NÓS formam diferentes redes: redes de saberes, redes interpretativas, redes metodológicas, redes conceituais, redes institucionais.

Um conjunto de individualidades forma o coletivo. E a construção coletiva sempre foi a razão de ser das revistas acadêmicas, sendo isso ainda mais verdadeiro no ambiente digital, marcado pela inteligência colaborativa. Essa individualidade criadora e reflexiva, que é sempre importante defender, é fruto de influências e diálogos, ainda que conflituosos. Um artigo acadêmico é sempre uma construção coletiva, ainda que redigido por um único autor.

Em sua confecção, tal autor certamente valeu-se de uma extensa rede colaborativa, formada pela bibliografia, pelos professores, pelo orientador e orientandos, por colegas e amigos e, mesmo, por comentaristas eventuais encontrados em eventos. Pode ter subido nos ombros de gigantes para ver mais longe, como sugeriu Isaac Newton; ou para lhe dar pretensiosos cascudos. Por que não? Humildade científica não precisa excluir o arrojo, desde que se saiba o que se está fazendo, e seja respeitoso. O fato é que quando ocorre a publicação, o artigo incorpora as recomendações dos editores, revisores e pareceristas. Nesse sentido, o artigo, bem como a revista, poderiam facilmente utilizar o lema do Ubuntu: “sou quem sou porque somos todos nós”.

A palavra NÓS possui ainda outro significado na língua portuguesa: plural da unidade de medida náutica, utilizada para medir a velocidade das embarcações. Metaforicamente, o termo serve para indicar a aceleração das mudanças contemporâneas. Walter Benjamin, na parte introdutória do seu ensaio “O Narrador”, caracteriza a modernidade como uma época em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens. Infelizmente, nem as nuvens estão a salvo do turbilhão de mudanças que atinge a sociedade atual. O mundo está acelerado e essa revista, para manter-se à altura das mudanças, requer uma nova configuração. Nessa perspectiva, ela pretende ser mais dinâmica e mais interligada às redes sociais e, portanto, mais interativa. Como as palavras-chave do título indicam, o estudo da cultura não pode ser desvinculado da linguagem e da estética.

A cada volume, a *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* vai homenagear um artista, ilustrando com suas obras a capa e os intervalos entre os textos e as entrevistas. Fechando a edição teremos um ensaio crítico sobre sua vida e obra. Nesta edição o homenageado será Octo Marques, um importante criador goiano, apresentado pela pesquisadora de sua vida e obra Sílvia Zeferina de Faria.

A arte da entrevista também será cultivada pela *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens*. Nesta edição entrevistaremos os cineastas Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade Filho, criadores do célebre personagem Imbilino, o maior sucesso do cinema popular goiano de todos os tempos. A segunda entrevista, feita pela pesquisadora Bruna Marquezan, é com o escrito André de Leones, vencedor do Prêmio Sesc de Literatura, um dos mais importantes do Brasil.

Na presente edição, dedicada ao Dossiê Cultura Popular, organizado pelos professores João Guilherme Curado e Maria Idelma Vieira D’Abadia, temos nove artigos

produzidos por respeitados pesquisadores brasileiros: “Marcas, performances e vivências afro-brasileira na festa de nossa senhora do rosário, no Tocantins”, de Noeci Carvalho Messias; “Pireneus: ritualidades festivas em Pirenópolis/GO”, de Sirlene Alves da Silva e João Guilherme Curado; “Doçura e tradição: a produção de alfenins e verônicas em Pirenópolis / GO”, de Julia Bueno de Moraes Silva, Mauricio Rezende Rodovalho e Viviane Antonio Abrahão; “Memória e cultura: trocas de saberes e fazeres dos artesãos em Paranã, TO”, de Wesley Domingos Francisco de Souza, Maria Aparecida de Matos e Orimar Souza Santana Sobrinho; “Carregadeiras de água: gênero, patrimônio e trajetórias no tempo”, de Clovis Carvalho Britto e Paulo Brito do Prado; “José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: literatura de campo e história do Centro-Oeste”, de Augusto Rodrigues da Silva Junior e Ana Clara Magalhães de Medeiros; “Lugares de vida no cerrado e na amazônia: memória como patrimônio vivido em Crixás (GO) e Anapu (PA)”, de Luana Nunes Martins de Lima, Wallace Wagner Rodrigues Pantoja e Fabiano de Oliveira Bringel; “Música neocaipira e a reterritorialização da identidade caipira”, de Denis Rilk Malaquias; “Romaria do senhor do Bonfim (natividade - to): ressignificação e processos comunicacionais”, de Weberson Ferreira Dias e Maria de Fátima Oliveira.

Destacamos também três pequenas pérolas ensaísticas literárias com temática popular. Começando com “O mito do Saci, o folclore justificando meu acidente de carro”, de Pedro Henrique Pereira, passando pelo “Soneto Caipira”, de Olavo Camilo e chegando a um breve mas instigante texto memorialístico escrito pelo pesquisador Gustavo Mesquita, um dos maiores especialistas brasileiros na obra de Gilberto Freyre.

Nós lhe desejamos uma ótima leitura.

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Prof.^a Dr.^a Heloisa Capel (UFG)

(Editores)



SONETO CAIPIRA

Olavo Camilo



MARQUES, Octo. Sem título. 1983. Técnica: aquarela, 10x14,5cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza

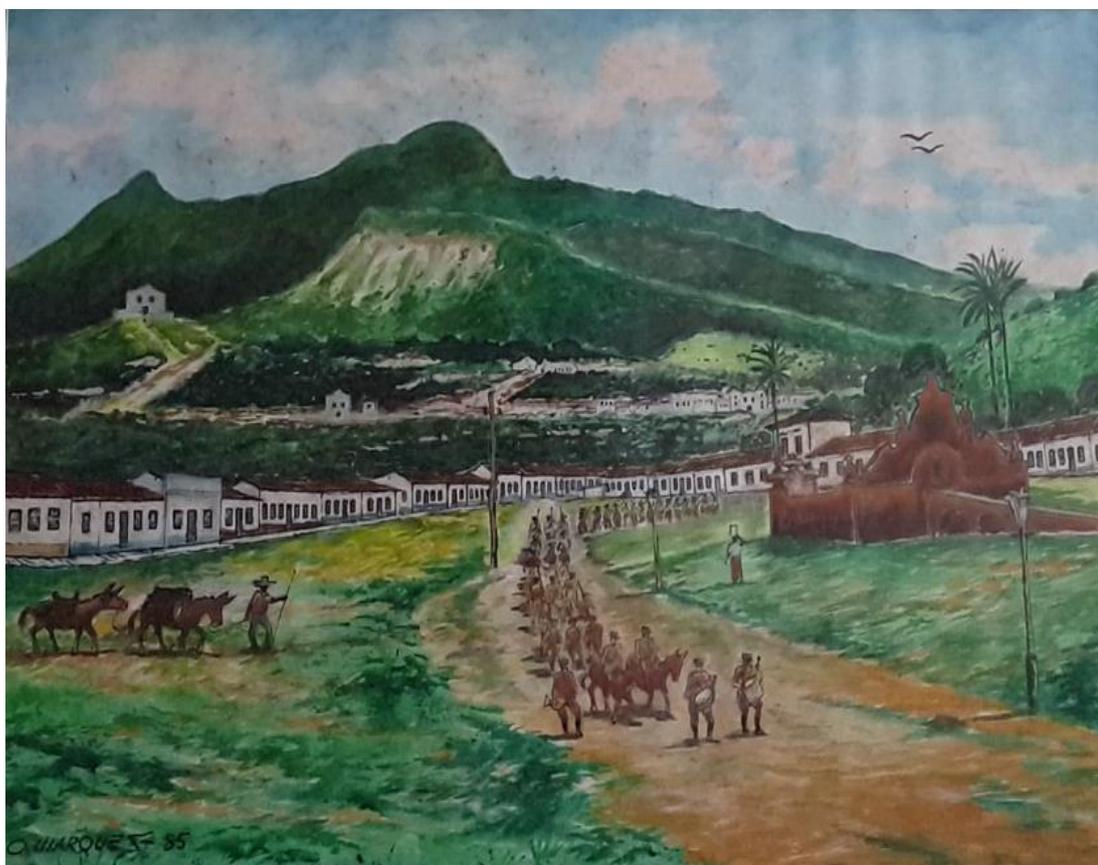
É alta madrugada e uma saudade
aperta no meu peito o coração,
quem dera decifrar essa vontade,
que faz qualquer soneto meu rincão

Refúgio escuro, um canto de abade;
lugar bem longe a me lembrar sertão,
aonde levo minha vaidade,
e escondo o que restou desse bufão

não aro, lavro, colho, ou semeio.
Pra mim, o melhor campo de centeio
é o verso que plantei em desatino.

quando raia o sol vou a passeio,
sozinho igual os tempo de menino.
Claudicante nas pedras desse meio

Entrevistas



MARQUES, Octo. Sem título. 1985. Técnica: aquarela, 38x56,5cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza

Dois cineastas e um caipira

Entrevista com Hugo Caiapônia & Aroldo de Andrade Filho

por

Ademir Luiz & Arnaldo Salu

O caipira Imbilino é o maior fenômeno popular da atual safra da produção audiovisual goiana. Talvez seja o maior de todos os tempos. O personagem é criação de Hugo Caiapônia, nome artístico de Hugo Batista da Luz, que ao receber a visita do primo Aroldo de Andrade Filho, dono de certa experiência como auxiliar de câmera, manifestou seu desejo de fazer um filme, e lhe perguntou se poderia ajudá-lo. O primo aceitou e, dessa forma improvisada, nasceram dois cineastas. Juntos fundaram a produtora Gigante Filmes.

O primeiro longa-metragem, de 2005, “Meu rádio, minha vida”, feito com poucos recursos, equipamento simples, pouca técnica de captação e edição de imagens e som, elenco de atores amadores, composto por amigos da comunidade, caiu no gosto popular. Primeiro entre os amigos da cidade de Caiapônia e Palestina de Goiás e depois por todo estado de Goiás. Por aclamação veio uma segunda produção, “A lua e o dente”, de 2006, seguido de “Arrependida”, em 2009 e “O galo e a mega da virada: uma comédia caipira”, de 2011.

Em 2008, se inscreveram na Mostra do Filme Livre do Rio de Janeiro. Entre os mais de seiscentos inscritos obtiveram a décima terceira colocação. Em 2011, Hugo Caiapônia foi homenageado no Festival de Humor de Fortaleza, sendo aclamado como “o Mazzaropi de Goiás” no Teatro Chico Anysio. Recebeu por isso uma homenagem de Marconi Perillo, o Governador de Goiás, que lhe entregou o prêmio de Destaque Cultural do ano de 2012. Em Goiânia foi realizado no Cine Ouro uma mostra de sua produção cinematográfica. Fenômeno de vendas em bancas de camelô, Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade Filho comercializam seus filmes originais em pontos de venda oficiais, nas exposições públicas e pelos sites WWW.imbilino.com.br e WWW.hugocaiaponia.com.br. Com milhares de seguidores em

redes sociais, atualmente, a dupla está lançando o quinto trabalho, “Bicho de Pé”, e se preparam para produzir o sexto.

Os encontramos na abertura do IV Semana do audiovisual da UEG em Goiânia, onde foram convidados para palestrarem sobre sua experiência com cinema. O resultado da conversa é essa entrevista.

Arnaldo Salustiano: O que inspirou o senhor na criação de Imbilino? Porque um caipira?

Hugo Caiapônia: Percebi que havia uma vaga deixada pelo famoso personagem caipira do Mazzaropi. O pessoal falando que nunca mais vai ter outro Mazzaropi. Eu ouvi o Ratinho dizer isso. Daí eu pensei: vamos fazer um caipira. Porque eu vivi na fazenda, eu sempre convivi com os caipiras, com as pessoas mais simples da fazenda. Procurei fazer um caipira digno, sem roupa rasgado. Quando se fala em caipira a pessoa acha que tem que rasgar a roupa, pintar os dentes de preto, fazer como se estivesse sem dente, e não era assim. Caipira é aquela pessoa simples da fazenda.

Arnaldo Salustiano: Então, o senhor teve o Mazzaropi como inspiração?

Hugo Caiapônia: Como inspiração sim, mas eu não copieei nada dele. Não me preocupei com aquele “andadão” dele pra frente quando criei meu caipira. Eu vi que estava faltando alguma coisa. De trinta e tantos anos da morte de Mazzaropi, ninguém tinha feito isso aí, porque no nordeste o pessoal não tem nada a ver com o nosso caipira aqui de Minas e Goiás. Você vê que não tem nada a ver. Aí tem o Nilton Pinto e o Tom Carvalho que contam piadas e isso não é ser caipira. Então eu criei esse personagem para tentar atingir pelo menos cinco por cento dessa vaga que estava aí.

Arnaldo Salustiano: A cultura caipira está historicamente relacionada a formação do povo goiano. Hoje, apesar de toda modernização da sociedade, você acha que o goiano ainda é caipira?

Hugo Caiapônia: Todos os brasileiros, de um modo geral, são caipiras. Se ele não é, tem ao menos um vínculo com alguma pessoa que é. O Brasil é um país caipira. A pessoa quando vê um filme do Imbilino diz “lembrei do meu avô, meu pai era assim” e tal. Identifica-se. Eu nasci na cidade e fui criado na fazenda. Eu procurava andar do mesmo jeito que os peões e os agregados. Eu achava bonito aquele “andadão”. Então, eu chegava até a rua e o pessoal

perguntava: “mas que andar de caipira é esse?”. E eu me endireitava. Aí vem aquele linguajar deles, começo a falar igual, com o sotaque. Levei isso para o Imbilino. É o jeito natural de nosso povo falar. O Imbilino tem aquela voz dele, mas ele tenta não falar muita coisa errada. O pessoal tenta interpretar o caipira usando palavras que não correspondem ao goiano. Devem estar pegando o sotaque de Minas. Já esse negócio de por a língua pra fora, muita gente faz isso, ou tem esse sistema de morder a língua, igual o Imbilino morde, mexe o dedinho, anda tropicando, arrasta o pé. Quando criei o Imbilino, peguei um chapéu que eu ganhei de um amigo meu de Bom Jesus. Um chapéu feio demais, que eu usei no primeiro filme “Meu rádio, minha vida”. Coloquei uma camisa que estava pequena para mim, passei uma tinta no bigode, criei uns trejeitos, mordi a língua. Foi questão de minutos. Daí eu andei, fui para fora. Ainda não tinha criado a voz. Vinha vindo um senhor, que tinha o apelido de Beijo. Ele morava do lado de baixo da minha casa, na outra rua, e eu perguntei: “escuta, onde mora o Hugo aqui?”, e ele: “é aqui neste prédio”, “pra cá?” “aí moço!”. Ele não me reconheceu. Eu insisti: “pra cá? Como é que sobe aí?”, e o Beijo: “é lá naquela escada, vamos lá”. Ele agarrou no meu braço me levou lá na escada. Então, eu pensei: legal, vai funcionar. Já cheguei com a voz do Imbilino lá em cima.

Arnaldo Salustiano: A impressão que se tem assistindo aos filmes, é que o Imbilino é um personagem bastante elaborado, pois ele não se transformou no decorrer dos filmes.

Hugo Caiapônia: Não. A gente vai fazendo um trabalho aqui, e já vai pensando lá na frente, como um carro. Você pode observar no carro, a indústria faz o carro já com lugares pra colocar opcionais, por exemplo, já coloca o buraco lá pra o dia que sair o modelo com o vidro elétrico já ter o lugarzinho onde colocar. Então tudo já foi organizado, tudo já foi planejado.

Arnaldo Salustiano: Aquele anjinho que aparece rapidamente no começo do primeiro filme, o senhor já sabia que iria utilizá-lo no “A lua e o dente”?

Hugo Caiapônia: Não, porque ainda não tinha criado o roteiro. Quando deu aquele clima de anjo de guarda, eu peguei.

Arnaldo Salustiano: O Jeca Tatu de Monteiro Lobato trazia consigo muitas representações negativas do caipira, algumas delas foram reproduzidas por Mazzaropi, que, por sua vez, deu origem a toda uma geração de personagens caipiras. O senhor costuma ser chamado de Mazzaropi do cerrado. O Imbilino seria só mais um Jeca? Senão, o que o diferencia?

Hugo Caiapônia: Eu acho que ele é diferente dos outros caipiras. O Mazzaropi às vezes interpretava um fazendeiro, outras um roceiro. O Mazzaropi tinha seu nome, Amacio Mazzaropi, e nos filmes ele usava diferentes nomes para diferentes personagens. O Imbilino não, sempre é o Imbilino, aquele caipira simplesinho. Mas sempre limpinho, a roupinha arrumadinha. E as crianças criaram um carinho muito grande pelo Imbilino. Fazemos apresentações onde eu me visto de Imbilino, e você precisa ver a quantidade de balinhas e de doces que eu ganho. Aquelas pulseirinhas. Os meninos vão dando de tudo. Quer dizer, tem um amor muito grande, tem dó do Imbilino. Eles têm muita dó do Imbilino, e abraçam, porque vêem aqueles meninos judiando do Imbilino. Mas para o Imbilino está tudo bem, veja o final do “Meu rádio minha vida”. No começo do filme ele ganha uns pirulitos de um menino que diz para ele: “dá para quem você mais gosta”. No final ele dá os pirulitos para os filhos do Juca, que estavam judiando dele. Se ele está sentado e chega alguém, ele senta no chão e entrega a cadeira. Ele é aquela pessoa humilde que nada abala.

Ademir Luiz: O Senhor considera o personagem Imbilino um representante da resistência do caipira ao avanço da modernidade?

Hugo Caiapônia: Sim, porque o seguinte: muitos jovens gostam, mas tem resistência. Tiveram que colocar o sertanejo universitário para os jovens gostarem. Com o Imbilino é a mesma coisa. Os jovens estão levando ele para o lado do caipira moderno. No cinema de Rio Verde, passaram “Arrependida” ao lado de “Lua Nova”, da Saga Crepúsculo. Chegou um casalzinho de namorados, todo cheio de brincos, e a menina fala: “Aí o Imbilino! Minha mãe adora ele, meu pai adora. Mas eu vou vim assistir mesmo, se você não vier eu venho com minha mãe, meu irmãozinho gosta demais”. O namorado perguntou “mas como é isso?”. Ela explicou. Eu estava no balcão do lado, conversando com um diretor de cinema da região. Em Rio Verde tem aquela história de que quem gosta do Imbilino são pessoas mais simples. Elas compram os filmes nos camelôs. Em toda escola da periferia que eu entrava e perguntava “quem já viu o Imbilino?”, a meninada gritava. Só cinco ou seis que não tinham visto. Na escola dos ricos era o contrário, cinco já tinham visto. Aí eu entrava e dizia: “olha gente, eu sou o Hugo Caiapônia que faz o Imbilino e os cinco ficavam espantados. ‘nossa! É você mesmo?’, e o professor: ‘rapaz, eu sou seu fã’”. Do mesmo jeito nas outras salas. No outro ano eu voltei e foi diferente. A maioria viu. Aquelas cinco primeiros foram quebrando a resistência.

Arnaldo Salustiano: O senhor acha que o caipira é incompatível com a cidade?

Aroldo de Andrade Filho: Eu não vejo assim, não é que não dê certo. Mesmo nos tempos mais antigos o caipira sempre precisou da cidade. Ele vive no mundo dele, o mundo caipira, mas ele vai à cidade, ele visita a modernidade. E hoje em dia, com tanta tecnologia, com tanto avanço que nós temos, mais ainda. Hoje tem telefone nas fazendas. Você pode andar em qualquer fazenda, mesmo ele sendo caipira, tem energia elétrica, tem telefone. Então, não é dizer que não se dá com a modernidade, não é isso. É que ele tem o mundo dele, mas ele também sabe se adaptar ao mundo.

Hugo Caiapônia: Segue só esse raciocínio: pega um jovem aqui da cidade que nunca foi numa fazenda. O mosquito só pega ele, os marimbondos só pegam ele, a vaca vem em cima só dele. É a mesma coisa com o caipira. O Imbilino na cidade, não dá sorte.

Arnaldo Salustiano: Nos filmes do Imbilino a paisagem rural aparece de uma forma muito intensa, de forma prolongada. Isso é feito casualmente ou é proposital? Existe alguma intenção?

Aroldo de Andrade Filho: Uma coisa Hugo e eu temos em comum: nós gostamos muito do universo caipira. Eu gosto muito do universo caipira, mas do caipira mesmo, aquela coisa da viola, da sanfona, da lamparina. Eu gosto dessa tradição que está sendo esquecida. Quando o Hugo me chamou para fazer os filmes, a primeira coisa que veio foi que vivemos em um lugar que é um reduto. Então, as paisagens, os cenários, estão lá de propósito, para mostrar que ainda existe um pouco do sertão, que o caipira existe e ainda vive nesses lugares.

Ademir Luiz: Em alguns momentos nos filmes do Imbilino, o personagem é salvo por intervenção divina. Essas soluções místicas indicam o desejo de impor alguma moral à história?

Aroldo de Andrade Filho: Eu não sei o que seria essa moral da história, mas no filme isso representa que o Imbilino, como qualquer outro no sertão, tem a sua crença, sua fé. O caipira, talvez muito mais que os próprios católicos urbanos, que os cristãos de hoje, possuem muita fé. Muitos caipiras acreditavam que viram santos e anjos. Essa crença faz parte do personagem.

Ademir Luiz: Como é o processo de produção do roteiro dos filmes. Quando começam as filmagem o texto está todo acabado ou há espaço para improvisações?

Hugo Caiapônia: O argumento sou eu que escrevo. Eu crio a história e depois passo para o Aroldo criar o roteiro.

Aroldo de Andrade Filho: Às vezes eu não chego nem a terminar o roteiro. Só explico para os atores a situação. Uma cena entre o Imbilino e seu amigo Juca, por exemplo. Eles já sabem mais ou menos o que precisam falar e interpretam meio no improviso. Mas em nosso próximo filme, por exemplo, por problemas técnicos, eu já venho falando com o Hugo que nós vamos ter que dar um jeito nestas falas. Porque tem horas que a gente se perde. Então, agora nós vamos ter as falas mais direcionadas. Quer dizer, não é seguindo o que está escrito, mas...

Hugo Caiapônia: É, mas assim, dando liberdade para os atores. Precisa dizer isso aqui, a fala vai ser esta e tal. Porque senão a gente fica parecendo um robô.

Ademir Luiz: Tecnicamente os filmes do Imbilino são muito simples. Como o senhor interpreta o sucesso popular? Considerando que a maioria do público atualmente valoriza os filmes de grande orçamento e efeitos especiais?

Aroldo de Andrade Filho: O espectador se identifica com o Imbilino. Ele não é um super-herói, ele não é um fantasma. Ele é ele mesmo, na sua ingenuidade, na sua expressão.

Hugo Caiapônia: Não tem nada exagerado. A maioria das mocinhas que vão ao cinema querem ver efeitos especiais, ouvir o som, porque no cinema o som é super agradável. Mas vão também porque os pais não as deixam sair para namorar, mas no cinema ele deixa ir. Lá é um ponto de encontro. A maior parte vai pra agarrar e beijar. Mas para quem gosta dos filmes do Mazzaropi, por exemplo, não tem opções. O cinema não dá espaço, porque no shopping só vai garotada. Mas nós passamos no shopping de Rio Verde e vimos que vieram gente lá de Ponte Branca, quase trezentos quilômetros, só para assistir o filme do Imbilino. É um público diferente. A dona do cinema, que monitora tudo, disse que é um povo que não vai normalmente ao cinema. É onde o cinema precisa ir buscar opções. Os filmes do Imbilino são exemplos. Filmes simples que tem um público para ele e que não está sendo explorado. O exibidor financia por seiscentos mil uma máquina de passar 3D. Acha que tem como enfiar um filme do Imbilino na programação? Não. Eles precisam pagar aquela máquina.

Aroldo de Andrade Filho: É o que venho comentando com o Hugo, o público não vai hoje ao cinema porque ficou uma coisa elitizada. O cinema hoje é em shopping. O cara que ganha um salário mínimo, não quero dizer que ele não vá, mas ele tem a mulher, tem os filhos, ele tem até vontade de ir, mas como é que ele vai? Pela própria condição dele, ele não vai ao cinema. E esse público excluído, geralmente, é o nosso.

Hugo Caiapônia: E é a massa maior.

Aroldo de Andrade Filho: Que adora cinema. Os jovens que gostam do Imbilino. As pessoas mais velhas, pessoas adultas, de meia idade, relembram seus tempos de infância. Lembram do pai e do avô.

Ademir Luiz: Boa parte do elenco dos filmes é formada por não-atores, pessoas da comunidade, como é feita a seleção dessas pessoas? A aparência interfere? O jeito de falar? Vocês buscam pessoas com talento nato para atuar?

Hugo Caiapônia: Quem escolhe sou eu. Se o roteiro pede um caminhoneiro, já pego um com aquele perfil. Você conhece a cidade inteira, então já pega aquela pessoa que não tem que se aprontar para ser assim, ele já é. Então tem o caminhoneiro que é realmente um caminhoneiro, tem a dona de casa que é mesmo dona de casa. A gente tem essa facilidade, pois conhecemos todo mundo. Tem horas que a gente erra, é claro, mas na hora que ligamos as câmeras...

Arnaldo Salustiano: Eles atuam voluntariamente ou são remunerados?

Hugo Caiapônia: Alguns a gente pagava por dia. No próximo filme, que vamos ter recursos da Lei Goyazes, vai ter pagamento.

Aroldo de Andrade Filho: Temos a intenção de, futuramente, profissionalizar eles.

Ademir Luiz: Entre filmagem e edição, qual o tempo médio de produção dos filmes?

Aroldo de Andrade Filho: Varia entre quatro a seis meses. Mas já teve filmes que levou um ano. O “Arrependida” é um exemplo.

Hugo Caiapônia: Quase um ano, por falta de recursos. Às vezes temos que dar uma paradinha. Mas, assim pegado mesmo, seis meses é a média.

Aroldo de Andrade Filho: Esse agora, cerca de oitenta por cento, vai ser rodado em Caiapônia. Pode ser que a gente faça com menos de seis meses. É mas aí vem àquela história, todo filme que a gente faz ocorre problemas técnicos. Às vezes é o microfone, outras vezes só na hora de editar encontramos os problemas. Então temos que correr pra arrumar. Mas a cada filme a gente vai melhorando, vai atualizando. A cada produção temos equipamentos melhores.

Ademir Luiz: Muitos cinemas que funcionavam no interior do Brasil fecharam, em grande parte pelo avanço da televisão, no entanto o senhor tem realizado exhibições nestas mesmas cidades em ginásios, teatros e salões com muito sucesso, é um fenômeno isolado, o interesse se deve à popularidade do Imbilino ou estas cidades estão carentes de salas de cinema?

Hugo Caiapônia: Quando estou saindo das salas de exibição o pessoal pede: “volta de novo”. Agora a importância de o Imbilino estar acompanhando os filmes que estão sendo exibidos, ligando o ator à obra, aumentou o público quase cinquenta por cento. Onde passa só o filme dá um público, vamos por de duzentas pessoas, mas se eu vou lá, vestido como o personagem, dá quatrocentos espectadores. Em Barra do Garças consegui no primeiro dia trezentas pessoas. Geralmente no segundo dia o público é maior porque as pessoas voltam para assistir novamente e ainda trazem mais alguém. Então é uma carência imensa. Você acha que uma senhora vai sair lá da casa dela pra assistir o Homem-Aranha ou “Avatar”? Como é que vai? Não tem jeito. Ela vai ficar em casa. Uma comédia lá que o cara dá um tapa na pessoa que voa dois quilômetros de distancia. Quem acredita numa coisa dessas?

Ademir Luiz: O Senhor se considera um cinéfilo, ou somente um profissional de cinema, alguém que transformou a sétima arte em um modo de vida?

Aroldo de Andrade Filho: Eu me considero um cinéfilo. Raramente eu passo um dia sem ver um filme. Assisto por gostar de filmes e por admirar a arte em si e estar vendo o que acontece de novidade no mercado. Até para me atualizar, para melhorar os filmes que faço, dar mais qualidade. Eu sou um cinéfilo. Desde criança, eu sempre gostei. Dizer que tenho uma preferência é difícil, mas a comédia é um, o estilo drama também e ficção. Mas gosto de filmes que tenham conteúdo, não é qualquer filme. Gosto de ver o filme na sua essência, a arte do cinema. Vejo estes filmes vídeo game, tipo Homem-Aranha só por uma questão de

ver o contexto tecnológico que está sendo usado. Se bem que eu não uso, eu não gosto de usar efeitos especiais. Só uma coisa ou outra, mas é muito difícil. Tenho preferência por filmes do Stanley Kubrick, Spielberg, George Lucas. O Fernando Meireles é um ótimo cineasta. O que fez “Tropa de Elite”, José Padilha, também. São diretores de filmes que marcam, que tem conteúdo.

Hugo Caiapônia: Ele raramente passa um dia sem ver e eu raramente vejo um filme. Eu só vejo filmes sobre fatos reais, documentários. Não gosto de coisas exageradas, com muitos efeitos especiais. Comecei a ver aqueles filmes de bang-bang antigos e comecei a pegar algum gosto. Mas eu sinto prazer mesmo é em fazer e ver o resultado de meus filmes, eu fico louco por causa daquilo.

Ademir Luiz: O senhor utiliza algum tipo de recurso público para viabilizar seus projetos?

Aroldo de Andrade Filho: Este é o primeiro filme em que estamos tendo apoio de verba pública, este que nós vamos começar a fazer agora, o sexto filme.

Arnaldo Salustiano: Já tiveram uma vez, o apoio registrado no vídeo, da Prefeitura de Palestina, e também da Lei Goyazes...

Aroldo de Andrade Filho: Sim, da prefeitura. Foi pouco. E da Lei Goyazes conseguimos um pequeno apoio para custear um circuito de exposições pelo interior do Estado.

Hugo Caiapônia: Em vinte cidades. Para produção esta é a primeira vez.

Novembro de 2014



Entrevista com André de Leones

Bruna Marquezan

André de Leones é um dos destaques da literatura brasileira nos últimos doze anos. Seu romance mais recente, intitulado *Abaixo do paraíso*, faz uma abordagem sobre a vida nas metrópoles e nas pequenas cidades. A personagem principal, Cristiano, busca um lugar aonde possa lidar com o assombro do crime que cometeu.

O jovem escritor André Luiz Ponce Leones nasceu em 19 de janeiro de 1980, em Goiânia (GO), e foi criado na cidade de Silvânia (GO). É graduado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2014) e atua como romancista e resenhista literário para os jornais O Estado de São Paulo e O Popular. Sua linguagem ousada e crítica adota como foco dramático a exploração de situações-limite, seja da perspectiva do sujeito, seja da perspectiva social. Vozes em primeira pessoa, discursos fragmentados e multiplicidade de cenas dão identidade à obra de Leones. Seu romance de estreia, *Hoje está um dia morto* (2005), foi vencedor do Prêmio Sesc de Literatura 2005. Seguiram-se, então, outros quatro romances, *Como desaparecer completamente* (2010), *Dentes negros* (2011), *Terra de casas vazias* (2013) e *Abaixo do paraíso* (2016), e uma coletânea de contos e novela, *Paz na Terra entre os monstros* (2008). É um dos criadores da revista literária Histórias possíveis. Nessa entrevista, o autor fala sobre sua obra e apresenta aspectos interessantes de seu fazer literário. Confira!

1: Seu primeiro romance, *Hoje está um dia morto*, tem como pano de fundo o suicídio, tema esse que também aparece em *Terra de casas vazias*. Em algumas de suas entrevistas, você atrela essa abordagem ao grande número de suicídios cometidos em Silvânia durante sua adolescência. Em sua opinião, como o contexto histórico e social de Silvânia desde o acidente com o Césio 137 na capital influenciou nesses altos índices?

RESPOSTA: Não me lembro de alguma vez ter feito relação entre o índice de suicídios em Silvânia e o acidente com o Césio 137. Inclusive, na época do acidente, eu e minha família residíamos no sul do Pará (vivemos por lá entre 1986 e 1988) e acompanhamos tudo à distância. Hoje, passados todos esses anos, e como saí de Silvânia há tempos, não creio que consiga tecer, com um mínimo de consequência, quaisquer paralelos entre os eventuais suicídios de conhecidos meus e a tragédia ocorrida na capital. Quando me lembro dos suicídios, penso em cada situação individual, específica, e para mim isso já é mais do que suficiente. Vou ficar lhes devendo essa

2: *Hoje está um dia morto* traz um interessante jogo de ligação entre a literatura e o cinema. Graeme Turner vê o cinema como prática social, e isso podemos observar com clareza dentro da representação de alguns eventos em específico, como por exemplo as guerras e os conflitos políticos retratados no cinema hollywoodiano. Afrânio Coutinho caracteriza a literatura como uma “transfiguração do real”, retransmitida pela língua, configurando-se, dessa forma, como parte da vida humana e como meio através do qual se

tem contato com essa vida. De que maneira a sua obra mescla a “prática social” e a “transfiguração do real” nas perspectivas do cinema e da literatura?

RESPOSTA: Considero bem ingênuas e filosoficamente débeis as noções de Turner e Coutinho. Dizer que algo é uma "prática social" não quer dizer muito acerca desse algo, seja ele qual for. Dadas a tessitura e a estruturação de nossa sociedade, por exemplo, qualquer coisa pode ser encarada como uma "prática social". Lembro-me, então, da 'boutade' de Godard, para quem "filmar é um ato político". Qualquer ato humano é político na medida em que estamos inapelavelmente inseridos em um contexto tal, inclusive (ou, dependendo das circunstâncias, sobretudo) quando prescindimos de agir. Coutinho, por sua vez, investe nessa bobagem de ecos pseudoheideggerianos contaminada por uma mitificação adolescentemente academicista. Ora, ao abrir os olhos e observar uma determinada coisa, já "transfiguramos o real", na medida em que processamos esse "real" (seja lá o que ele for, pois ninguém sabe de fato) pelo nosso aparelho perceptivo. Nem entrarei aqui numa elucubração de cunho epistemológico; a fisiologia da coisa já me parece suficiente para o que procuro ressaltar. Afirmar a literatura como uma "transfiguração do real" mediante a linguagem, e que nos coloca em "contato" com a vida, é algo que beira a tautologia. E que diabo é esse "real" a que ele se refere? Estou diante de uma acepção de fato realista da existência (seja lá o que isso for) ou tudo é uma construção ideal, tornada factível somente na e pela linguagem? A inconsequência filosófica disso chega a ser risível, e meu trabalho não tem absolutamente nada a ver com essas perquirições autoenganosas. Antes, penso na "força silenciosa do possível" enunciada por Heidegger, longe dessa distinção falaciosa e linguageira de Coutinho, que confunde presença e representação só para negar tanto uma quanto a outra, por mais que recorra à muleta "transfigurativa".

3: Como a sua obra reflete os impactos da globalização sobre a sociedade?

RESPOSTA: Não penso nesses termos. Obviamente, sei o que é viver no mundo de hoje, hiperconectado etc., e quando situo uma história nos dias atuais, levo em conta tais e tais coisas. Mas, em termos essenciais (se me permite usar esse palavrão), os seres humanos que crio são, 'grosso modo', os mesmos que circulam por aí desde sempre: mais ou menos pobres, muito ou pouco indefesos, às vezes bons, às vezes maus etc. No meu modo de ver, as "teorias" acerca dos "modos de produção" não mascaram o óbvio: independentemente do "sistema" em vigor, somos essencialmente a mesmíssima porcaria maravilhosa, por assim dizer.

4: Em suas obras, encontramos várias referências a elementos bíblicos e à figura de Deus, como se nota no capítulo cinco do livro *Hoje está um dia morto*, intitulado “O cu de Deus”. Isso seria fruto de alguma crença particular sua?

RESPOSTA: Tenho uma crença profunda em D'us (favor manter a grafia assim), próxima do judaísmo e distante anos-luz de quaisquer cristianismos. Já o Deus que irrompe no "Dia Morto" é uma caricatura da divindade que o catolicismo e o kardecismo tentaram me empurrar goela adentro, quando eu era moleque. D'us, felizmente, é ou me parece ser outra Coisa. E o sentimento que experimento d'Ele é algo tão íntimo que sequer me dou ao trabalho de tentar explicar o que é. Até porque não preciso.

5: O que Goiás e Silvânia, muito presentes em suas obras, representam para você?

RESPOSTA: É o lugar onde cresci e no qual passei por experiências extremamente importantes para a minha formação e para o que me tornei depois, para o bem e para o mal. Experiências boas, ruins, intensas, reveladoras, traumáticas, horríveis, bonitas. Experiências de todo tipo. Logo, é natural que tais experiências ainda marquem os meus escritos, ainda que reimaginadas, reinventadas, ficcionalizadas e às vezes completamente transformadas, pois não faço o que se convencionou chamar de "autoficção".

6: Pra você, qual o sentido da vida e da literatura?

RESPOSTA: Para mim, o sentido da vida consiste em cultivar o que me é caro e próximo. No meu caso, o amor que sinto por minha esposa e por uns poucos e bons amigos. Cultivando isso, cultivo a mim mesmo e procuro ser correto e justo, a despeito da minha precária humanidade. O sentido da literatura reside no outro; se e quando eu o alcanço, ocorre uma troca e estamos bem.

7: De acordo com Friedrich Novalis, estamos sempre voltando para casa. Tal qual algumas de suas personagens, você se vê retornando para Silvânia num futuro distante?

RESPOSTA: Não, porque nunca me senti em casa em Silvânia. Minha casa é onde estou agora, com quem estou agora. Demorei bastante para chegar até aqui, a um custo imensurável, mas cheguei. Muitos não têm essa sorte. Eu mesmo cheguei a pensar que não teria. Agora, na medida em que não considero Silvânia a minha "casa", você pode se perguntar porque a sigo abordando em meus escritos. Bom, porque também somos o caminho que fazemos e os lugares pelos quais passamos, por piores que eles às vezes nos pareçam. Não nego quem sou nem por onde e pelo que passei. Mas, e isso lhe afirmo com toda a certeza, jamais conseguiria escrever a esse respeito, da forma como escrevo, se não tivesse adquirido tal consciência e tomado essa distância.

8: Sua graduação em Filosofia influenciou ou foi influenciada por seus livros?

RESPOSTA: Nem uma coisa, nem outra. As disciplinas filosóficas que estudo com maior atenção são bem específicas e nada têm a ver com literatura. É uma ocupação que mantenho à parte.

9: Considerando o conjunto de sua obra, com qual personagem você mais se identifica? Por quê?

RESPOSTA: Eu me identifiquei com personagens diferentes em momentos distintos da minha vida. Por exemplo, já experimentei bem de perto a ânsia autoanuladora da Fabiana do "Dia Morto" ou a falsa quietude do Aureliano de "Terra de casas vazias". Hoje, sinto-me próximo do Lázaro de "Abaixo do Paraíso". A exemplo dele, pressinto a tragédia se instaurando ao

redor, mas sei que a única coisa a fazer é continuar aqui no meu canto, cultivando a minha roça.

10: A seu ver, para criar literatura, o autor precisa se despir de si mesmo no sentido de criar uma obra que não seja autobiográfica, ou fingir a própria dor sentida (Fernando Pessoa) ou, ainda, deve se pessoalizar nas personagens e eventos narrados?

RESPOSTA: Não posso falar pelo "autor" enquanto categoria, até porque cada um é e trabalha de uma determinada maneira. No meu caso, é inescapável que algumas das coisas que vivenciei e alguns dos lugares pelos quais passei apareçam de algum modo nas minhas histórias. Às vezes, parto da minha experiência, mas o esforço é sempre o de imaginar e criar um universo ficcional. Até porque jamais me exporia ou exporia pessoas que são ou foram próximas de mim, e respeito demais a imaginação e a invenção para conspurcá-las com fatos da minha vida particular. Aliás, eu *me* respeito demais para fazer esse tipo de coisa. Evito e desprezo esse tipo de exposição.

11: Seu processo de criação literária ocorre mais por uma inspiração ou pela disciplina de escrever? Há algum tipo de ritual?

RESPOSTA: Disciplina. Eu me sento à mesa e escrevo. A única mania é que as primeiras versões dos meus romances são sempre escritas à mão, só depois é que passo ao computador. Mas isso não quer dizer nada. Como disse, é só uma mania. "Inspiração" é uma maneira sacal de se referir à disposição: há dias em que estou mais e há dias em que estou menos disposto a trabalhar, assim como qualquer outra pessoa, em qualquer outra área, seja um advogado, um encanador ou um veterinário. E, assim como qualquer outra pessoa, em qualquer outra área, estando ou não disposto, eu me entrego ao trabalho e, assim, há dias em que produzo mais e melhor e há dias em que produzo menos e pior. E há dias em que não faço nada, embora sejam relativamente raros (e eu me sinta culpado depois).

NÓS

Artigos



MARQUES, Octo. Sem título. 1981. Técnica: Óleo sobre tela, 34x54cm. Acervo: Liliane de Sá Feitosa

MARCAS, PERFORMANCES E VIVÊNCIAS AFRO-BRASILEIRA NA FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, NO TOCANTINS

Noeci Carvalho Messias

Doutora em História, professora na Universidade Federal do Tocantins
(UFT). E-mail: noeci@uft.edu.br



Religiosidades.
Taieiras. Festa de
Nossa Senhora do
Rosário..

Resumo O objetivo deste trabalho é mostrar as marcas performáticas e as vivências afro-brasileiras presentes na Festa de Nossa Senhora do Rosário realizada anualmente na cidade de Monte do Carmo, no estado do Tocantins. Para tanto, o trabalho foca o olhar sobre o ritual das taieiras, representadas por um grupo de lindas mulheres negras, que usam turbantes na cabeça, trajam-se com saias rodadas e coloridas e desfilam cantando e dançando pelas ruas desta cidade durante o cortejo da Rainha e do Rei de Nossa Senhora do Rosário. As narrativas dos participantes da festa, obtidas durante a pesquisa de campo realizada em 2010 para o desenvolvimento da tese de doutorado (MESSIAS, 2010), desvelam que tais práticas culturais configuram-se em uma expressão de devoção e sociabilidades, possuindo intenso significado nas religiosidades populares, no estado do Tocantins.

MARKS, PERFORMANCES AND AFRO-BRAZILIAN EXPERIENCES IN THE *NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO* CELEBRATION, AT TOCANTINS

Religiousness.
Taieiras.
Celebration of
Nossa Senhora do
Rosário.

Abstract: The objective of this work is to show the performing brands and afro-brazilian experiences in the Celebration of Nossa Senhora do Rosário realized annually in the city of Monte do Carmo, in the state of Tocantins. Therefore, the work focuses the gaze on the ritual of taieiras, represented by a group of beautiful black women, who wears turbans on their head, with colorful skirts and who parade singing and dancing through the streets of this city during the procession of the Queen and King of Celebration of the Nossa Senhora do Rosário. The narratives of the partygoers, obtained during the field search held in 2010 for the development of the doctoral thesis (MESSIAS, 2010) unveil such cultural practices configured in an expression of devotion and sociability having intense meaning in popular religiousness, in the state of Tocantins.



Envio: 23/07/2017 ◆ Aceite: 18/10/2017

Introdução

As festividades populares exalam identidades e religiosidades distintas em muitas regiões do território brasileiro. No intento de ilustrar um desses momentos ímpares de cultura popular, este texto visa mostrar as marcas performáticas e as vivências afro-brasileiras presentes na Festa de Nossa Senhora do Rosário realizada anualmente na cidade de Monte do Carmo, no estado do Tocantins. Para tanto, foco o meu olhar sobre o ritual das taieiras.

Durante tal festividade, uma variedade de rituais, brincadeiras, danças e cantorias são representados no espaço urbano da cidade. No contexto dessas cerimônias, destaca-se o ritual das taieiras que, repletos de sentidos e devoção, favorecem à população construir e reconstruir laços, estabelecendo diversificadas formas de sociabilidades.

As taieiras compreendem um grupo de lindas mulheres, predominantemente de cor negra, que acompanham o cortejo da Rainha e do Rei de Nossa Senhora do Rosário, proporcionando graça, animação e um colorido especial. Percorrem as principais ruas da cidade em direção à igreja, sempre dançando e cantando. Essas mulheres usam saias rodadas e coloridas, bem como, colares e pulseiras de várias cores e na cabeça um turbante colorido. Além das taieiras e muitas pessoas que participam, o cortejo é também seguido por congos e tocadores de tambor. Assim, ao longo do trajeto, os dois grupos de congos e taieiras desfilam em pares e em filas, cantando versos que se repetem ao som dos tambores e dançando ritmadamente; com evoluções das filas e passos laterais, as taieiras manifestam a sua fé e devoção a Nossa Senhora do Rosário.

O ritual das taieiras pode ser pensado como uma expressão de reconhecimento das raízes africanas, uma vez que o processo de formação da cidade de Monte do Carmo, no século XVIII, desencadeou o contato entre diferentes identidades, especialmente indígenas, africanas, afro-brasileiras e portuguesas.

Taieiras no território brasileiro: mulatas faceiras

Os versos a seguir compõem o poema intitulado *Versos das Tayêras e Congos (Sergipe)*, que podem ser localizados na obra *Cantos populares do Brasil*, do autor sergipano Silvio Romero (1954, p. 23):

*Virgem do Rosário
Senhora do norte,
Dá-me um coco água*

*Se não vou ao pote.
Ideré, rê, rê, ré,
Ai Jesus de Nazaré!...*

*Virgem do Rosário,
Soberana Maria,
Hoje este dia
É de nossa alegria.*

Estes versos, compostos por oito estrofes, são uma das curtas, no entanto, significativas, referências teóricas acerca da manifestação cultural das taieiras, registradas em Lagarto, Sergipe. Na introdução desta publicação, Romero destaca que “as taiêras são mulatas, vestidas de branco enfeitadas de fitas, que vão na procissão dançando e cantando com expressão especial e cor toda original” (ROMERO, 1954, p. 10).

Outra referência relativa às taierias encontra-se na obra *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*, publicada em 1892, pelo historiador português Sousa Viterbo. O autor destaca que Portugal transplantou às suas colônias, entre elas o Brasil, os seus tradicionais divertimentos. Entre as diversas manifestações mencionadas na publicação, Viterbo (1892, p. 264) faz referência às taieiras, relatando que se celebraram durante vários dias, com grande pompa o casamento da princesa do Brasil com o infante D. Pedro, no século XVIII, na Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro na Capitania da Bahia:

Em 1760, na modesta villa de N. Senhora do Purificação e Santo Amaro, da comarca da Bahia, festejou-se com não menor ruído e aparato o casamento da princesa do Brasil com o infante D. Pedro. [...] Chegando aos paços do concelhos onde tomaram acento, fizeram-lhes salas os sôbas e mais mascaras de sua guarda **sahindo depois as Talheiras** e Quicumbis ao som dos instrumentos proprios do seu uso e rito. O Reinado dos congos parece ter agradado muito pois subiu mais duas vezes a publico nos dias 18 e 21.

Esta descrição parece ser a mais remota referência às taieiras em território brasileiro. O mesmo autor descreve ainda que o Rio de Janeiro não ficava atrás da Bahia em se tratando de divertimentos. Em 1761, o nascimento do príncipe da Beira foi proclamado com festas que se prolongaram por diversos dias em demonstração de regozijo. “Fogos de artificios, touros, cavalhadas, danças, banquetes, ópera, das talhaeiras, as das negrinhas pequenas, nada faltou para alegrar os fluminenses” (VITERBO, 1892, p. 265).

Ao descrever a Procissão de São Benedito, na cidade de Lagarto, Moraes Filho (1979, p. 73-5) fornece importantes informações sobre as taieiras:

De Nossa Senhora do Rosário o famoso séquito eram as taieiras. Esse grupo, encantador e original, compunha-se de faceiras e lindas mulatas, vestidas de saias brancas entremeadas de rendas, de camisas finíssimas e de elevado preço, deixando transparecer os seios morenos, buliçosos e lascivos. Um torço de cassa alvejava-lhes à frente trigueira, enfeitado de argolões de ouro e lacinhos de fitas, ao colo viam-se trêmulos colares de ouro; e grossos cordões do mesmo metal volteavam-lhes, com elegância e mimo, os dois antebraços, desde os punhos até o terço superior. E uma das taieiras, girando no ar a sua varinha enfeitada, acompanhando o andor, cantava: *Virgem do Rosário, Senhora do mundo... dê-me um coco d'água senão vou ao fundo...* [...] E adiantada seguia a procissão nas ruas da vila, vencendo o itinerário estabelecido, ao som da música e das canções populares, onde o elemento religioso confundia-se com o profano. [...] Ao anoitecer, a procissão se recolhia, havia *Te Deum*, a esplanada iluminava-se, e os ranchos de Congos e Taieiras dispersavam, indo dançar e cantar em algumas casas.

Cascudo (2001, p. 289), reportando-se a Sílvio Romero, refere-se a uma notícia de que em Lagarto, Sergipe, no século XIX, no dia de Reis, “celebra-se a Festa de São Benedito e apreciam-se então ali dois folguedos especiais, o dos congos, que é próprio dos negros, e o das taieiras, feito pelas mulatas”.

Outro autor, que sinaliza a presença das taieiras em solo brasileiro, é o folclorista alagoano Brandão (1961), na obra *Folguedos Natalinos de Alagoas*. Entretanto, talvez a obra que melhor descreva a manifestação das taieiras seja a da antrópologa e folclorista Beatriz Góis Dantas, *A Taieira de Sergipe: uma dança folclórica*, publicada em 1972. Suas análises são resultado de sua pesquisa de campo desenvolvida em três cidades do Estado de Sergipe¹. A autora descreve que em Laranjeiras “celebra-se a festa de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, cultuada pelas pessoas mais devotas [...] evidenciando no festejo da Taieira” (DANTAS, 1972, p. 19).

Taieiras em Monte do Carmo: vivências e performances afro-brasileira

Na cidade de Monte do Carmo, o grupo das taieiras é coordenado pela Rainha de Nossa Senhora do Rosário, que muda a cada ano. Nesta festividade a rainha configura-se em

¹ A pesquisadora desenvolveu a pesquisa de campo coletando dados em Laranjeiras (SE) no período compreendido entre novembro de 1969 e janeiro de 1970. As informações referentes à antiga taieira de Lagarto e São Cristovão (SE) foram colhidas em julho e agosto de 1971. (DANTAS, 1972, p. 13).

personagem principal, sendo a pessoa decisiva na organização do festejo, posto ser a mantenedora financeira do evento. A partir do momento em que a rainha assume a obrigatoriedade de ser “festeira”, torna-se igualmente responsável pela organização, que envolve todas as despesas, inclusive, as vestes e acessórios das taieiras.

Dantas (1972) salienta que o festejo das taieiras, em Laranjeiras, estava intimamente ligado à pessoa de sua organizadora, Bilina², que absorveu os encargos que no passado eram das rainhas³; o ritual das taieiras de Laranjeiras está intrinsecamente envolvido na louvação de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, vinculado ao terreiro nagô.

Com algumas diferenças em relação ao ritual das taieiras de Monte do Carmo, Dantas (1972, p. 20) descreve a manifestação cultural em Laranjeiras:

Quando a manhã já formada clareia a cidade, mocinhas com trajes coloridos e chapéus vistosos vão-se sobressaindo, enfeitando a rua da Cacimba e adjacências. São as taieiras convergindo para a modesta casa de Bilina, a organizadora do festejo, onde vão juntar-se às rainhas. [...] Pouco depois das oito horas, forma-se o cortejo. Duas filas de moças e crianças vestidas a caráter dançam e cantam ao som de um pequeno tambor tocado por uma rapazola e de querequeches⁴ sacudidos pelas próprias dançarinas. Na retaguarda seguem duas rainhas coroadas e amparadas por guarda sóis, cada uma conduzindo o cetro na mão direita. [...] Assim seguem dançando para a Igreja S. Benedito e N. S. do Rosário.

² Segundo Dantas (1972, p. 29) “a “cabeça da festa”, a preta Umbelina Araújo, ou simplesmente Bilina como era conhecida por todos, era descendente de africanos; sendo que quatro avós vieram da África. Nasceu em Laranjeiras, pouco depois de abolida a escravidão. Sua mãe, a negra Calu, era escrava urbana do tabelião Manuel Joaquim Araújo que a comprara para ama de leite do seu filho órfão recém-nascido. [...] Bilina não frequentou escolas, vivia sob a influência de sua avó nagô. A autora relata que a herança religiosa dos avós foi a fonte de renda segura que lhe permitiu viver sem preocupações econômicas, como dirigente do grupo de culto negro fundado pelos ancestrais nagôs. Seus trabalhos de magia e as ajudas dos numerosos filhos de santo, garantiram-lhe um padrão de vida superior ao da classe baixa local. Sua influência estendeu-se para além de Laranjeiras, a exemplo de Aracaju, onde residiam muitos dos seus filhos de santo que habitualmente frequentavam suas festas”. A autora acredita que foi sua atuação como mãe de santo que a habilitou a aproximar as duas tradições, reinterprestando certos elementos da dança da taieira, em termos do sistema de crenças afro-brasileiras e que lhe conferiu o *status* e o prestígio que gozava da sociedade local, garantindo-lhe o suporte necessário à realização do festejo folclórico. (1972, p. 29). De acordo com Hugo Leonardo Ribeiro (2003, p. 45), após o falecimento de Bilina, em meados dos anos de 1970, “Dona Lourdes” assumiu a tarefa de dar continuidade às taieiras, permanecendo até seu falecimento em outubro de 2002, a partir de quando assume Helena.

³ Dantas relata que em Laranjeiras, no passado eram as rainhas que ofereciam os banquetes às taieiras, todavia quando o empobrecimento da população local ameaçou fazer desaparecer as rainhas, devido em parte aos seus encargos econômicos, Bilina chamou a si a responsabilidade, respondendo pelas despesas com as vestes e a alimentação do grupo. (1972, p. 29).

⁴ Designação local de ganzá.



Taieiras e congos durante o cortejo do Rei e da Rainha de Nossa Senhora do Rosário em 18 de julho de 2009.

Foto: acervo da autora



Taieiras e congos no cortejo que levará o rei e a rainha até a igreja, em 18 de julho de 2008.

Foto: acervo da autora.

Ramos (2007, p. 68), autor de um detalhado estudo sobre as diversas manifestações da cultura popular brasileira, concebe os congos e as taieiras como fragmentos culturais de origem negra:

São congos e as taieiras, evidentemente fragmentações do antigo auto dos congos-cucumbis. Havia, na procissão, três negras vestidas de rainha, com seus mantos e coroas douradas, ladeadas de duas alas de congos, vestidos de branco e armados de espadas. De tempos em tempos, a procissão parava e as duas filas de negros congos se degladiavam, terçando espadas e disputando coroa da rainha principal, a quem chamavam Rainha Perpétua. Andores e irmandades completavam o séquito, destacando-se o andor de Nossa Senhora do Rosário, guardado pelas taieiras, grupo de mulatas graciosamente vestidas à baiana.

Normalmente os estudiosos se referem às taieiras como grupo de mulheres negras, a exemplo de Ramos. Em Monte do Carmo, a cor da pele constitui um dos critérios que influenciam decisivamente na escolha das taieiras, papel desempenhado pela rainha, visto que é ela que decide quais serão as mulheres que irão participar da sua festa, representando estas personagens. Embora muitas taieiras já possuam vaga assegurada no grupo, outras são estreates. Fora este critério, não existe restrição para ser taieira, desde que queira dançar e seja convidada pela rainha.

Taieiras: um ritual ressignificado

Em Monte do Carmo a manifestação cultural das taieiras foi recuperada em dezembro de 1978⁵. Naquela ocasião, a escolha para Rainha de Nossa Senhora do Rosário fugiu aos padrões estabelecidos pela tradição, devido ao esforço coletivo de moradores locais, que alegavam: “não podemos deixar a festa acabar, temos que manter a tradição dos antigos e para isso é necessário ter rainha”. A professora Sônia foi escolhida para ser a Rainha de Nossa Senhora do Rosário, devido ao fato de nenhuma candidata ter-se apresentado para aquele ano⁶. Ela narra com detalhes esse episódio, que recuperou uma performance para o cortejo da Rainha e do Rei de Nossa Senhora do Rosário. Afirma ainda que, sua escolha pegou-lhe de surpresa, pois estava em uma fazenda passando o final de semana com a família, quando chegaram várias pessoas com sanfonas e foguetes dizendo-lhe que ela tinha sido a escolhida para ser a Rainha de Nossa Senhora do Rosário; e não teve como dizer não. A formação religiosa fez com que visse nessa escolha um sinal ou uma graça divina, uma vez que em nenhum momento anterior havia pensado em ser rainha. Naquele momento não tinha sequer condições de pleitear algo nesse sentido, pois estava grávida de sete meses. A depoente relata o episódio, destacando o seu desejo em conhecer mais sobre os símbolos da festa, entre estes as taieiras:

Em 1979 eu fui escolhida para ser rainha porque aquele ano estava sem rainha. Quando foi no mês de dezembro a comunidade me elegeu para organizar a festa da rainha. Ai junto com meu esposo, o Lulu Pereira, a nossa família que nos ajudaram muito então nós abraçamos esta causa. Com isso eu comecei a fazer pesquisa para saber como que era a festa. Conversei com as pessoas mais velhas aqui da cidade. Nestas pesquisas o pessoal mais velho me falou das taieiras então eu fui atrás para saber mais sobre as taieiras, fui até Porto Nacional atrás de pessoas que moravam aqui antes para me orientar sobre como eram as taieiras, como eram as vestes, os cantos, as danças e a comunidade daqui [de Monte do Carmo] me ajudou muito a ensinar as danças. Inclusive as taieiras que participaram da minha festa foram aquelas mulheres idosas que conheciam mesmo a festa que foram nos ensinar como treinar, como fazer a roupa e a forma de dançar juntos com elas. Que foi a tia Júlia, a Aurora que já partiram, não está mais aqui com a gente e muitas pessoas aqui da comunidade que não

⁵ A festa realizou-se em julho de 1979.

⁶ Tradicionalmente no dia 18 de julho, dia da homenagem a Nossa Senhora do Rosário, era anunciado publicamente a rainha do ano seguinte. No entanto, naquele ano nenhuma rainha se candidatou e tendo em vista que já se aproximava o período da realização da festa, a comunidade, preocupada com tal situação, nomeou a professora Sônia para ser a rainha.

irei citar nomes para não correr o risco de deixar de falar nomes de pessoas importantes que nos ajudaram muito naquela época (PEREIRA, 2009).

Em sua narrativa fica evidente seu empenho em recuperar uma tradição ancestral, que tinha caído no esquecimento. Observa-se que foi efetivamente uma pesquisa compartilhada e um esforço para reaprender danças, cantos, performances e a forma de se vestir das antigas taieiras. A reincorporação do ritual das taieiras remete à Hobsbawm e Ranger (1997, p. 9), uma vez que esses autores se referem à “tradição inventada”, que consiste em práticas, de natureza ritual ou simbólica, que inculcam certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com um passado histórico considerado apropriado.

Observa-se, ainda, nos relatos da Rainha de Nossa Senhora do Rosário, que a tarefa empreendida em prol da recuperação do ritual das taieiras foi, especialmente, embasada na fé:

Eu acho que foi uma graça muito grande que eu recebi. Tanto é que eu já tinha devoção a Nossa Senhora do Rosário, mas depois de ser rainha passei a ter mais ainda. Nós mudamos daqui da cidade de Monte do Carmo, mas todos os anos nós retornamos aqui durante os festejos reforçando nossa fé, pedindo a nossa Senhora para nos cobrir com seu manto. Nós recebemos uma graça tão grande, nós criamos nossos sete filhos estão todos formados, estão bem, com saúde. Isso significa uma graça divina para mim [...] (PEREIRA, 2009).

A crença na graça recebida e a afirmação do poder de devoção da festa são recorrentes. A depoente enfatiza que antes de ser “festeira” já era devota de Nossa Senhora do Rosário, fortalecendo-se, ainda mais, após ter sido rainha: “depois disso todos os anos nós retornamos aqui [a Monte do Carmo] durante os festejos reforçando nossa fé”.

A depoente ressalta que nas suas pesquisas não foi possível identificar o intervalo que permaneceu sem a realização do ritual das taieiras, embora suponha que foram muitos anos, pois as informantes na época disseram que se lembravam das taieiras quando eram ainda muito jovens⁷.

Um relato pontua a importância da memória de antigas participantes sobre o ritual das taieiras na ocasião em que a rainha Sônia contribuiu para a reintrodução desta manifestação cultural na Festa de Nossa Senhora do Rosário:

⁷ Sônia afirma que suas informantes tinham na época [em 1979] a faixa etária entre 70 e 80 anos.

[...] Não tinha taieira. Quando eu me conheci. Eu vi minha mãe falar que tinha taieira; ela contava que ela mesmo dançou taieira, mas aí acabou. Depois, quando a Sônia foi festeira teve uma senhora de idade que falou pra ela, contando como era, e falou que tinha uma mulher que dançou com ela, que era minha mãe. Aí ela [Sônia] veio aqui e procurou a minha mãe. Aí minha mãe contou pra ela tudo como era, contou os detalhes (SANTOS, 09/10/2008).

O ritual das taieiras significou a volta de uma manifestação esquecida, que muitos moradores locais não conheciam. E, a partir daquele momento, todos os anos as taieiras se apresentam durante os Festejos de Nossa Senhora do Rosário, recriando e dando continuidade ao passado histórico.

Para afiançar o ineditismo da festa sob o patrocínio da rainha Sônia e a novidade que ela teria reintroduzido, o depoimento a seguir destaca a inovação:

Quando eu comecei a dançar congo eu não conhecia negócio de taieiras. Eu não conhecia. Ai teve um festejo aqui de rainha de Sônia de Lulu Pereira. Aí é que veio taieiras. Eu não conhecia. Nessa época nós não tinha taieiras. Nem juvenzinho eu não conheci taieira. Não tinha não. Só depois que Sônia foi rainha é que começou taieiras (FERREIRA, 18/01/2009).

Segundo relatos colhidos entre as mulheres, ser taieira é uma forma singular de expressar devoção a Nossa Senhora do Rosário:

Eu acho tão bom ser taieira! Eu me sinto muito orgulhosa! Quando vai chegando perto de julho [...]. É bom demais quando a gente participa e vai chegando perto da festa. Parece que é o melhor momento quando a gente tá indo pra Igreja vestida naquela roupa. A gente sente tão feliz junto com aquelas pessoas que vão cumprindo promessa. Os milagres que Nossa Senhora do Rosário faz. [...]. Enquanto eu aguentar eu danço taieira. [...] Ser taieira pra mim eu acho que é mostrar a nossa cultura para os visitantes. Vamos supor: nós somos doze taieiras e doze congos, entre tudo dá vinte quatro. Esses vinte quatro usam roupas diferentes, tudo mais diferente dos que vem aqui ver a festa. Então ali nós estamos mostrando uma coisa diferente, porque cada lugar tem uma cultura. A nossa aqui é muito diferente [...]. A gente sempre fala pra não deixar acabar a nossa cultura de Monte do Carmo. Nós somos doze taieiras. Todo ano eu danço aqui. Faço representação, até em Teresina, Piauí nós já fomos fazer representação. E sempre nós somos muito aplaudidas [...] (OLIVEIRA, 12/04/2009).

A manifestação das taieiras de Monte do Carmo passou a ser uma prática social e cultural vivenciada também em outros espaços e contextos. A descrição que a depoente faz da importância de ser taieira é sucinta, porém, rica em valorização das referências identitárias locais, na medida em que considera que os visitantes terão a oportunidade de

conhecer a cultura dos carmelitanos, que no entender dela é distinta de outros lugares. Nota-se ainda que o mesmo orgulho foi sentido em outra parte do país, mencionando que as taieiras foram aplaudidas em Teresina, Piauí, ocasião em que participaram de um Festival de Cultura Popular, representando o estado do Tocantins⁸. O orgulho sentido pela depoente em conhecer e ser prestigiada em outras localidades demonstra aspectos significativos proporcionados pela festa, qual seja: a transgressão e a afirmação social, posto que normalmente o grupo é constituído de pessoas pertencentes à classe social de menor poder aquisitivo. A festa, como elemento formador da cultura, portanto, é carregada de símbolos e significados que permitem a transgressão das lógicas rotineiras. A mulher e o homem, no interior da festa, vivem momentos de diversão e oportunidades de prestígio social, interagindo, aprendendo, e se “libertando” – pelo menos temporariamente – de padrões de comportamento familiar e cotidianos, ao mesmo tempo em que incorporam padrões de comportamento de grupos sociais específicos presentes no âmbito da mesma.

É recorrente em alguns autores a tese do desaparecimento da manifestação das taieiras, sendo até mesmo considerada por alguns autores como extinta. Observa-se uma nostalgia quando Carneiro (2008, p. 20) salienta que “as taieiras são simples recordações”. Do mesmo modo, Andrade (2001, p. 69) pondera que “as danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os Reizados de muitas partes já desapareceram. Desapareceram as Taieiras, os Quicumbres, os Meninos Índios”. Esta também é a posição de Araújo (2004, p. 83), ao assinalar que “há um processo evolutivo, dinâmico, transformando as manifestações coletivas do lazer popular. As danças tradicionais estão desaparecendo; de algumas, como as taieiras, só nos resta o nome”. Brandão (1961, p. 12) acredita que “talvez seja São Miguel dos Campos, na zona da mata de Alagoas, o último lugar no Brasil onde ainda se tenha realizado um antigo folguedo de mulatos – a Dança das Taieiras”. O estudo de Dantas (1972, p. 52-4) sobre as taieiras, feito nas cidades de Lagarto e São Cristóvão (SE), foi baseado nas informações de antigos participantes:

[...] Da taieira de Lagarto restam hoje as descrições, alguns dos antigos participantes e a esperança do seu organizador: ‘ainda tenciono fazer uma

⁸ As notícias sobre este acontecimento foram destacadas nos periódicos *Almanaque Cultural do Tocantins* (2002, p. 13) e *Jornal do Tocantins* (D’ANGELO, 2002, p. 1): “*I Encontro Folclórico Norte-Nordeste no Tocantins* traz hoje a cultura amazonense ao palco do Parque Cesamar, a partir das 19 horas, com o *Balé Folclórico da Amazônia*, de Belém do Pará. [...] Da cultura local, os visitantes do evento vão apreciar as manifestações arraianas com a *Roda de São Gonçalo*, nativitanas com a *Folia do Divino Espírito Santo* e os *Catireiros*, [...] além dos *Congos* e *Taieiras*, de Monte do Carmo”.

festa desta'. [...] a taieira de São Cristóvão era dançada por mulheres de idade, cerca de doze pretas e mulatas que saíam apenas na festa de Nossa Senhora do Rosário. Há cerca de trinta e cinco ou quarenta anos deixaram de se apresentar.

A autora atribui como fatores que contribuíram para o quase total desaparecimento das taieiras a perda da importância das associações religiosas no contexto do catolicismo e o desaparecimento das Irmandades do Rosário, seguidas de atitudes negativas por parte dos padres em relação às manifestações populares e tradicionais da religiosidade.

Observa-se que Lody (2006, p. 14) induz a uma possível diferenciação, particularmente esclarecedora, com relação ao processo de ressignificação do ritual das taieiras. O autor, ao refletir sobre religiões de matriz africana, destaca que as taieiras consistem em uma entre outras manifestações que vivem momentos de diferenciados revivalismos, por ações de intelectuais e de organizações comunitárias, que apoiam a construção de identificações e identidades afro-brasileiras.

Estudos mais recentes remetem novamente ao estado de Sergipe, mostrando que a manifestação das taieiras vem sendo revitalizada, evidenciando com isso que, o dinamismo da cultura popular favoreceu o seu ressurgimento. Este fato pode ser certificado na dissertação de mestrado intitulada *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista*, de Hugo Leonardo Ribeiro, defendida em 2003 pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Ribeiro (2003) focou sua pesquisa em cinco grupos de taieiras de diferentes localidades do estado de Sergipe. Dos cinco grupos pesquisados pelo autor, quatro foram recentemente recriados:

Conclui-se, a despeito dos vaticínios em contrário, que as Taieiras estão hoje mais vivas do que nunca. Os agouros de folcloristas das décadas de 50 a 70 não tomaram lugar. Atualmente confirmamos a existência de taieiras nos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Tocantins e um certo Maracatu das taieiras em São Paulo. A lista não é exhaustiva e nada garante que não existam outros em outras localidades, cuja notícia não nos chegou. Mas, se inicialmente era possível relacionar as taieiras com Confrarias e Irmandades Católicas, nos dias atuais a conjuntura é outra, proporcionando novas razões de existência. O que anteriormente era um fazer recreativo ou de louvor, passou a ter nos dias atuais uma outra conotação. Pretextos sócio-econômicos aliam-se aos antigos motivos sacros e profanos. Surgiram novos contextos de apresentações, e com isso novos grupos (RIBEIRO, 2003, p. 102).

Esse é um aspecto que reforça o fato de que o ritual das taieiras, na cidade de Monte do Carmo, não se perdeu totalmente na experiência da transculturalidade, mas foi ressignificado nas experiências locais. As taieiras são, assim, o resultado contemporâneo de ritmos e sons reconstruídos ao longo do percurso histórico, configurando o que Hall (2000, p. 108) enfatiza “As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”.

Pelas ruas da cidade, no cortejo da Rainha e do Rei de Nossa Senhora do Rosário

No dia da missa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, nas primeiras horas da manhã, os congos, juntamente com as taieiras, vão ao encontro da rainha e o rei na Casa da Festa, para conduzi-los até a igreja. Como todas as demais etapas nas comemorações, esta também é revestida de um ritual seguido pelos participantes. Antes de se dirigirem à igreja, os congos e as taieiras tomam o café matinal, juntamente com os festeiros, como relata uma das participantes:

Nós arruma em uma casa aí nós vem buscar a rainha, toma café com ela e depois levamos para a Igreja. Quando chega na igreja nós entra junto com os congos e a rainha. Aí quando termina a missa, aí nós sai e chega na porta da igreja, antes da rainha descer os degraus da igreja nós canta a música pra ela. Aí nós afasta e os congos encosta e também cantam as músicas deles [...]. Aí vem cantando, vai lá, vem cá até chegar na Casa da Festa. Aí toma o café com bolo, licor, toca o tambor, dança tambor, aí o trem ferve aí até mais tarde [...] (OLIVEIRA, 2009).

No trajeto de ida à igreja, as taieiras não cantam, somente dançam acompanhando os congos. E na igreja durante a missa, o grupo das taieiras e o dos congos sentam-se nos primeiros bancos que lhes são reservados, enquanto que a rainha e o rei ocupam as cadeiras no altar, previamente ornamentadas.

Finda a celebração religiosa, os movimentos feitos por estas personagens são retomados à saída da igreja até a Casa da Festa. As taieiras cantam inicialmente quando a rainha e o rei saem da igreja, antes de descerem o adro. Os versos a seguir são entoados e repetidos pelas taieiras durante o cortejo, sempre ao som dos tambores:

*Alô, alô quem nos chamou
Rei e a rainha quem convidou* } Refrão

*Deus vos salve casa santa
Onde Deus fez a morada*

*Onde mora o cálix bento
E a hóstia consagrada*

*Sinhô padre vigário licença pedi
Na porta da igreja queremos diverti*

*Taieiras do porto foi quem nos guiou
Estrela do céu quem nos corou*

*Dançai taieira na porta do pé
Fazei cortesia ao senhor São José*

*Vamo senhor rei e minha rainha coroa de prata de Portugal
Vamo meu rei e minha rainha coroa de prata de Portugal
Vamo passear na rua festejar Senhora do Rosário
Vamo passear na rua festejar Senhora do Rosário*

*Lá no céu tem sete estrelas mais clara do que a lua
Nossa Senhora do Rosário tá passeando na rua*

*Sinhora do Rosário na igreja ficou
Ela ficou, deixa ficar
Para o ano que vem nós tornamo festejar*

*Sinhô rei de congo pode falar
Venceu a rainha em Portugal*

Ao longo do cortejo, nas evoluções das filas, as taieiras e os congos revezam-se durante a cantoria, ora avançando, ora recuando, em uma sincronia de canto e movimento. Igualmente como observou Dantas (1972), em Laranjeira e também em Monte do Carmo, muitas vezes, as evoluções das filas são prejudicadas pela exiguidade do espaço, uma vez que são preenchidos pelos participantes, além dos fotógrafos e profissionais da imprensa que normalmente cobrem o evento. De modo que se formam duas alas nas quais duas taieiras, conhecidas como guias, puxam a frente, cantando e as outras respondem em seguida também cantando.

Nos trechos do canto, chama à atenção a expressão: “coroa de prata de Portugal e rainha de Portugal”. Em Rios (2004, p. 30), encontro a explicação que se coaduna com o cunho religioso e a veneração à coroa, aos reis e à rainha, cuja matriz é o catolicismo negro de raiz banto:

A primeira evidência desta origem são as reminiscências da concepção africana de realeza. A aura de sacralidade era atributo intrínseco de toda

monarquia. Na África Centro-Occidental, o rei conservava funções do sacerdote e era visto como ser divino. Ele mantinha estreita ligação com o mundo dos ancestrais e era responsável pela abundância do reino e pela harmonia das comunidades que governava. Assim, a religião era fonte de poder, e este fonte de riqueza para o grupo. A divindade atribuída ao rei – ou rainha – comunicava-se com as insígnias do seu poder, a coroa especialmente, [...] É por isso que nos cantos de Reinado, são tão freqüentes, ao lado das invocações dos santos e dos pedidos de proteção, as homenagens aos reis e a veneração da coroa.

Souza (2002, p. 306) também argumenta que os versos cantados fazem referência aos fatos ligados à diáspora africana, mencionando-se lugares, como Angola, e a situações, como a travessia do Atlântico. A autora aponta que esses dados indicam que havia uma representação da história real nas danças e permitem a associação das taieiras, figuras simbólicas, a personagens da corte.

Segundo Dantas (1972, p. 60), não se pode negar o vínculo associativo da dança das taieiras ao Reinado dos Congos, associação que se acentua no Festejo de Nossa Senhora do Rosário, uma manifestação ressignificada, adaptada às novas condições socioeconômicas no Brasil. As taieiras tinham a função manifesta de abrilhantar o cortejo dos reis negros. Brandão (1961, p. 174) também pondera que os Reis de Congo seriam reinterpretações dos impérios portugueses e das *reinages* francesas, naturalmente com a convergência de tradições caras aos africanos.

O Reinado dos Congos difundiu-se no Brasil colonial, tendo, contudo, significado distinto para os dois grupos antagônicos em contato, negros e brancos. Para o negro, era uma estratégia de perpetuar instituições políticas da África, a monarquia; e para os brancos era um mecanismo mais sutil de dominar os escravos sem intervir diretamente para corrigi-lhes a conduta ou levá-los ao trabalho escravo, o que era feito por intermédio do rei, a quem os negros deviam obediência (DANTAS, 1972, p. 58).

Observando-se o ritual das taieiras em Monte do Carmo, percebe-se claramente a relação destas com a Rainha do Rosário, na medida em que vão, juntamente com os congos, buscá-la à Casa da Festa para acompanhá-la e cortejá-la até a igreja e vice-versa.

Algumas Considerações

O ritual das taieiras adquiriram ao longo do tempo especificidades que expressam como as práticas culturais de uma determinada sociedade são ressignificadas, ao mesmo

tempo em que possibilitam sociabilidades.

O registro do ritual das taieiras abre novas possibilidades de pesquisas que instigam a compreender historicamente as manifestações culturais construídas e reconstruídas por distintos atores sociais e épocas.

Observa-se que, por meio das festas a comunidade carmelitana consegue afirmar identidades marcadas pela fé e devoção. Aspectos aparentemente estigmatizantes associados à negritude podem, em algumas situações, converter-se em prestígio social, por isso, pode-se afirmar que a Festa de Nossa Senhora do Rosário favorece a valorização de marcas identitárias da comunidade, muitas vezes vistas como negativas em outro contexto social. Assim, é interessante observar como uma “tradição inventada” por uma elite branca, no período colonial, visando proporcionar, entre outras coisas, a conversão dos negros ao catolicismo, pôde ser reformulada e reinterpretada posteriormente por uma comunidade e passou a representar a identidade desta.

O ressurgimento do ritual das taieiras, outrora abandonado, expressa o modo como a festa está sujeita à incorporação e também exclusão de novos elementos, continuidades, descontinuidades, mutações, rupturas e ressignificações.

Fazer uma análise das Festividades de Nossa Senhora do Rosário, suas formas de sociabilidades, experiências e vivências de fé e devoção, consistiu em uma tentativa de compreender como as memórias tanto individuais quanto coletivas de outrora são recriadas no tempo presente. Assim, pode-se afirmar que as marcas e vivências dos carmelitanos são resultantes da herança de suas históricas festas religiosas populares, que remontam outros tempos e histórias.

Referências

Almanaque Tocantins de Cultura, Ano 4 nº 30, Maio de 2002.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas no Brasil*. (Org. Oneida Alvarenga). 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional II: danças, recreação e música*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Théo. *Folgedos natalinos de Alagoas*. Maceió, 1961.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Câmara Luis da. *Antologia do folclore brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

D'ANGELO, Zuleide. Nossa Senhora do Rosário: um apego à fé dos carmelitanos. *Jornal do Tocantins*, Caderno Arte & Vida. Palmas, 11 de Outubro de 2002, p. 1.

DANTAS, Beatriz Góis. *A Taieira de Sergipe: uma dança folclórica*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FERREIRA, Aristeu de Assis. Congo. Entrevista realizada em 18/01/2009.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LODY, Raul. *O povo do santo*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1979.

MESSIAS, Noeci Carvalho. *Religiosidade e devoção: as festas do Divino e do Rosário em Monte do Carmo e em Natividade, TO*. Tese (Doutorado em História). Goiânia: UFG, 2010.

OLIVEIRA, Rufina Souza de. Taieira. Entrevista realizada em 14/04/2009.

PEREIRA, Sônia Maria Almeida. Rainha de N. S. do Rosário/1978. Entrevista realizada em 19/01/2009.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista*. Dissertação (Mestrado em Música-Etnomusicologia). UFBA, Salvador, 2003.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. Tomo I.

SANTOS, Fausta J. dos. Rainha de N. S. do Rosário/1984 e Taieira. Entrevista realizada em 15/07/2008.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravagista: História da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VITERBO, Sousa. *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1982.



PIRENEUS: RITUALIDADES FESTIVAS EM PIRENÓPOLIS/GO

Sirlene Alves da Silva

Graduada e Especialista em Biologia. Professora da Rede Estadual de Educação de Goiás. Diretora do Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira. E-mail: sirllepiri@hotmail.com



João Guilherme Curado

¹ Doutor em Geografia. Professor da Rede Estadual de Educação de Goiás — Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira. Secretaria Municipal de Educação de Pirenópolis. Líder do Grupo de Pesquisa Saberes e integrante da equipe do Ciranda da Arte. Membro da APLAM e da Comissão Pirenopolina de Folclore. E-mail: joaoguilherme@gmail.com



Pireneus,
Paisagem, Festa,
Rituais

Resumo A Festa dedicada à Santíssima Trindade ocorre em Pirenópolis-Goiás no Morro dos Pireneus e envolve todo um percurso ritualístico que pretendemos esboçar a partir de um “ciclo festivo”, destacando o envolvimento e as paisagens no conjunto da festa que iniciou com a celebração de uma missa em julho de 1927, a partir de uma promessa de Christóvam José de Oliveira e que neste ano de 2016, completa sua 90ª celebração, sendo a festeira uma das netas do fundador da Festa do Morro, como é mais conhecida. O objetivo principal é descrever os momentos festivos e as ritualidades que os envolve por meio de entrevistas e conversas informais, diante da escassez de referências sobre a temática.

PIRENEUS: FESTIVE RITUALS IN PIRENÓPOLIS / GO

Pireneus,
Landscape,
Festival, Rituals.

Abstract: The festival dedicated to the Holy Trinity occurs in Pirenópolis-Goiás on the Pireneus hill and involves a whole ritual path that we intend to sketch from a "festive cycle", highlighting the involvement and landscapes in the festival set that began with the celebration of a Mass on July, 1927 as of a Christovão José de Oliveira's promise which on this year of 2016 completes its 90th celebration, being the woman in charge of the festival one of the granddaughters of the founder of the Hill Festival, as it is mostly known. The main objective is to describe the festive moments and rituals that involves the festival through interviews and informal conversations, given the scarcity of references on the subject.



Envio: 23/07/2017 ◆ Aceite: 01/10/2017

As referências sobre os Pireneus remontam aos documentos de Sesmarias, conforme expos Bertran (2000). Outras indicações aparecem em Cunha Mattos, para quem “Serra dos Pireneos, a mais alta de Goiás: nascem nela o rio Corumbá , o das Almas e outros: as suas ramificações vão para todos os lados; tem picos mui elevados” (1972, p. 61). Oscar Leal já é mais poético ao descrever seus primeiros contatos com os Pireneus: “a lua acabava de substituir o sol, e a terra parecia esmaltada pela projecção de seus raios” (1980, p. 102) e continua:

o cume do pico, formado por enorme pedra apresenta uma plataforma de sessenta pés em quadrado. A vista que se frue d’aquella enorme altura dous mil metros (?) sobre o nivel do mar, causa uma commoção inexplicavel em nossa alma (...) sensações tão agradáveis que só as póde sentir aquelle que as têm experimentado (LEAL, 1980, p. 108-9).

Foi neste pico que houve a celebração de uma missa que daria origem a uma festa atualmente quase centenária, a Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus, também conhecida por Festa do Morro. Devido a quase ausência de referências escritas sobre esta manifestação que perdura por gerações, a presente pesquisa se pauta em registros dos anos iniciais dos festejos, que se constituem em alguns poucos e dispersos documentos e mais especificamente em entrevistas, que seguindo a orientação metodológica de Marconi e Lakatos (2010) foram planejadas para que o entrevistados tivesse a “liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada” (p.180). Optou-se para a não identificação dos entrevistados ou das pessoas que contribuíram mediante conversas informais ao longo da elaboração do texto, devido à recorrência das informações. Assim, os conhecimentos sobre a Festa do Morro, parecem ser uma memória coletiva e não pontuais — o que mereceria a indicação do depoente.

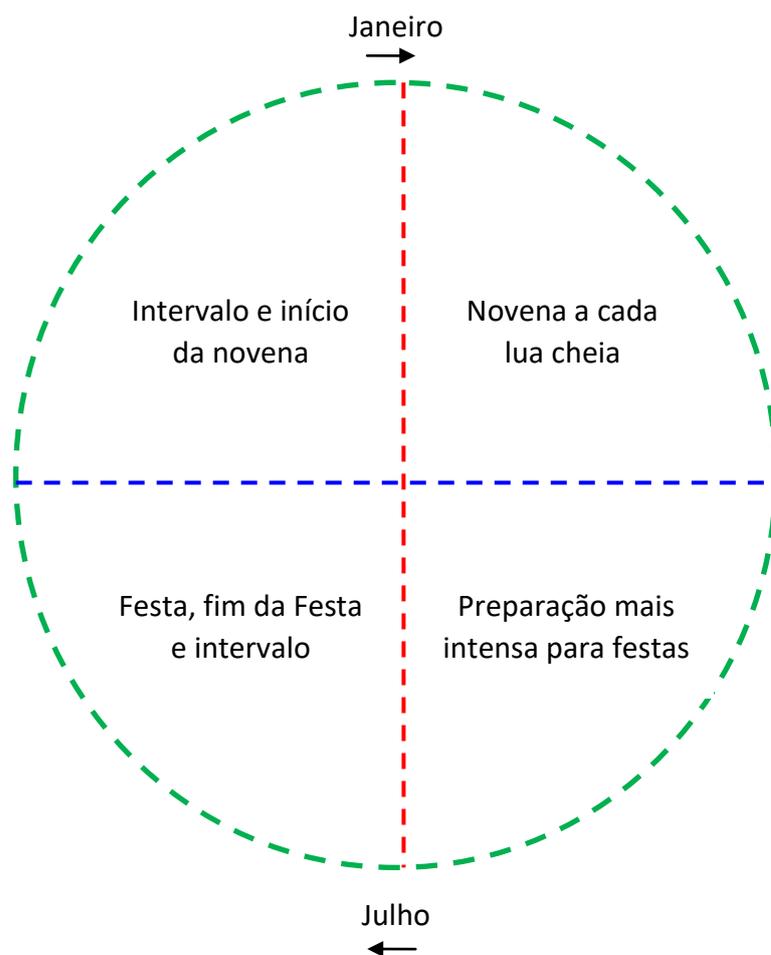
A festa em louvor à Santíssima Trindade realizada na Serra dos Pireneus, localizada a cerca de 20 Km da cidade de Pirenópolis, foi instituída por Christóvam José de Oliveira, personalidade importante à sua época, no referido município (JAYME, 1971). Também conhecida como festa do Morro, desde sua primeira missa ocorrida a 19 de julho de 1927, pelo padre Santiago Uchoa e seguida pelo bispo diocesano daquele período, Dom Emanuel Gomes (JAYME; JAIME, 2002), ela reúne todos os anos no plenilúnio de julho vários grupos de famílias pirenopolinas, dentre outras pessoas das demais regiões vizinhas, para seguir a tradição de rezar e acampar aos pés dos três picos, elevações que contribuem significativamente como importantes simbologias para a criação e a devoção da festa.

Os três picos representam para a comunidade local e para os frequentadores da Festa as três pessoas da Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Esta representatividade reforça o aspecto do espaço sagrado da localidade, um santuário que há quase um século, anualmente, tem em sua direção uma multidão de fiéis que partem em peregrinação.

Avisando compreender a ritualidade festiva nos Pireneus, adotou-se a concepção de Terrin, para quem os ritos possuem o que ele denomina por “Círculos concêntricos” (2004, p. 14), a partir do qual propomos, baseado em Maia (2010), o estudo do “Ciclo festivo” da Festa do Morro.

Esquema 1

Momentos de realização da Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus



Legenda

- — Círculo festivo anual da Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus
- - - Divisão ano civil em primeiro e segundo semestres
- - - Divisão aproximada dos períodos das águas e da seca no Cerrado

Denominamos momentos de realização, pelo fato de que a Festa do Morro iniciada como uma adoração à Santíssima Trindade que acontecia no plenilúnio de julho passou recentemente por alterações temporais, com a implantação da Novena em Louvor à Santíssima Trindade, expandindo os festejos da luz cheia de novembro até a Festa, abarcando temporalmente manifestações de devoção em nove meses anuais.

Até pouco tempo era possível visualizar os devotos rumo aos Pireneus em homenagem à Santíssima Trindade basicamente nos meses de ausência de precipitações no Cerrado, quando a poeira fina compunha a paisagem. Era ainda o período compreendido entre as maiores festividades pirenopolinas, como Semana Santa e Festa do Divino (no primeiro semestre) e o aniversário da cidade (segundo semestre), algumas delas ocorrendo em períodos chuvosos.

Com a ampliação temporal novas ritualidades festivas, que muitas vezes coincidem com outras comemorações, dificultando a presença nos nove encontros da novena. Partindo do segundo semestre, já que a novena tem início na lua cheia de novembro, sendo no mês seguinte o período de véspera do Natal. Transpondo o ano civil para o primeiro semestre, janeiro é destinado a férias escolares e muitas pessoas viajam, por coincidir com o período em que o litoral se torna mais atrativo. Em janeiro Folia de Reis, em fevereiro Carnaval; março Semana Santa e maio Festa do Divino.

Antes havia possibilidade de se colher o caju do campo por ocasião da festa, atualmente de se aproveitar e degustar uma maior quantidade de diversidade dos frutos do Cerrado.

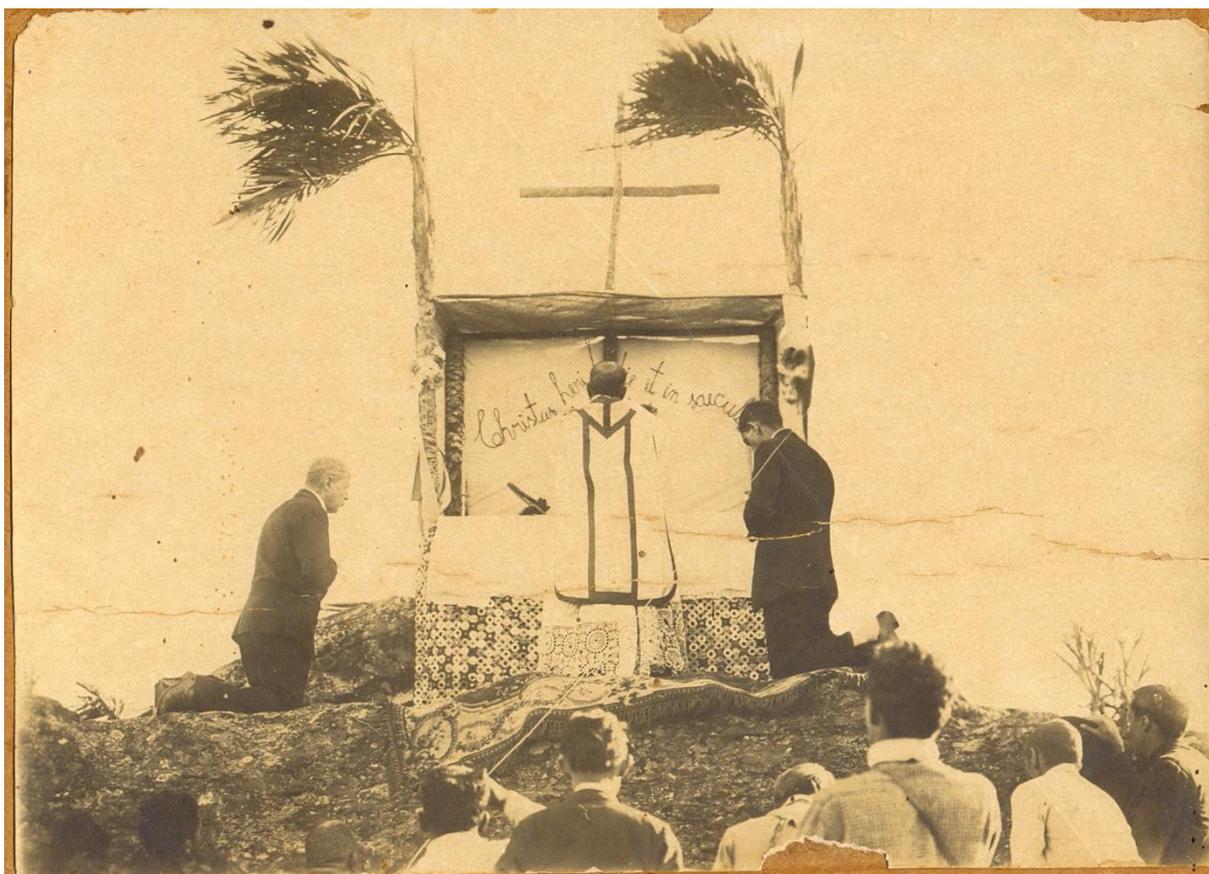
Até mesmo a administração pública tem sido cobrada com mais insistência para manter a estrada em condições de tráfego por boa parte do ano, o que não acontecia, mesmo com pressão de moradores e fazendeiros locais, muitos deles proprietários de atrativos voltados para o turismo, uma importante atividade econômica para o município.

O mês de julho se caracteriza, assim como janeiro, pelas férias escolares, mas não os goianos preferem ficar no próprio estado. Como em Pirenópolis há muitas festas neste período, os pirenopolinos preferem circular pelas festas dos povoados de Caxambu, Capela do Rio do Peixe, Lagolândia e ainda a Festa do Morro.

Ritualidades festivas

Para a primeira missa acontecer nos Pireneus, houve ao que tudo indica muitas negociações, a mais especial deve ter sido tramada com a Igreja, pois um padre era fundamental para o ensejo. Mas havia ainda a necessidade de testemunhas que dessem credibilidade à nova festa que estava sendo “inventada”. Segundo Jayme e Jaime o feito contou com a “assistência de trinta e cinco pessoas” (2002, p. 77), ao nomeá-las possibilita a análise de que se tratava de representantes das mais tradicionais famílias pirenopolinas, conforme estudo genealógico de Jayme (1973).

Figura 1: Fotografia da Primeira Missa nos Pireneus – 19 de julho de 1927



Fonte: Jayme e Jaime, 2002. p. 76.

O deslocamento para a Festa do Morro era comosto de toda uma ritualidade de “desmanchar a casa” e abandoná-la por um breve período, transportando: móveis, acessórios do cotidiano de uma casa, alimentos e instrumentos para prepará-los, assim como roupas e demais objetos necessários para um acampamento onde se passavam dias e até mesmo semana. Tudo era transportado em caminhões, inclusive pessoas que preferiam chegar logo ao destino, evitando, assim, o uso de equinos.

Assim há concordância com a afirmativa de Brandão de que “a festa pode ser considerada como um ritual, quando muito simples, ou como uma configuração interativa de rituais que acontecem ao mesmo tempo ou sequência. O que caracteriza festa é ela ser um evento coletivo de ruptura da rotina da vida cotidiana” (2015, p. 33).

A simplicidade inicial constituída na imagem de um altar improvisado a partir de uma mesa, tendo ao fundo uma cruz também arranjada de última hora, aponta para a singeleza que aos poucos vai sendo alterada. Primeiro com a construção de uma capela de madeira, seguida pela ereção de outra de alvenaria e outra no sopé do morro, para a missa matinal de domingo — o encerramento da festa.

Antes de uma breve alusão às ações desenvolvidas para a realização da Festa devemos lembrar que constituem um conjunto de ritos e

o rito nada mais faz que dar consistência aos ideais sociais, tem uma função agregativa e dá força moral e espiritual, em virtude dessa dinâmica intrínseca pela qual ele tem forte capacidade de agregação simbólica tomada de empréstimo do mundo religioso, cujo estatuto, porém, é só aquele de ser espelho e caixa de ressonância do social (TERRIN, 2004, p. 52).

Destarte, os romeiros da festa em louvor a Santíssima Trindade dos Pireneus, alteraram e continuam a modificar suas atividades diárias para desenvolverem várias outras ligadas a ritualidade da festa em questão. Os rituais da festa atualmente têm início com a reza dos terços que acontecem nas proximidades da lua cheia, por nove meses que antecede o ápice da festa. Momentos seguidos por cânticos e acepipes, acompanhados de boa conversa entre o pôr do sol e o nascer da lua.

Já no mês de julho, na quinta feira anterior o final de semana da lua cheia, os romeiros partem em romaria da igreja do Bonfim e seguem o íngreme percurso até o morro,

alterando a paisagem do Cerrado, ao mesmo tempo em que a contemplam. Assim, compreendemos que

o impacto da religião na paisagem não está limitado somente às características visíveis, como locais de culto, apesar de esses mostrarem mais claramente formas e funções religiosas, mas se estende à experiências da fé que símbolos e mensagens nos fornecem, alguns inteligíveis somente aos que comungam a mesma fé (ROSENDAHL, 2010, p. 26).

Fé esta que promove deslocamentos quase sacrificais, mas que possibilitam compreensões acerca da ligação do sagrado com a natureza. Algo complexo de ser apreendido por uma pessoa que não conhece ou que busca entender em detalhes aspectos de uma manifestação da cultura popular, as romarias, por exemplo, são complicadas de serem inteligíveis para quem não comunga da mesma fé, como demonstrou muito bem Steil (1996) ao investigar trajetórias de romeiros.

O “Ciclo festivo” para Maia (2010) é composto por uma série de ações que podem ser classificadas em três fases distintas: preparação, realização e desativação. A primeira consiste em tempos anteriores ao momento da festa em si, a população que ali permanecerá por alguns dias providenciar a limpeza do espaço em que o acampamento será montado, geralmente existe uma divisão simbólica do espaço em que há recorrência das mesmas pessoas a cada ano. Enquanto isso na cidade as compras, de alimentos e de outras necessidades para os acampamentos são providenciadas e tudo o que será levado para os Pireneus passa a ser cuidado.

O andor é limpo e reformado, quando necessário, assim como a imagem da Santíssima Trindade que será carregada em procissão, durante o período de realização, que as dá a partir da tarde de quinta feira que antecede a festa, até os Pireneus. Atualmente os bombeiros e o poder municipal têm colaborado com a instalação provisória de barracas de apoio ao longo do trajeto. O deslocar pela natureza é entendido por muitos como possibilidade de

convergência de forças sobrenaturais (...) a presença de tais forças é perceptível porque manifestada de várias maneiras. Pode ser por meio de uma sensação física de bem-estar, de restauração de energias perdidas, da visão, no local, de uma sinalização de caráter sobrenatural, de um sonho, uma espécie de arrepio que percorre todo o corpo, uma sensação íntima de estar em cotato com outros planos da existência (VILHENA, 2005, p. 107).

Os Pireneus se mostram bastante dinâmico, desde sua geomorfologia a um ecossistema que consegue congrega o social e o religioso diante do ambiente. Ao estudar os Pireneus, o padre e biólogo pirenopolino Josafá Carlos de Siqueira, propõe o seguinte questionamento: “por que a região da Serra dos Pireneus é um ponto de integração entre o social, o ambiental e o religioso?” (2004, p. 41). Segue ele abalizando possíveis caminhos, ao propor

refletir sobre esta questão usando os paradigmas atuais do pensamento ecológico, onde a compreensão do espaço geográfico se dá na integração dos vários processos sociais, geológicos, biológicos, ecossistêmicos e teológicos, todos interagindo num local específico, de tal modo que esse espaço passa a ser uma referência ou um ponto de convergência dinâmico (SIQUEIRA, 2004, p. 41).

É uma das dinâmicas da Festa é o deslocamento para ela, independente se o percurso vai ser transposto em procissão ou conduzido por veículos, mas o que se busca é o estar e para isso há necessidade de adaptações ao se fazer presente nos Pireneus, atualmente uma Área Proteção Ambiental que recebe devotos a partir de momentos que antecedem a quinta feira da chegada da procissão, quando tem início o primeiro dia do tríduo em louvor à Santíssima Trindade, uma sequência de três terços rezados à noite com a lua cheia possibilitando a contemplação das paisagens noturnas dos Pireneus. O tríduo finaliza no sábado com o levantamento do mastro e distribuição de chá com biscoito, para esquentar do frio e alimentar o corpo. Antes do findar do dia é rezada na capela da Santíssima Trindade a primeira missa dos festejos.

No domingo, no período matutino, é rezada na capela de Nossa Senhora da D’Abadia, ao sopé do morro, a segunda e última missa, após a qual acontece a indicação do próximo festeiro que é aquela pessoa que cuidará para que todas as ritualidades festivas ocorram. Em alguns anos é servido um almoço aos presentes, que logo em seguida “descem” o morro, uma alusão ao deixar para trás aquelas paisagens meditativas propiciadas pelas ritualidades festivas e voltar para os afazeres da rotina, constituindo assim a terceira etapa proposta por Maia (2010), a desativação. No caso, o desmanche dos acampamentos, a retirada do lixo e a partida dos grupos familiares rumo a suas residências.

A Família Oliveira e a Festa

A Família Oliveira, segundo o historiador e genealogista Jarba Jayme, provém “da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória, bispado do Porto” (1973, p. 259). O patriarca Luiz Antônio de Oliveira teria vindo, ainda de acordo com o referido autor, “atraído pela fama das Minas de n. S. do Rosário de Meia Ponte”. Teve grande descendência, em especial a partir do tronco de seu primogênito, Capitão Antônio Joaquim de Oliveira, de quem Cristovam José de Oliveira foi neto.

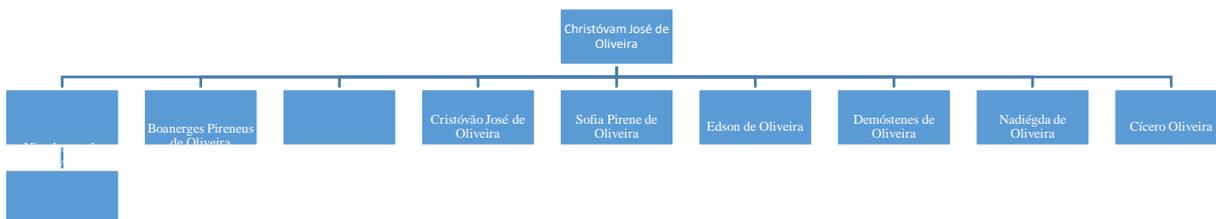
Christóvam foi bastante atuante em sua época, chegou a ser intendente, fabriqueiro da Igreja, dentre outras funções. Foi também o criador da Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus, que inicialmente não tinha um festeiro determinado, cabendo a ele, por anos, a condução das festividades, contando com apoio do padre Santiago Uchôa e do bispo, Dom Emanuel Gomes de Oliveira, que era seu amigo pessoal e chegou a cogitar a instalação de um santuário nos Pireneus.

Classifica-se como santuário as igrejas ou outros lugares sagrados, sempre que neles concorram dois requisitos expressamente previstos em termos jurídico-canônicos: o fato de a eles acorrerem multidões de fiéis em peregrinação e o de serem objeto de aprovação por parte do respectivo bispo diocesano (ROSENDAHL; CORRÊA, 2008, p. 80).

No entanto, a proposta de Santuário não seguiu adiante, mesmo contando quase sempre com a presença do bispo Dom Emanuel Gomes de Oliveira a cada Festa do Morro. A família de Christovam de Oliveira coordenou a festa durante muito tempo e só depois do falecimento do patriarca que a festa passou a contar com festeiros de outras famílias.

Em 2016, ao comemorar a 90ª edição, a festeira é Oona Yasmina de Oliveira Gomes, filha de Nicodemos de Oliveira, primogênito de Christóvam, como pode ser observado no esquema abaixo, no qual só consideramos apenas os descendentes imediatos de Christóvam e uma neta, a que realizará a Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus, neste ano.

Esquema 2: Fragmentos genealógicos de Christóvam José de Oliveira



Fonte: adaptado de Jayme (1973, pp. 263-265).

Os preparativos para a Festa do Morro vêm sendo discutidos a cada encontro para a novena, que acontece mensalmente, a cada lua cheia. Mas outros cuidados também estão sendo providenciados, como por exemplo, a iniciativa de resgate histórico da festividade, facilitado pelas relações de pertença familiar e que muito pode contribuir para a compreensão da ritualidade festiva devocional que ocorre nos Pireneus, uma vez que o ritual “é um *primum* que só pode ser percebido no contexto da vivência, das situações, dos comportamentos fundamentais e óbvios do viver; faz parte do mundo das obviedades, o que torna mais difícil a sua leitura, mas é anterior a qualquer leitura interpretativa” (TERRIN, 2004, p. 161).

Figura 2: Cartaz da programação da novena e Festa dos Pireneus



Fonte: Divulgação da Festa

Os relatos advindos de entrevistas e buscas documentais sobre a Festa do Morro têm sido fortalecidos pelo envolvimento da neta festeira do festeiro maior, Christóvam José de Oliveira.

Considerações Finais

Diante das investigações sobre a Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus nos deparamos com inúmeras possibilidades de estudos sobre esta manifestação que envolve muito mais que religiosidade e contemplações da natureza, compondo-se de uma gama de abordagens a serem exploradas.

Propusemos aqui algumas investigações das paisagens festivas dos Pireneus, baseadas nas propostas apontadas por Maia (2010), no que tange ao “Ciclo festivo”, assim como as etapas de preparação, realização e desativação da Festa da Santíssima Trindade dos Pireneus.

Entendemos que dentro deste ciclo, as relações familiares se estabeleceram ao longo do tempo, e por isso pontuamos o *continuum* da Família Oliveira, presente ou a frente desta manifestação que atrai um público significativo durante os dias da novena e em especial durante o plenilúnio de julho.

Referências

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem do Planalto Central: eco-história do Distrito Federal – do indígena ao colonizador*. Brasília: Verano, 2000. 322p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. De um lado do mar: festas populares que uma origem comum aproxima e que um oceano e um cerrado separam. In: OLIVEIRA, Maria de Fátima [et al]. *Festas, religiosidades e saberes do Cerrado*. Anápolis: Ed. UEG, 2015. pp25-72.

CUNHA MATTOS, Raymundo José da. *Chorographia histórica da província de Goyaz*. Goiânia, Sudeco/Secretaria do Planejamento e Coordenação, 1972. 185p.

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971. 624p.

_____. *Famílias Pirenopolinas*. Goiânia: UFG, 1973. Vol II. 393p.

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sisenando. *Casas de Pirenópolis: Casas dos Homens*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002. 196p.

LEAL, Oscar. *Viagem as terras goyanas (Brazil Central)*. Goiânia: UFG, 1980. 255p. (Col. Documentos Goianos, n. 04).

MAIA, Carlos Eduardo Santos. *Enlaces Geográficos de um Mundo Festivo – Pirenópolis: a tradição cavalheiresca e sua rede organizacional*. Rio de Janeiro: PPGG/UFRJ, 2002. 300 f. (Doutorado em Geografia).

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010. 297p.

ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Trilhas do sagrado*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Espaço e cultura: pluralidade Temática*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008. 296p.

SIQUEIRA, Josafá Carlos de. *Pirenópolis: identidade territorial e biodiversidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004. 79p.

STEIL, Carlos Alberto. *O Sertão das Romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia*. Petrópolis: 1996.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo, Paulus, 2004. 448p.

VILHENA, Maria Angela. *Ritos: expressões e propriedades*. São Paulo: Paulinas, 2005. 159p.



DOÇURA E TRADIÇÃO: A PRODUÇÃO DE ALFENINS E VERÔNICAS EM PIRENÓPOLIS GO

Julia Bueno de Morais Silva

Doutora e Professora UEG e UniEVANGÉLICA do curso de
Gastronomia. E-mail: juliabueno44@hotmail.com



Mauricio Rezende Rodovalho

Mestrando e Professor da UniEVANGÉLICA do curso de
Gastronomia. E-mail: el_alamy@hotmail.com



Viviane Antonio Abrahão

Mestre e Professora da UniEVANGÉLICA do curso de Gastronomia. E-
mail: vivianeabrahao@unievangelica.edu.br



*tradição, doces,
festas.*

Resumo: Entendendo a cozinha como um símbolo cultural, de memória, e também um fator de identidade. O estudo dos alfenins produzidos para festa do Divino Espírito Santo Pai Eterno em Pirenópolis-Go objetiva a compreensão da dinâmica cozinha-festa-tradição. Através da observação, da leitura dos relatos e das entrevistas com os produtores dessas especiarias, podemos retratar a simbologia entre alimento e religião.

Sweetness and Tradition: The production of Alfenins and Verônicas in Pirenópolis-GO

*Tradition, Sweet,
Fest*

Abstract: Understanding the kitchen as a cultural symbol, memory, and also a identity factor. The alfenins study produced for Holy Spirit Eternal Father feast in Pirenópolis-Go has the objective to understand the kitchen-party-tradition dynamics. Through observation, reading reports and interviews with the producers of spices, we can portray the symbolism between food and religion.



Envio: 24/07/2017 ◆ Aceite: 01/10/2017

Introdução

A Festa do Divino de Pirenópolis é realizada anualmente desde 1819, data do primeiro registro na lista local de imperadores. Desde então, ano após ano, essa listagem é atualizada e publicada na programação da festa. É considerada uma das mais expressivas celebrações do Espírito Santo no país, especialmente pelo grande número de seus rituais, personagens e componentes, como as cavalhadas de mouros e cristãos e os mascarados montados a cavalo. Enraizada no cotidiano dos moradores de Pirenópolis, a Festa do Divino determina os padrões de sociabilidade local, consolidando-se como elemento fundamental da identidade cultural da cidade.

Os rituais têm início no domingo de Páscoa e seguem até o domingo seguinte ao feriado de Corpus Christi. O clímax da festa é no Domingo de Pentecostes ou do Divino. Os elementos essenciais incluem as Folias da Roça e da Rua, a coroa, as cerimônias e rituais do Império, com alvoradas, cortejos do Imperador, novena, jantares, cafés, missas cantadas, levantamento do mastro, queima de fogos, distribuição de alfenins e verônicas, sorteio e coroação do novo Imperador.

O culto ao Espírito Santo está relacionado às comemorações do fim do ciclo agrícola, época festiva da colheita de cereais, e remete à celebração judaica de Pentecostes, quando se ofertavam os primeiros frutos da colheita ao Espírito Santo. No dogma católico, o Espírito Santo integra a Santíssima Trindade, ao lado de Deus Pai e de seu Filho Jesus (MARIANO, 58).

Nosso objetivo e a compressão do fenômeno cultural expresso na entrega dos alfenins e verônicas símbolos da presença do Espírito Santo que é digerido por toda população independente de sua religiosidade. Para tanto descreveremos as origens da festa e dos seus símbolos e focalizaremos na confecção dos doces de alfenins como expressão da cultura e da gastronomia.

Referencial Teórico

A festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, maior manifestação popular e religiosa da cidade, constitui em uma intensa mescla de variadas manifestações religiosas e profanas, de diversas origens e significados. Uma profusão de folclores tão rica que contagia tanto o leigo como o erudito, o profano e o religioso, servindo a todos em todas as suas formas e línguas. Assim é o Divino Espírito Santo, uma tradição. Palavra com origem no termo em latim traditio, que significa "entregar" ou "passar adiante". A tradição é transmissão de costumes, comportamentos, memórias, rumores, crenças e lendas, para pessoas de uma comunidade, sendo que os elementos transmitidos passam a fazer parte da cultura local. Flores (1997, p.135), afirma que

tradição é uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece, na prática, é um senso de continuidade.

Uma tradição local que tem sido recriada, como a sociedade que a organiza e dela participa assim e a festa do Divino, em Pirenópolis, (SILVA, 2001, p. 179), além de definir a festa, chama atenção para o fato de que uma tradição necessita de depositários de memórias, pessoas que pertençam ao grupo e que se encarreguem de fornecer interpretações dela. A festa representa a celebração de diferentes eventos com seus respectivos símbolos. A memória da festa pulverizou-se nos mais diferentes eventos que compõem a programação dos festejos: folia, autos de dança, cavalhadas, rezas, procissão, distribuição de doces:

Para a cerimônia do cortejo do imperador, no domingo de Pentecostes, centenas de meninas virgens, vestidas de branco oferecem alfenins e pães durante o trajeto da casa do imperador-festeiro do ano, à Praça da Matriz Nossa Senhora do Rosário.

Segundo Dona Teresina Camargo, esse ano será distribuído mais de 10 mil verônicas, todas feitas por ela que há 60 anos produz, é o símbolo da festa a figura do Espírito Santo impressa no mais fino açúcar, distribuído nas ruas gerando uma grande comunhão entre todos que ao degustarem sua verônica recebem também os dons do Espírito Santo. Tradição inventada constitui em uma expressão criada por Eric Hobsbawm e definida:

como um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas....
(...) tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com o passado (1984, p. 9).

Continuidade de uma tradição iniciada 1819 com início das cavalhadas e 1826 relação dos Imperadores do Divino, reproduzidas anualmente nos programas das festas, inclusão das pastorinhas em 1917, constituem alguns marcos da historicidade da festa. A inclusão dos doces às celebrações religiosas representa a inclusão de um elemento que expresse a valorização da festa pela riqueza e elaboração de cada peça.

Herança do tradicional doce de tabuleiro do Brasil colônia, o alfenim é um doce delicado e frágil, de cor branca, que se apresentam em formas esculpidas de bonecos, animais, flores e tudo mais que a imaginação criar. A história do Alfenim começa com os árabes, passa pelos portugueses e chega ao Brasil onde adquire forte significado cultural.

Para Câmara Cascudo "Alfenim: alfenie, do árabe, valendo o alvo, o branco. Massa de açúcar branco, uma das gulodices orientais. Em Portugal, já era popularíssima em fins do século XV e princípios de XVI. Era um doce fino, sem as complicações portuguesas e brasileiras, onde tomou formas humanas, de animais, flores, objetos de uso, vasos, cachimbos, estrelas. Sempre com

pequenos desenhos vermelhos. É açúcar e água, apenas. Passa-se goma nas mãos na hora de puxar o fio no ponto do alfenim. De sua fragilidade e mimo restou a comparação melindrosa como o alfenim que pertenceu a doçaria dos conventos, ofertado nos outeiros e nas festas de recebimento pelas grades nos abadessados portugueses no século XVIII.

A alimentação e os produtos alimentares faz parte da cultura de todos os grupos sociais e, por meio dela, podem-se compreender várias instâncias de uma sociedade, pois se trata de um ato social de valor simbólico, envolvendo valores, crenças, ritos, revelando a sua identidade e história, porque, numa cultura, a alimentação relaciona-se às ordens sociais, econômicas, políticas, religiosas. Um doce criado por mãos habilidosas que são capazes de transformar açúcar puro em um símbolo de religiosidade, e a figura do Espírito Santo, o Espírito de Deus em um doce que desmancha ao ser colocado na boca.

As Verônicas são alfenins feitos com os seguintes ingredientes: açúcar, limão e clara de ovos. O primeiro passo da fabricação é a limpeza do açúcar. Os ingredientes são colocados em uma panela que é levada ao fogo para formar o melado. Durante a fervura acrescenta-se um pouco de água para baixar o melado facilitando a retirada das impurezas (espuma) que vão sendo retiradas com uma escumadeira. Depois de limpo o melado fica no fogo para apurar e chegar ao ponto de bala, então é levado para uma pedra resfriada com gelo para receber um choque térmico e pegar o ponto de puxa. Em seguida essa puxa é batida com as mãos até ficar branca, quando então vai para uma grande mesa e é cortada em pequenos pedaços, que vão ser modelados com os símbolos do Divino (pomba, Nossa Senhora, coroa). Depois de modeladas as Verônicas são colocadas em grandes tabuleiros que ficam ao sol para secar (contribuição Manuel Aponte).

Figura 1 - Verônica com tema religioso católico



Fonte: <http://cidadedepirenopolis.blogspot.com.br/2013/05/o-alfenim-na-festa-do-divino.html>

Figura 2 - Verônica com tema religioso católico



Fonte: <http://cidadedepirenopolis.blogspot.com.br/2013/05/o-alfenim-na-festa-do-divino.html>

Figura 3 - Alfenim em formato de animal



Fonte: <http://cidadedepirenopolis.blogspot.com.br/2013/05/o-alfenim-na-festa-do-divino.html>

Figura 4 - Forma onde é moldada a verônica



Fonte: <http://cidadedepirenopolis.blogspot.com.br/2013/05/o-alfenim-na-festa-do-divino.html>

Sempre brancas as verônicas representam doçura, pureza e fé, por parte daqueles que as fabricam e que acreditam estar prestando um serviço a Deus, como também por parte daqueles que as recebem em um ritual de crença e adoração.

As Verônicas que significa imagens idênticas recebem esse nome por ser iguais às hóstias consagradas pelos sacerdotes e distribuídas durante as missas a toda comunidade. A diferença consiste em que as Verônicas representam o Espírito Santo, mas não são consagradas pelos sacerdotes, são símbolos, lembranças que são distribuídas na festa e que quando levadas a boca no contato com a saliva se dissolve, para os fieis é um ato sagrado é a absorção do Espírito Santo e para o profano é um doce fino e saboroso.

Os alfenins podem receber diferentes formatos: animais, flores, etc, mas sempre com desenhos delicados e miniaturas com uma referencia aos animais do presépio natalino – vacas, ovelhas, camelo, etc. O alfenim tem o caráter mais decorativo do que sagrado.

Constituem um trabalho artesanal que tradicionalmente é passado de geração para geração, hoje em Pirenópolis apenas Dona Teresina Camargo dedica-se a confecção dos alfenins e Verônicas e segundo ela “faço por amor e devoção, esse ano de 2016 foram mais de 2.000 unidades confeccionadas”.

Considerações Finais

Uma fonte para conhecer a cultura de um povo é através do turismo e dos seus hábitos gastronômicos. Durante as festas religiosas os costumes e padrões culturais tornam se mais visíveis. No Brasil as festas religiosas são cada vez mais utilizadas como ferramentas turísticas no anseio de manter a identidade de uma comunidade por meio de seus costumes gastronômicos que são bem variados de uma região para outra e ela tem se tornado como uma opção de atrativo turístico-cultural de determinados destinos favorecendo a atividade turística em vários lugares.

O importante não é saber de onde vieram nossos hábitos e costumes, mas entender seu papel na sociedade atual (FREYRE,1967, p. 196). Os alfenins distribuídos na Festa do Divino de Pirenópolis são mais que doces oferecidos à população durante o cortejo que o imperador faz de sua casa a igreja. A escolha de algo tão delicado e doce constitui a representação viva do maior símbolo da Fé Cristã a presença do Espírito Santo de Deus.

A arte de preparar alimentos de cada povo está relacionada à sua cultura vinculada à sua religiosidade, classe social, etnia. A manutenção dessa tradição perpassa pela continuidade do saber fazer, do saber transformar açúcar em um elemento sagrado.

Há um consenso entre os autores de que a sociedade se expressa através de suas festas populares demonstrando não só aquilo que acredita, mas também aquilo que deseja realizar ou

modificar. O interesse turístico nas festas religiosas que ocorrem em Goiás demonstra o reconhecimento e a valorização dessas tradições onde se une a gastronomia, o turismo e a fé.

A etnografia da festa do Divino de Pirenópolis aponta para um conjunto de manifestações: folia de reis, cavalhadas, as pastorinhas, a congada com músicas exclusivas da festa. Cada momento marcado pela manifestação religiosa e pela celebração gastronômica que acompanha os pontos primordiais desde o início até o final da festa.

Embora contando com um número grande de turistas que todo ano dirige-se a Pirenópolis para participar da festa ela se mantém sob a liderança e organização das famílias locais e da Igreja que consegue separar os rituais para os pirenopolinos e os rituais para os turistas apreciarem.

A festa do Divino em Pirenópolis como toda festa tradicional é reinventada e recebeu ao longo dos séculos diferentes configurações, porém a distribuição das Verônicas manteve-se constante.

Referências

CARNEIRO, Kely Cristina. *Cartografia de Goiás: Patrimônio, festa e memórias*. Tese de mestrado apresentada a Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em História, 2005.

FLORES, M. B. R. *Oktoberfest: Turismo, Festa e Cultura na Estação do Chopp*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

HOBBSAWM, Eric. "Introdução" In: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

FABIENE, Passamani Mariano. *Patrimônio e Memória: O Divino em Viena do Espírito Santo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do espírito Santo para obtenção do título de Mestre, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: IJNPS/MEC, 1967.

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2008.

SILVA, Mônica Martins. *A Festa do Divino: Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890-1998)*. Goiânia: AGEPEL, 2001.



MEMÓRIA E CULTURA:

TROCAS DE SABERES E FAZERES DOS ARTESÃOS EM PARANÃ, TO¹

Wesley Domingos Francisco de Souza

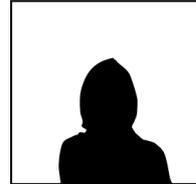
Professor de Educação Básica da Secretaria Municipal de Paranã, Tocantins (SEMED). Pós-Graduando pelo Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins Campus de Arraias, TO. E-mail: domingoswesley@bol.com.br

Maria Aparecida de Matos

Professora Doutora e orientadora do curso Pós-Graduação *Lato Sensu* em Educação do Campo Universidade Federal do Tocantins Campus de Arraias, TO. E-mail: gaiacu@yahoo.com.br

Orimar Souza Santana Sobrinho

Professor Mestre em Geografia "Tratamento da Informação Espacial". Atuando no Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Tocantins. E-mail: orimar@mail.uft.edu.br



Paranã; Memória;
Cultura; Saberes.

Resumo: Este artigo comunica sobre a memória e a cultura imaterial por meio das práticas do trabalho artesanal e, indagando como tem se dado o processo de transmissões desses saberes. Partindo desse posicionamento desenvolvemos uma investigação para responder a seguinte indagação da pesquisa: *Como têm sido as trocas de saberes e o desenvolvimento dessa cultura imaterial em Paranã, TO?* Acreditando que o patrimônio imaterial seja uma herança e, que precisa ser empoderada e repassada às novas gerações, delineamos esses objetivos: descrever e contextualizar a historiografia do patrimônio imaterial e as produções artesanais dessa tradição; identificar a diversidade material nas produções artesanais e relacionar os aspectos do patrimônio imaterial ao material das práticas artesanais. Nesse sentido, com fotografias, filmagens, questionários individuais, entrevistas semi estruturadas e não estruturadas elencou-se um forte significado no tocante às atividades artesanais com o uso da madeira, do buriti e do barro nos relatos dos próprios atores. Além disso, inspirou-se em alguns autores, dos quais cabem citar: Maia (2007); Pedreira (2012); Pelegrini (2008); Rede (1996) e Rovai (2013), trabalhos que serviram como subsídios cruciais para esse estudo. Os resultados dessa pesquisa indicam que muitas dessas práticas artesanais que vigoram até os dias atuais, têm ficado em situação marginalizada, pois os meios de produções e as condições materiais em que artesãos/artesãs enfrentam para produzirem seus trabalhos têm diminuído ao longo do tempo, bem como a interação desses saberes e fazeres também às futuras gerações.

MEMORY AND CULTURE: KNOWLEDGE AND HANDWORK EXCHANGE AMONG ARTISANS IN PARANÃ-TO, BRAZIL

Paranã; Memory;
Culture;
Knowledge.

Abstract: This article seeks to present memory and immaterial culture by means of artisan work practices and questioning how the transmission process of such knowledge has taken place. Starting from this position we have undertaken an investigation in order to answer the following question in this research: *How have the knowledge exchange and development of this immaterial culture taken place in Paranã-TO?* Bearing in mind that this immaterial heritage is a legacy and that it needs to be empowered and passed on to new generations, we lay out the following objectives: describe and contextualize the historiography of the immaterial legacy and artisan productions of such tradition; identify the immaterial diversity in the artisan productions; Relate the aspects of the immaterial heritage to the material one in artisan practices. In that matter, by means of photographs, videos, individual questionnaires, semi structured and non structured interviews we obtained a strong meaning as far as the artisan activities on wood, buriti palm stalks and clay in the actors' account themselves. Besides, we read upon a few authors, among whom we list Maia (2007) Pedreira (2012) Pelegrini (2008); Rede (1996) e Rovai (2013). Such authors provided vital material for this work of. The results of this research indicate that many of the artisan practices that have survived to these days have been ostracized due to their fashion of production and the material conditions that the craftsmen and craftswomen involved have dwindled over time, as well as the way knowledge and handwork have been handed down to future generations.

. Envio: 25/07/2017 ◆ Aceite: 28/10/2017



¹ Artigo elaborado a partir de Projeto de Pesquisa desenvolvido no curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Educação do Campo: Práticas Pedagógicas.

Introdução

O estudo sobre patrimônio material e imaterial é um dos eixos propulsores para compreender a prática do trabalho artesanal, a ocorrência desse processo de trocas de saberes e suas manifestações como parte do fazer popular em Paranã, TO.

Nessa pesquisa serão apresentados alguns artesãos/artesãs que trabalharam e/ou trabalham na produção de artesanatos maiores e/ou menores e, também no que tange a interação desses saberes e fazeres que foram repassados tanto de geração a geração, ou sem uma relação de ascendência e descendência em suas trocas de conhecimentos, bem como aqueles desenvolvidos sem influências de um mestre artífice.

Nesta perspectiva é relevante recorrer ao pensamento de Fernandes (2010, p. 13), quando diz que, “as artes e ofícios têm um papel muito importante na afirmação das identidades locais, mantendo e preservando um vasto espólio de memórias e patrimônio etnográfico e dando a conhecer, assim, a realidade social, cultural e econômica de uma determinada região”.

Dessa maneira, por meio da prática do trabalho artesanal é possível identificar com melhor compreensão o patrimônio material e imaterial e, o significado dessa tradição para cada pessoa envolvida com essa atividade. Além disso, para Neto (1999 *apud* MORIGI, 2009, p.4) “a produção artesanal representa uma alternativa de ocupação e renda para comunidades excluídas do mercado de trabalho formal [...], que precisam desenvolver suas atividades para o sustento da família”.

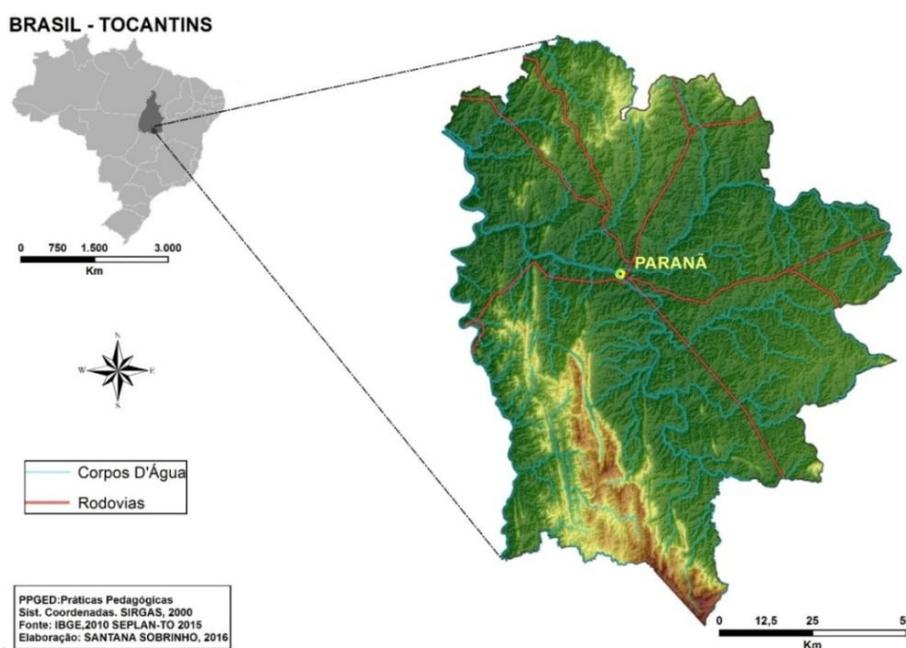
Este artigo comunica por meio de estudos e análises os meios de produção e as condições materiais em que artesãos/artesãs enfrentavam e/ou enfrentam para produzirem seus saberes e fazeres, possibilitando uma sistematização desse processo de aprendizagem, que somam um contributo essencial para compreendê-lo. Embora isso seja real, não há um impulso que as tornem ainda mais duradouras, também como meio para substanciar a expansão dessas práticas enquanto fonte de renda aos artífices e preservação ao patrimônio cultural imaterial no município.

Assim, nos relatos de alguns artífices a respeito de suas práticas evidenciam um processo que precisa empoderar a transmissão desses saberes também às futuras gerações.

Alguns aspectos históricos e geográficos de Paranã Tocantins

Não se trata aqui de um estudo aprofundado sobre a cidade de Paranã (ver Mapa 1), mas seria inviável não constar neste espaço alguns aspectos da criação, emancipação e desenvolvimento desse município.

Mapa1: Localização do Município de Paranã-TO – 2016



De acordo com Bezerra (2005), foi pelo Decreto-Lei nº 8.305, de 31 de dezembro de 1943, assinado pelo governador Joaquim

Teotônio Segurado que:

Em alvará de 25 de fevereiro de 1814, o Príncipe D. João criou a Vila de São João da Palma [...] O auto de fundação da Vila São João da Palma tem seu registro em 26 de janeiro de 1815 [...] A instalação oficial deu-se, no entanto a 27 de outubro de 1815. A riqueza da região em breve fez a nova vila prosperar, mas somente 42 anos mais tarde aconteceu sua emancipação política pela lei provincial de 5 de outubro de 1857. Com a proclamação da República (1889) passou a chamar-se simplesmente de Palma (BEZERRA, 2005, p. 44).

Ademais, como descrito por Bezerra (2005), foi pelo Decreto-Lei nº 8.305, de 31 de dezembro de 1943 que se efetivou a mudança do nome da cidade de Palma para Paranã.

Segundo Oliveira (2015, p. 6) “a cidade de Paranã, situada no extremo sul do Estado do Tocantins, está localizada na confluência dos rios Palma e Paranã, afluentes do rio Tocantins e distante 350 km da capital do Estado, Palmas.” A autora continua esclarecendo que: “com suas origens no século XVIII, a antiga São João da Palma, hoje Paranã, foi sede da Comarca do Norte e importante polo na luta separatista do Norte de Goiás, tornando-se

sede do Governo Provisório do Norte, de certo modo, a primeira capital do Tocantins” (OLIVEIRA, 2015, p. 6).

O município de Paranã vem em seu percurso histórico repleto de cultura a compartilhar, sendo um dos mais antigos municípios do Estado do Tocantins e, como tal, ainda guarda algumas de suas memórias como patrimônio material e imaterial, mas que necessita de atenção especial aos saberes e fazeres dos artesãos e artesãs.

A memória como aspecto do patrimônio imaterial

Já nos primeiros contatos com os artífices do Paranã, foi possível observar suas práticas. Os artesãos que ainda exercem os ofícios explicam por meio de suas *práxis* seus saberes e fazeres, sempre desenvolvido com muita dedicação e esmero. Os atores incluídos neste trabalho têm idade variável entre 40 e 85 anos. Em relação à escolaridade, a maioria conta que a oportunidade para o estudo não fez parte da sua infância e/ou adolescência, pois o tempo que tinham era dedicado ao trabalho para ajudar no sustento da família. Dessa forma, a maioria não foi alfabetizada. Outros somente iniciaram ou então fizeram o antigo primeiro grau (hoje Ensino Fundamental). A minoria concluiu o supracitado.

Eles desenvolviam e ainda constroem seus artesanatos em espaço privativo. Essas atividades suprem algumas necessidades rotineiras; cada uma voltada às especificidades da época.

A partir dos relatos de suas práticas, foi possível refletir que esses atores em sua maioria são oriundos do campo ou de comunidades quilombolas ao redor do município, embora todos os envolvidos nesse processo tenham em seu percurso de atividade artesanal, “identidades” enquanto cidadãos paranãenses.

O patrimônio imaterial do município de Paranã, TO, no que diz respeito a memória e a prática do trabalho artesanal precisa ser empoderado. Segundo Pollack (1992 *apud* OLIVEIRA, 2012, p.2), “a memória é, em parte, herdada, e não se refere apenas a vida física da pessoa [...] podem existir acontecimentos regionais que traumatizam tanto, marcam tanto uma região ou um grupo [...]”. Ainda ressalta: “que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. Afirma que a memória também sofre flutuações em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (POLLACK, 1992 *apud* OLIVEIRA, 2012, p.2). Nesse sentido, “[...] O homem pode

transmitir através da linguagem tudo o que aprendeu para as novas gerações, ou seja, ele é o único animal que tem cultura” (CAVALCANTE, s/d, p. 14).

Nesta perspectiva, vale recorrer ao posicionamento de Pedreira *et al.* (2012) que recorta o sentido de patrimônio imaterial elucidando no que diz respeito ao fazer da cultura popular.

[...] As discussões suscitadas entre as décadas de 20 e 40 por Mário de Andrade estimularam outros intelectuais a reivindicarem a preservação e a valorização do patrimônio imaterial nacional. A partir dessas discussões, o governo brasileiro instituiu, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore em 1976 e, posteriormente, em 1997, em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado desde 2003 ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Outro resultado desse movimento foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975, incorporado ao IPHAN em 1979. Os intelectuais reunidos nessa instituição, em destaque a atuação de Aloísio Magalhães, se propunha a levantar uma amostragem representativa da diversidade cultural brasileira, incluindo a cultura viva na noção de patrimônio, enraizada no fazer popular (PEDREIRA *et al.* 2012, p. 117).

A partir dessa noção de patrimônio da cultura imaterial, é possível compreender que o saber e o fazer estão substancialmente relacionados à relevância de preservação e expressão dessas memórias e culturas do fazer popular. Pedreira *et al.* (2012, p. 136) afirma que “são pelos saberes e fazeres que temos a oportunidade de conhecer o patrimônio imaterial de um lugar”. É, em muitas vezes nessa troca, que as práticas se fazem, se completam e se perpetuam, por meio de experiências peculiares fortalecendo suas origens. Além disso, Rovai (2013, p.9) alega que “a oralidade e a observação têm papel fundamental nas relações de aprendizado entre as gerações, sendo o mecanismo pelos quais essa gama de conhecimento é repassada”.

Para Amorozo (1996, p. 11 *apud* ROVAI, 2013, p. 9-10) “o diálogo entre as gerações é de fundamental importância, no sentido de conservar essas práticas tradicionais: em sociedades tradicionais, a transmissão oral é o principal modo pelo qual o conhecimento é perpetuado [...]” (AMOROZO, 1996, p. 11 *apud* ROVAI, 2013, p. 9-10).

No tratado desse processo de trocas de saberes e fazeres, trançar a tala e a fibra do buriti é uma tradição antiga repassada ao longo de gerações. E o aprendizado do artesanato Jacinto Bispo de Souza, que reside em um sítio à 76 km da cidade de Paranã, onde

desenvolve desde menino seu ofício, teve uma grande influência dos saberes de seu pai. É possível compreender esse processo quando ele explica o seu saber e fazer.

Com quem eu aprendi? Eu aprendi com meu pai. Ele trançava o tapiti, a peneira, quibane... Aí, eu incutido em aprender. Daí eu falava: pai me ensina! Aí ele falava: meu fi, (pegou a peneira) e disse: pra ocê aprender mais ligeiro, desmancha essa peneira, desmancha um pouco dela e, torna colocar as talas de novo. Aí, eu tentei fazer. Desmanchava. Colocava de novo. Não dava certo! Aí ele me pegou, sentou eu direitim, pegou as talas e foi contando: meu fi, ocê pega duas, deixa duas, pega duas, deixa duas... Até ocê aprender e, foi me ensinando [...] Até aprendi (Entrevista concedida por Jacinto Bispo de Souza, 46 anos, 29/11/2015).

O artesão ainda acrescenta que é necessário saber o manejo correto para trabalhar o buriti, principalmente no momento de extrair essa matéria-prima, pois se não tiver o devido cuidado, pode prejudicar o momento em que ele se encontra e, de certo modo tolher ou retardar o crescimento da planta do buriti.

A propósito, muitos dos saberes e fazeres dos artesãos foram repassados de maneira não formal, uma vez que essas experiências permaneceram e permanecem há muito tempo como parte dessa cultura. Por meio do relato desse artesão, seu aprendizado se deu pelo interesse em “dominar” as técnicas de realizar os trabalhos com o buriti, principalmente quando observava os trabalhos do seu pai, sempre feito com muita paciência e dedicação, pois ele também dependia desses artefatos para a maioria das suas atividades rotineiras.

Nesse sentido, ressalta Acserald (2011 *apud* PEDREIRA, 2012, p.138) que “o papel do mestre costuma ser identificado mais como a figura de um incentivador ou intermediário entre o aprendiz e a tradição, do que exatamente como um professor, tal qual se costuma identificar em contextos de educação formal [...]”. O mesmo acrescenta dizendo que o “aprendiz é o verdadeiro protagonista de seu processo de construção de conhecimento” (ACSERALD, 2011 *apud* PEDREIRA, 2012, p.138).

O mestre, nestes casos, geralmente é aquele que consegue a permissão para que o aprendiz comece a se envolver com a tradição, responsabiliza-se por ele durante um determinado período, assume um lugar de referência temporária. Mas o processo de aprendizado, este sim, desenvolve-se numa trajetória muito pessoal (ACSERALD, 2011, p. 8 *apud* PEDREIRA, 2012, p. 138).

É possível compreender um pouco mais das transmissões de saberes quando a senhora Ondina Dias da Rocha Santos, que reside no Povoado do Porto Espírito Santo que fica localizado às margens do rio Paranã, relata sua experiência de aprendizagem.

Eu aprendi foi com a mulher do meu pai. Eu tinha 17 anos e, continuei nessa vida, nessa luta. Quando moramos numa fazenda, nós produzimos muitos trabalhos com a tala do buriti. Produzimos o tapiti, o quibane, a peneira e fomos produzindo... Lá, nessa fazenda, eu fui aprendendo com minha madrasta fazer tudo isso. Ela me ensinou a fazer todos esses tipos de trabalhos e, hoje sei fazer para mim, também faço para outras pessoas. [...] (Trecho da entrevista concedida por Ondina Dias da Rocha Santos, 61 anos, 11/12/2015).

Dessa forma, o estudo da memória como tradição imaterial elenca-se distintas possibilidades de compreensão desse processo, visto que “encena” saberes e fazeres que foram repassados de forma tanto oral quanto pela atenta observação aos trabalhos dos mestres/mestras, pela vivência e/ou desempenho e curiosidade do artífice aprendiz em seu cotidiano.

O saber que é repassado também está presente no fazer de Neide Bispo da Conceição, que reside no Povoado do Porto Espírito Santo, quando explica o seu percurso de aprendizagem.

Eu aprendi trabalhar com o barro com a minha tia que se chamava Liandra Bispo da Conceição. Minha tia, sempre fazia. Hoje ela não faz, porque já é falecida, né? Vai fazer dez anos [...]. Quando eu comecei a trabalhar com barro eu tinha doze anos, sabe? Que eu aprendi... Ela fazendo os potes, os cachimbos... Fui e aprendi que ela tinha essa tradição... (Trecho da entrevista concedida por Neide Bispo da Conceição, 54 anos, 11/12/2015).

Nesse sentido, para Sans (2001 *apud* MACHADO *et al.*, 2008, p. 3) “desde o começo da humanidade o ser humano era e é um ser criativo, nascendo com essa habilidade, a qual pode ser desenvolvida através do meio em que vive [...]”. A autora ainda afirma que isso pode acontecer “[...] independente da cultura e do desenvolvimento interno de seu ser, assim explorando e estimulando sua criatividade em seu cotidiano” (SANS, 2001 *apud* MACHADO *et al.*, 2008, p. 3).

A senhora Rosa Curcino dos Santos, 66 anos, por sua vez, que também reside na cidade, conta que pouco conviveu com seus pais biológicos e, aprendeu trabalhar o barro quando morava no campo, com uma senhora que se chamava Barda Pereira da Silva. Na

época, ela tinha 12 anos de idade e começou esse ofício. A senhora Rosa relata sobre sua aprendizagem com o uso do barro, quando diz: *“foi ela quem me ensinou. Eu aprendi fazer o cachimbo, os potes, as panelinhas... Ela sempre me incentivava fazer. [...] Foi ela também quem acabou de me criar”* (Rosa Curcino dos Santos, 66 anos. 04/12/2015). Foi assim que dona Rosa desenvolveu habilidades em trabalhar essa matéria-prima, por incentivos de sua mestra artesã. Tudo numa relação de trocas de saberes e fazeres repassados com esmero e dedicação.

Essas referências somam a contribuição sobre a ascendência e descendência do aprendizado que fortificam o discernimento e compreensão desses saberes e fazeres dos artesãos e artesãs citados aqui que reside no Paraná.

Com base em Diniz (*apud* MAIA, 2007) encontra-se o seguinte esclarecimento quanto ao parentesco em linha reta, colateral, transversal e por afinidade.

É o parentesco natural em que as pessoas estão ligadas umas às outras por um vínculo de ascendência e descendência. A linha reta é ascendente ou descendente conforme se encare o parentesco, subindo-se da pessoa a seu antepassado ou descendo-se sem nenhuma limitação; por mais afastadas que estejam as gerações, serão sempre parentes entre si pessoas que descendem umas das outras. São parentes na linha ascendente o pai, o avô, o bisavô, etc. e, na linha descendente, o filho, o neto, o bisneto, etc. Na linha reta que vai até o infinito, o grau de parentesco é contado pelo número de gerações, ou seja, de ralações existentes entre o genitor e o gerado. Tantos serão os graus quanto forem às gerações: de pai a filho, um grau; de avô a neto, dois; de bisavô a neto, três etc. Cada geração representa um grau (DINIZ, 1998 *apud* MAIA, 2007, p.135).

O autor esclarece sobre consanguinidade em linha colateral ou transversal, porém, sem existir essa relação de ascendência e descendência dentre os parentes correlatos.

É o parentesco natural que vincula pessoas que, provido de tronco comum, não descendem umas das outras, como por exemplo, irmãos, tios, sobrinhos e primos. Esse parentesco em linha oblíqua não é infinito, uma vez não vai, perante o nosso direito, além do 4º grau, pois há presunção de que, após esse limite, o afastamento seja tão grande que o afeto e solidariedade não mais servem de apoio às relações de direito [...] (DINIZ, 1998 *apud* MAIA, 2007, p.135).

Dessa forma, compreende-se que alguns dos artífices do Paraná vivenciaram processos de aprendizagem repassados por seus ascendentes consanguíneos em linha reta,

enquanto outras foram trocas de saberes e fazeres sem uma ascendência², ou seja, por meio do parentesco colateral provido de tronco comum ou por afinidade.

Já a questão de parentesco por afinidade, por exemplo, se constitui também como parte do percurso de aprendizagem de alguns desses artesãos/artesãs, uma vez que não aprenderam com seus ascendentes consanguíneos em linha reta ou colateral.

Segundo Maia (2007, p.141) “a afinidade, igualmente ao parentesco natural ou consanguíneo, comportará duas linhas: a linha reta e a colateral.”

Para ele, “a linha reta ocorre de três maneiras, sendo a primeira, a linha reta descendente, na qual se encontra o genro, a nora, o enteado e a enteada; a segunda, a linha reta ascendente, na qual se encontra o sogro e a sogra, padrasto e madrasta [...]” (MAIA, 2007, p.141). E enfatiza que “por fim a linha colateral, no qual se encontra o cunhado e cunhada”. (MAIA, 2007, p.141).

Dessa forma, essa compreensão contribui e atribui significados no que diz respeito ao aprendizado da maioria desses atores, uma vez que alguns em seus relatos, afirmam tê-lo desenvolvido por meio da orientação e/ou observação em seu cotidiano acompanhado os trabalhos do pai/mãe, tio/tia e, pessoas sem parentesco consanguíneo, enquanto outros afirmam não ter nenhuma influência direta dos saberes de um mestre/mestra, demonstrando também às possibilidades artesanais das habilidades autodidatas.

A memória como aspecto do patrimônio material

O patrimônio material traz significados culturais, no qual segundo Pedreira *et al.* (2012, p.115) esclarece que, “a partir dos seus saberes e fazeres cotidianos, as pessoas estruturam vários elementos referenciais ao seu patrimônio imaterial. Esses elementos podem ser observados e compreendidos pelas novas gerações por meio de suas representações materiais [...]”. Essa cultura está relacionada aos modos pelos quais um povo se expressa e se desenvolve.

Alguns artesãos e artesãs afirmaram que suas produções compõem parte do acervo histórico. Desse modo, “pertencem” ao patrimônio cultural material/imaterial do município e, certamente do Tocantins e do Brasil. Porém, os referidos artefatos presentes na casa de

² Ascendência, s.f. Ação de elevar-se; superioridade; série de gerações anteriores a um indivíduo; progênie; influência. Bueno (1986).

cultura de Paranã, “não” evidenciaram as relações com os artesãos que fizeram os mesmos, uma vez que nos arquivos não constam os supracitados.

Pelegri (2008) pontua que:

Numa perspectiva valorativa, o patrimônio cultural do país foi definido como conjunto de bens de natureza material e imaterial (tomados individualmente ou em sua totalidade) portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entre tais bens se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; [...] as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; sítios de valor histórico, urbanístico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico [...] (PELEGRINI, 2008, p. 8).

É inegável que se valorize a casa de cultura, contudo, é relevante reconhecer o artífice, seu valor como parte do desenvolvimento cultural, social e econômico do povo paranãense, tendo em vista que participou e/ou participa para que essa memória e cultura permaneçam “vivas” em seu meio.

Nesse sentido, cabe ressaltar Pedreira *et al.* (2012, p. 117) que “o Decreto-Lei nº 25, de 30 novembro 1937, estabeleceu as primeiras diretrizes para a preservação do patrimônio cultural brasileiro, legitimando uma noção de patrimônio que considerava apenas os bens de natureza material [...]”. Assim, essa óptica sobre a cultura não contemplava “[...] em seu texto, as formas de preservação e valorização do patrimônio imaterial, das manifestações das culturas dos grupos historicamente marginalizados, da cultura viva enraizada no fazer popular” (PEDREIRA *et al.*, 2012, p. 117).

Vale ressaltar, como descrito no referido espaço que:

Os recursos do projeto desta Casa de Cultura são provenientes da Lei de Fomento e Incentivo à Cultura através de convênio firmado entre o Ministério da Cultura, a Fundação Cultural do Estado do Tocantins e a Prefeitura Municipal de Paranã, tendo como missão proporcionar o fortalecimento cultural da região e contribuir para a Inclusão sociocultural do povo paranãense (CASA DE CULTURA).

Embora, haja comunicação por meio dos artefatos ali expostos, seria relevante se houvesse um elo entre esse espaço de “comunicação” e os próprios artífices para o fortalecimento das práticas do trabalho artesanal.

Procedimentos Metodológicos

Partindo desse posicionamento desenvolvemos uma investigação para responder a seguinte indagação da pesquisa: *Como têm sido as trocas de saberes e o desenvolvimento dessa cultura imaterial em Paranã, TO?*

Acreditando que o patrimônio imaterial seja uma herança e, que precisa ser empoderada e compartilhada às novas gerações, delimitamos esses objetivos:

- a) Descrever e contextualizar a historiografia do patrimônio imaterial e as produções artesanais dessa tradição;
- b) Identificar a diversidade material nas produções artesanais;
- c) Relacionar os aspectos do patrimônio imaterial ao material das práticas artesanais.

A metodologia adotada para este estudo caracteriza-se por abordagem qualitativa tendo como proposta de procedimento a pesquisa de campo. A coleta de dados e informações foi por meio de observação participante, com anotações em papel pelo pesquisador, fotografias, filmagens, gravações, questionários individuais, entrevistas semi estruturadas e não estruturadas permitidas e estabelecidas com os artesãos/artesãs no decorrer da pesquisa. Para tanto, foi mantida a identidade dos atores envolvidos com esse estudo e, elucidando-se assim que a intenção foi compreender as trocas de saberes e fazeres e o desenvolvimento desses ofícios.

As práticas do trabalho artesanal: narrativas e concepções

O saber e fazer do artesão Gercino de Oliveira foi originado no núcleo familiar, ofício aprendido em sua relação rotineira com seu pai e irmãos. Nesse sentido o artesão discorre sobre seu aprendizado.

O meu pai puxou o lado do pai dele. O meu avô foi ferreiro, pedreiro, carpinteiro, marceneiro... Na época ele era o procurado. Ele construía casa... Lá na região, não tinha quem fazia o trabalho que ele sabia. [...] O meu aprendizado não foi totalmente por incentivo do meu pai não. Eu era muito apegado com ele e, ele pegava coisas pra fazer, como por exemplo, um curral com moirão de madeira que, era bem medido para sair bem feito. Eu via ele fazendo as coisas, quando ele pegava empreitas... Ele sempre pegava esses serviços pra fazê e eu sempre ia lá onde ele estava trabalhado [...] (Gercino Pereira de Oliveira, 44 anos, 12/02/2016).

Além disso, Gercino afirma que aos quinze anos de idade ele, juntamente com seus irmãos mais velhos ajudava o seu pai terminar trabalhos encomendados, explicando que a partir desses contatos suas habilidades foram se desenvolvendo, tudo no núcleo familiar. Esses trabalhos elaborados pelo artesão foram aprendidos do avô para o pai e depois para o filho que eram bem requisitados pela comunidade. Todavia suas habilidades artesanais pudessem ser melhor incentivadas e difundidas também para outros municípios. Uma placa, toda feita com uso da madeira e muita maestria em seus “desenhos” em alto relevo, evidenciam tais saberes intangíveis.

Esse modo de desenvolver trabalhos com o uso da madeira faz parte das habilidades do artesão Santo de Oliveira, quando aprendeu com seu pai, saberes que ultrapassam gerações. Segundo Santo, seus trabalhos quando convivia com seu pai e irmãos eram muito “pesados”, uma vez que eles construíam grandes tarefas artesanais, tais como: engenhos, carros de boi... Atividades artesanais sempre feitas com muito esforço, tendo em vista o grau de complexidade e o peso das peças produzidas.

O artesão explica esse processo produtivo:

Eu aprendi tinha 7 anos de idade com incentivos do meu pai, pois ele já era carpinteiro. Eu aprendi com ele. Ele incentivava e falava pra nós que tinha que aprendê, porque daqui uns tempos nós iam precisar. E justamente, hoje eu vivo disso que ele me ensinou. Naquele tempo, a gente trabalhava mais era com peça pesada, carro de boi, engenho, né? Era mais difícil. Era na “mão pura” (no machado, no estaleiro³, no traçador etc.), hoje não, hoje é mais fácil, pois tem máquinas pra cortar de tudo, pra fazer de tudo. É mais fácil hoje. Já esses tipos de coisas aqui, eu aprendi afazer foi com o Tino (Diácono), na igreja, os oratórios. Esses trabalhos foram feitos com madeiras mais leves e, utilizando ferramentas menores, tais como: serrote e segueta com técnicas adaptadas com colagens das peças feitas com restos de janelas, cadeiras antigas ou quebradas. Tudo por meio de materiais descartados (Santo de Oliveira, 47anos, 02/01/2016).

Nesse sentido, ao conceituar essa prática artesanal, Figueireido (2014, p. 8) afirma “[...] que possam existir graus diferentes de habilidade para os artesãos. Tal separação é traduzida nos termos de um artesanato menor e um artesanato maior, reproduzindo a divisão que atribui valores diferentes entre artesanato e arte”.

Os trabalhos realizados por Santo, quando no núcleo familiar, era voltado às demandas rotineiras daquela época, enquanto que suas obras exclusivas do presente foram

³ Estaleiro, s.m, Armação, jiral; lugar de construção ou recuperação. Bueno (1986).

direcionadas para decorar ou reforçar a cultura e a fé católica por meio dos “pequenos” oratórios. Mas segundo esse artesão, a maior dificuldade é a falta de apoio para expandir seus saberes e fazeres, bem como repassar aos mais novos.

Esses feitos com técnicas de colagens em madeira também descartadas são processos realizados pelo senhor Ivo Tavares, onde o mesmo desenvolve no espaço privativo de residência. Tais atividades artesanais sempre elaboradas com muita habilidade e perfeição em cada peça produzida. Elas são coladas umas as outras dando forma ao que sua imaginação e experiência mantêm por meio século.

As técnicas utilizadas pelo senhor Ivo, 74 anos, é muito pessoal. Seus trabalhos foram originados através de suas experiências desde a juventude em Goiás, onde vivenciou os vais e vens das marias-fumaças (trens de ferro), veículo que ele conheceu bem.

Exímio observador e amante de estudos sobre trens e aviões, ele vem desenvolvendo (embora hoje com menos intensidade) seus saberes, cujo aprendizado ocorreu de maneira autodidata. No tratado das miniaturas, é difícil perceber assimetrias, uma vez que a perfeita combinação de cada peça “impede” esse olhar, que após “concluídas” são submetidas a constantes testes do artífice, principalmente as marias-fumaças em movimento simétrico sobre os trilhos.

Esses fazeres do senhor Ivo Tavares, não somente representam o material dessas miniaturas, mas também salvaguarda a memória de momentos em sua trajetória de vida. Ele explica ter conhecido na década de 1980, o então Reverendo e aviador *Albert James Reasoner* citado por Bezerra (2005), tempo em que viajou em um avião monomotor modelo *Yskalane* que o referido pilotava. Desse modo, sendo um grande admirador de aeronaves, estuda há muito tempo diversos modelos, mas poderia dizer que reproduz com mais esmero o que lhe deu grande significado.

Portanto, como afirma Rede (1996, p.9), “o imaterial, na cultura, não corresponde a um nível prisioneiro do concreto, cuja localização espacial seja possível. A sua identificação, [...] pode ser o resultado de um ângulo de visão do observador, impossibilitado de abarcar o todo.” Além disso, o autor ainda esclarece que “segundo o mesmo raciocínio, não poderia falar dos aspectos materiais da cultura (ou da cultura material) sem falar simultaneamente da imaterialidade que lhe confere existência [...]” (REDE, 1996, p. 9).

Assim, é possível repensar esse elo representativo do significado de cultura material/imaterial, uma vez que o material em seu “entrelaçamento” durante o processo de

produção é idealizado, feito e/ou refeito pelo artesão/artesã, pois seus saberes e fazeres são intangíveis.

Considerações Finais

A intenção desse artigo foi elaborar uma etnografia dos artesãos e refletir sobre o patrimônio material e imaterial desses atores, dos quais muitos são afrodescendentes e que vivem nesse município. Fizemos aqui um estudo sobre a memória e a cultura e, a ocorrência do processo de interação desses saberes e fazeres do fazer popular presentes em Paranã, TO.

Mediante isso, buscou-se respostas por meio desses saberes e as concepções em que os próprios atores têm a respeito de seus ofícios. Além disso, percebemos que a prática do trabalho artesanal foi e, ainda é exercida por alguns artífices que persistem em produzir e/ou reproduzir suas experiências de outrora. Essa experiência e esses fazeres ficaram para “poucos”.

Partindo dessa premissa, os relatos evidenciaram suas opiniões a respeito do trabalho artesanal no passado, enquanto outros destacaram a carência em continuarem suas produções. Além disso, no que diz respeito às trocas dos saberes e fazeres ressaltaram as dificuldades em repassarem esses às novas gerações, tendo em vista o pouco interesse dos mesmos em aprender (no caso de seus parentes em linha reta, colateral ou por afinidade) os ofícios, bem como a dificuldade em obter as matérias-primas, somadas a falta de incentivo, pois hoje, não depende apenas deles/delas essa possibilidade, tais como: um local adequado, com matérias-primas e materiais apropriados para produzirem em maiores quantidades, ensinarem outras pessoas e também veicularem seus artefatos.

Portanto, para a maioria desses atores, seus saberes e fazeres têm uma identidade que envolve não somente a materialidade e, é possível perceber essa aproximação quando relataram o percurso de aprendizagem dos quais vivenciaram desde a juventude, momentos em que alguns desses artesãos lembraram até com certa nostalgia e, ao mesmo tempo com contentamento, suas histórias de vida em contato com seus mestres e mestras e/ou o meio que desenvolveram suas habilidades. Embora, esta pesquisa tenha levantado alguns resultados, cabe ressaltar, que é necessário que haja uma atenção especial a essas trocas de saberes e fazeres, pois tendo muito a “caminhar” para que essa cultura não se torne apenas parte de um passado distante e “esquecido”.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Cleusa Souza Benevides. *Paranatinga*. 2005, 272 p.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário da língua portuguesa*. 11. ed. 10. Tiragem. Rio de Janeiro: FAE, 1986.

CAVALCANTE, Maria de Lurdes Antônio. *Geografia do Tocantins*. s.d.

CASA DE CULTURA. Paranã, TO. Secretaria de Cultura.

FERNANDES, Mirla da Silva. *Estratégias para o desenvolvimento do artesanato contemporâneo na Madeira*. 2010. Disponível em: <<http://digituma.uma.pt/handle/10400.13/239>> Acesso em: 08 de dezembro de 2015.

FIGUEIREDO, Marina Dantas de. O Artesanato enquanto Prática e Materialidade: Argumento para Pensar a Dimensão Estética e os Artefatos nos Estudos Organizacionais. Rigs. *Revista interdisciplinar de gestão social*. v. 3, n.1. jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.rigs.ufba.br/pdfs/RIGS_v3_n1_art12.pdf> Acesso em 20 de dezembro de 2015.

MACHADO, I. H.; SILVA, A. F.; SCHULTZ, C. *A arte-Educação no Cotidiano Escolar*. 2008. Disponível em: <http://www.pucpr.br/queventos/educere2008/anais/pdf/548_640.pdf> Acesso em: 22 de agosto 2015.

MAIA, Renato. *Relação de parentesco colateral na família recomposta*. Tese de doutorado. Curso de direito, área de concentração: civil comparado. PUC-SP, 2007. Disponível em: <<http://www.sapientia.pucsp.br/tdearquivos/9/TDE-2007-12-11T08:56:28Z-4520/Publico/Renato%20Maria.pdf>> Acesso em 12 de janeiro de 2016.

MORIGI, Valdir Jose. *Mulher, Meio Ambiente e Modo de Vida Sustentável: Um Estudo Sobre as Práticas Artesanais na Região do Vale do Taquari/RS*. 2009. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277830715ARQUIVOTexto_Comp_eto_Fazendo9MulhermeioAmbiente.pdf> Acesso em: 28 de agosto de 2015.

OLIVEIRA, Maria Custódia Wolney de. *Memória e Identidade Quilombola, em Tempos de Modernidade: o Caso da Comunidade Kalunga, no Estado de Goiás*, 2012. Disponível em: <http://odonto.ufg.br/up/133/o/mem%C3%B3ria_e_identidade_cultural_quilombola.pdf> Acesso em: 16 de outubro de 2015.

OLIVEIRA, Maria de Fátima. Paranã (TO): Uma cidade fronteira nos caminhos fluviais do cerrado. *Textos & debates*, Boa Vista, n.27, v.1., p. 67-80, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://revista.ufrr.br/index.php/textosedebates/article/view/2839/1633>>. Acesso em: 30 de novembro de 2015.

PEDREIRA, Antônia Custódia *etal. Arqueologia e Patrimônio: um olhar sobre a história e a cultura dos municípios de Peixe, Arraias, Paranã e Thaguatinga, no Estado do Tocantins*. Palmas: Exata Copiadora, 2012.

PELEGRINI, Sandra C. A. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. *História*, v. 27, n. 2. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742008000200008&script=sci_arttext&tlng=e!n> Acesso em: 20 de outubro de 2015.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas:tendências recentes nos estudos de cultura material. *Anais do Museu Paulista*, 1996 - SciELO Brasil. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt->>Acesso em: 05 de dezembro de 2015.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Tradição oral e patrimônio imaterial:o papel da memória na luta por políticas públicas na Comunidade de Canárias, Maranhão. *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura*, [S.l.], v. 21, n. 25/26, p.7-16, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewArticle/331>>. Acesso em 10 de outubro de 2015.



CARREGADEIRAS DE ÁGUA: GÊNERO, PATRIMÔNIO E TRAJETÓRIAS NO TEMPO¹

Clovis Carvalho Britto

Pós-Doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - Portugal (ULHT). Mestrando em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia na mesma instituição. E-mail: clovisbritto5@hotmail.com



Paulo Brito do Prado

Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Educação e Cidadania pela Universidade Federal de Goiás (UFG/CIAR). Graduado em História pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: paulobrito@yahoo.com.br



Carregadeiras de água. Gênero. Identidades. Patrimônio.

Resumo: Goiás e seu passado – como diferentes cidades e seus passados – nos convida constantemente para o diálogo. Na verdade são as personagens da cidade que vez ou outra rompem com o regime de história estabelecido e criam novos sentidos para o tempo, novos passados para a cidade. Estes personagens, ou melhor, as carregadeiras de água que exigem passagem pelo rol da história goiana e por seu patrimônio têm aparecido constantemente na literatura local, figurado em exposições museológicas organizadas pelo Museu das Bandeiras, ilustrado *caricaturas* e armações efêmeras, utilizadas pela Secretária de Cultura da Cidade de Goiás e abrilhantado o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA, 2015), através do filme curta metragem de Lázaro Ribeiro, cineasta e morador de Goiás. Estas personagens tem constantemente colocado em cheque a ordem simbólica da dominação masculina imposta por instituições de poder – leis, estado, igreja e família – e oportunizado provocações acerca de categorias que parecem ignorá-las como contribuintes/construtoras da comunidade humana no tempo e no espaço.

WATER LOADERS: GENDER, PATRIMONY AND TRAJECTORIES IN TIME

oaderswater. Genre. Identities. Patrimony.

Abstract: Goiás and its past - as different cities and their past - invites us constantly to dialogue. Actually are the characters of the city that time or another break with the established history of regime and create new directions for time, new passed to the city. These characters, or rather the loaders water requiring passage through the list of Goiás history and its heritage have appeared constantly in the local literature, figured in museum exhibitions organized by the Flags Museum, illustrated cartoons and ephemeral frames used by the Secretary of Culture City of Goiás and brightened the International Festival of Environmental film and Video (FICA, 2015), through the short film of Lazarus Ribeiro, film maker and resident of Goiás. These characters have constantly put into question the symbolic order of male domination imposed by institutions of power - laws, state, church and family - and oportunizado taunts about categories that seem to ignore them as contributors / developers of the human community in time and space.



. Envio: 10/07/2017 ♦ Aceite: 28/09/2017

¹ Agradecemos a disponibilidade e a gentileza da fotografa Patrícia Mousinho que cedeu o uso das duas imagens presentes no texto. Agradecemos a iniciativa do cineasta Lázaro Ribeiro. E por último, mas não menos importante, agradecemos à acessibilidade e o diálogo com a Museóloga Girlene Chagas Bulhões

Rua da Carioca

*Caminho de rua antiga das mulheres lavadeiras, dos homens pobres lenhadores,
 Dos burros velhos cansados rompendo íngreme ladeira.
 O sol, imenso mormaço, a panhadeira de água miraculosa da fonte,
 Arrotando potoca; eis o verdadeiro quadro da rua da Carioca.
 O barro nascido da chuva, a poeira feita ao sol, os namorados sonhando.
 Aqui, ali, acolá, o leiteiro gritando,
 Ô o leite vindo de muitas léguas, no lombo magro de uma égua ou dentro do sapiquá.
 No chafariz descorado as latas d'água enchendo, para serem levadas ao patrão;
 Nas cabeças das pretas velhas, com as rodilhas de ferrugem amarelas,
 Como se fossem tesouros que dizem os antigos existir, no esteio de cada porta,
 Debaixo de cada janela. O tempo vai passando num caminhar sem fim,
 Mas mesmo que tudo mude, ali sempre será uma rua do passado, rua de coisas assim.*

Eudes Pacheco



Fig. 01 – Largo do Chafariz – 1911/Vista Panorâmica – Joaquim Craveiro.

Goiás é um monumento no coração do Brasil. É uma cidade que “se apresenta como um *palimpsesto*, como um enigma a ser decifrado” (PESAVENTO, 2005, p. 113). É um lugar-patrimônio que contém em si muitas cidades, e que periodicamente emitem sinais pedindo para serem descobertas, para serem lidas, interpretadas, para “dar a ler e dar a ver; pois o palimpsesto, em si, não é mais do que uma figura arquetípica que [permite-nos] melhor entender e cumprir estas tarefas das quais [nos imbuímos] na construção das representações sobre o passado da Cidade” (p. 119), e/ou daqueles personagens que selecionamos narrar “no entrecruzamento da Memória com a História” (p. 119).

A alegoria do palimpsesto que, como um pergaminho alterado para dar lugar a novas inscrições, cria a imagem de camadas, estratificando as relações entre tempo e poder, viabiliza pensarmos na cidade “como um espaço composto por muitas temporalidades, onde várias cidades-tempo se cruzam e são sentidas, sem poderem, no entanto ser vistas – a não ser em fotografias antigas ou em relatos de cronistas” (BRITTO; PRADO, p. 42, 2014) – e “que

não podem [ser tocadas, pois] são tecidas com as linhas da memória – agulha invisível –, que atravessa coisas e imagens” (CHAGAS, 2004, p. 137).

Daí ser bastante instigante cruzar a alegoria de *palimpsesto* à de *tecido*. Enquanto a primeira permite encontrar num mesmo lugar vários estratos do tempo, a segunda viabiliza a operação escriturária, pois lampeja como metáfora bastante atraente ao trabalho do narrador, que tece a intriga, e arremata fragmentos do tempo em narrativas. Com este entrecruzamento de metáforas podemos visualizar os diferentes fios do poder que se articulam na memória e que estão presentes na montagem de camadas superpostas pelo tempo.

Lidar com tempo e espaço é remexer “as pequenas brasas que restam do calor das refregas e das batalhas que se travaram no passado e que, recobertas de poeira, já não mais cintilavam, nem causavam perigo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, p. 87, 2007). É promover na tessitura do tempo – em formato de narrativa – o encontro de suas camadas ao poder e às políticas da memória. É compreender que a cidade, como um “museu a céu aberto”, é também uma imensa casa da memória, um documento, um lugar onde disputas pelo poder foram/são travadas (Cf. CHAGAS, 2015). É reconhecer a inseparabilidade entre memória e poder, entre preservação e poder, e que provoca a “aceitação de que esse é um terreno de litígio e implica também a consciência de que o poder não é apenas repressor e castrador, é também semeador e promotor de memórias e esquecimentos, de preservações e destruições”. (p. 03). Esquecer é um exercício fundamental no processo de manutenção da memória, da identidade, da escrita da história e da arte de sua reinvenção.

O espaço e a paisagem da cidade guardam tempos e personagens históricos distantes, esquecidos, apagados. Silêncios ou sombras no teatro da história. O conjunto de coisas que compõem o ambiente urbano resulta de múltiplas temporalidades que podem emergir no presente, dependendo, para isto, das filigranas no olhar do historiador e que vê “neste espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado” (PESAVENTO, 2005, p. 113).

É esta cidade do passado que nos convoca. Na verdade são personagens desta cidade que vez ou outra rompem com o regime de história estabelecido e criam novos sentidos para o tempo, novos passados para a cidade. Estes personagens, ou melhor, estas personagens que exigem passagem pelo rol da história goiana e por seu patrimônio têm aparecido constantemente na literatura local, figurado em exposições museológicas

organizadas pelo Museu das Bandeiras, ilustrado *caricaturas* e armações efêmeras, utilizadas pela Secretária de Cultura da Cidade de Goiás e abrilhantado o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA, 2015), através do filme curta metragem de Lázaro Ribeiro, cineasta e morador de Goiás. Estas personagens tem constantemente colocado em cheque a ordem simbólica da dominação masculina (Cf. BOURDIEU, 1990) imposta por instituições de poder – leis, estado, igreja e família – “que descobriram a diferença nas/das mulheres e com o pretexto de falar sobre ‘a igualdade na diferença’, rechaçaram a demanda das mulheres de uma total igualdade humana com os homens” (SCOTT, 2008, p. 103).



Fig. 02 e 03 – Elisa Lucinda interpretando Maria do Rosário Gonçalves em *Maria Macaca*, filme curta metragem de Lázaro Ribeiro. Fotografia de Patrícia Mousinho, 2015.

As personagens chamadas a tomar seus lugares na história local são as carregadeiras de água, representadas nas imagens que se espriam junto ao texto. Aquelas à qual cabia o papel de transportar as águas das fontes espalhadas pela cidade, em troca de dobrões que lhes garantiriam a sobrevivência. São as carregadeiras de água, em específico, a figura de Maria do Rosário Gonçalves, vulgarmente/racialmente chamada de “*Maria Macaca*”, que nos permitirá uma incursão pelos usos do passado e pelas limitações da categoria de patrimônio. Principalmente àquilo que se refere à herança, a classe, a raça e a identidade de gênero de onde se origina.

A manipulação de personagens subalternas da cidade de Goiás, reproduzindo-as em fotografias e películas fílmicas (Figuras 01, 02, 03 e 04), no presente, ativa memórias e passados que, como num caudal de águas, cai dos céus e das latas equilibradas nos cocurutos femininos, provocando o patrimônio, o seu sentido masculino e a necessidade de se deixar ver o caráter generificado da transmissão de legados.

Trouxemos como epígrafe a poesia de Eudes Pacheco em companhia da fotografia (figura 1) produzida por Joaquim Craveiro, na tentativa de realizar, através da intersecção entre imagem e texto, um exercício etnográfico que promovesse deslocamentos ficcionais/temporais até a Cidade de Goiás de meados do século XX. Para sermos mais precisos, buscamos dispositivos da *memória cumulativa* que nos proporcione um remonte de momentos em que a ausência de serviços públicos, como os de abastecimento de água viabilizaram o aparecimento e a existência – pelo menos virtual – de ofícios que, de certa forma, marcaram/marcam a memória dos habitantes de Goiás e se encarnam cotidianamente em alegorias responsáveis pela transformação dessas reminiscências em *memórias utilitárias*, ou seja, que permanecem vivas no grupo, talvez pela necessidade de torná-las lembranças estáveis (Cf. ASSMAN, 2011) e que através da linguagem oral ou da escrita se relaciona “essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGANEBIN, p. 111, 2006).

“*Rua da Carioca*”, um dos textos que compõe a obra “*Marcas: poemas*”, de Eudes Pacheco (1977), compartilha espaço com “*Minha Casa*”, “*Rua do Oriente*”, “*Largo do Moreira*”, dentre outros. Em todos estes textos visualiza-se a enumeração de personagens que fizeram parte do cotidiano vilaboense, mas que desapareceram – em matéria – permanecendo apenas na memória social, ou naquela preservada em imagens (Figuras 01 e 04).

Da poesia de Eudes se tem a proporção do casario que compõem o centro histórico, e que vez ou outra se deixa contagiar com as luzes de velas das procissões. Daí exala o cheiro doce das mangueiras de quintal e o canto dos passarinhos. Daí consegue-se projetar as imagens do “padeiro vendendo no tabuleiro o mirrado pão” (p. 57), o lenheiro, o sertanejo, o leiteiro, as lavadeiras e as “pretas velhas”, carregadeiras de água, com suas “latas d’água enchendo para serem levadas ao patrão” (p. 59). Nessa descrição das personagens regionais, o texto caminha *pari passu* à imagem que criam o ritmo da narrativa o “*sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214) da presença de passados (Cf. GUIMARÃES, 2010), mostrando que a memória, longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um “sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, é isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela é

dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo” (SAMUEL, 2008, p. 44).

São nas imagens, na literatura e em projetos de memória que verificamos a manipulação das lembranças e das reminiscências de personagens comuns da história goiana. É na literatura memorialista, ou em narrativas visuais construídas pela exposição temporária, denominada: “*Museus, memórias e mulheres de Goiás*” (fig. 06) organizada pela equipe do Museu das Bandeiras – na época sob a direção da museóloga Girlene Chagas Bulhões – e pelo filme “*Maria Macaca*”, produzido por Lázaro Ribeiro e representado, no texto, pelas figuras de número 02 e 03, que verificamos a retirada das carregadeiras de água dos silêncios da história.

No texto “*Miquita*”, publicado em “*Estórias da casa velha da ponte*”, Cora Coralina trouxe a imagem da mulher goiana que vivia do transporte de água. Sobre o drama de Miquita, Cora destaca que:

Jogou fora os sapatos cambados. Vestiu uns por cima dos outros, os três vestidos repuxados que possuía. Ajeitou rodinha. Botou pote na cabeça e passou a carregar água, da Carioca para a casa de uns e de outros. Trabalho mal pago, embora sempre lhe dava sobra de almoço e de jantar, canto para dormir e um ou outro cruzeiro. Ia vivendo Miquita. Pedregulho das ruas não lhe doíam nos pés. Distância da Carioca ao Largo do Chafariz, nada era. Sempre seca, sorridente, calada... Era curtinha de prosa e, para dizer verdade, curta era sua pinga, sempre certa. Não caía nem se alterava. Ficava firme e puxava água. Lata vai, pote vem, coitezinho nadando em cima, todo dia... De vez em quando, Miquita suspirava... Tinha uma saudade calada do beco triste, do quarto sujo e dos homens brutais que a espancavam (1986, p. 45).

A narrativa da poetisa Cora Coralina evoca o cotidiano – muitas vezes dramático e violento – das carregadeiras d’água na cidade de Goiás. Ao promover uma reescrita poética, apresenta nas discussões públicas personagens e cenas até então destinados ao esquecimento social e simbólico. Estratégias compartilhadas por outros escritores goianos, a exemplo de Octo Marques e Regina Lacerda que, assim como Cora, inseriram detalhes dessa profissão em suas memórias e conferiram dignidade lírica a essas mulheres ao ponto de inseri-las como capa de suas obras nas ilustrações de João do Couto, Octo Marques e Manuel Hermano (CORALINA, 2003; MARQUES, 1985; LACERDA, 1957).

Esse fato é emblemático na medida em que reconhecemos que para a maioria das mulheres o espaço público era interdito até o início do século XX e àquelas que conseguiam romper com os limites do privado eram duramente reprimidas. Situação vivenciada por aqueles que necessitavam sustentar suas famílias e a si próprias na realização de atividades como as de vendedoras, carregadeiras de água e de lavadeiras, por exemplo. Nesse aspecto, também é oportuno reconhecer que a maioria dessas mulheres era negra e, por isso, visualizar que sua presença no espaço público consistia na lembrança da intersecção de gênero, de raça e de classe. “Quase sempre mulheres e de cor acabariam por emprestar sua cor e gênero à designação que as consagraria: ‘as negras de tabuleiro’” (FIGUEIREDO, 2012, p. 36), as “pretas velhas” carregadeiras de água.

No caso das mulheres, essas práticas assumem outra preocupação na medida em que reconhecemos as estratégias forjadas em prol da dominação masculina e as clivagens de gênero (BOURDIEU, 2005). De acordo com a clássica expressão de Michelle Perrot (2005), as mulheres são os “silêncios da história”. Essa aproximação ganha fôlego na medida em que relatamos irrupções de presenças e de falas femininas em locais até então proibidos ou não familiares e que, ainda hoje, são envoltas por muitas “zonas mudas”, relacionadas à partilha desigual dos traços, da memória e da história. Como acontece na representação da imagem feminina e negra na literatura brasileira.

Ao longo dos oitocentos vários escritores as representavam “como metáfora da patologia, da corrupção e do primitivismo, configurando o corpo feminino negro como doente e, portanto, nocivo à saúde de uma nação em construção” (XAVIER, 2012, p. 67). Nocivo à imagem de patrimônio nacional. Em função destas imagens e estereótipos, concordamos com Perrot quando afirma que a reflexão no campo da história das mulheres e/ou do gênero não pretende modificar o lugar ou a “condição” destas mulheres, mas um esforço para que possamos compreendê-las melhor e, indistintamente, compreender como a dominação masculina se “naturalizou”, para rever a importância das estratégias e táticas femininas na configuração de resistências. Essa presença das mulheres em espaços até então restritos a homens, consistiu em inovação do século XIX que modificou o horizonte sinestésico e as práticas culturais em Goiás:

Em outros tempos, era muito grande o número de mulheres que ganhavam o sustento da casa com o pote na cabeça, transportando água potável o dia todo. Não serviam apenas às famílias, serviam também às repartições

públicas, às escolas, escritórios e casas comerciais. (A água do poço não era utilizada para beber por conter alto teor de sais minerais, que a tornavam de sabor desagradável – salobra). Recebendo por mês ou por viagem dada, lá iam as carregadeiras, alegres, limpinhas, conversadeiras, faceiras e até parecendo muito felizes. Conforme conduziam água iam transmitindo recados entre famílias e faziam um pequeno jornal levando e trazendo notícias de um bairro a outro, de uma rua a outra. Faço a estas mulheres muito estimadas minha homenagem, na figura de Maria do Rosário a quem, por sua figura esguia e vivaz, chamavam com muito carinho – Maria Macaca. Era simpática e muito benquista (LACERDA, 1977, p. 54).

Ao visualizarmos essas presenças, concordamos com Kátia da Costa Bezerra (2007) quando destacou as estratégias de algumas mulheres para romper com práticas discursivas opressivas e alcançar um lugar de fala no século XX. Tais ações visaram distanciar de leituras hegemônicas do passado, apresentando outras vozes que reafirmam diferenças, instituidoras de uma memória em falsete. Conforme salientou Constância Duarte (2007), a maioria dos registros sobre as mulheres ou de mulheres encontram-se dispersos e/ou custaram a aparecer, demonstrando como a censura e a repressão contribuíram para a destruição dos mesmos, tornando-as anarquivadas. Esses silêncios ou não-ditos são significativos, do mesmo modo que as sub-representações no caso da participação das mulheres na narrativa regional e nacional. Daí a importância da literatura, das artes plásticas e da fotografia como instrumentos de combate, muitas vezes, do esquecimento público de personagens como Maria do Rosário que, nas palavras de Regina Lacerda, atribui identidade e cor às mulheres de Goiás.

As imagens (fig. 01 e 04) consistem em indícios que revelam no cotidiano de Goiás a presença dessas mulheres. Nos três registros as mulheres aparecem em primeiro plano, carregando a lata d' água na cabeça e cuidando das crianças em uma deliberada intenção de registrar as intersecções entre trabalho e gênero, na maioria das vezes silenciadas pelo registro historiográfico e pelo campo do patrimônio. Desse modo, a ausência de rastros (de fato ou fabricada) seria um dos aspectos que contribuiriam para a instituição de silêncios. Por outro lado, também é fundamental reconhecermos que as mulheres não receberam passivamente a dominação masculina (BOURDIEU, 2005). Como demonstrou Paulo Brito do Prado (2014), ainda que silenciadas, esse silenciamento era acompanhado de disputas, resistências e técnicas que frustravam alguns efeitos da dominação, gerando memórias concorrentes:

É importante destacar que mesmo se calando em determinados momentos e/ou contextos, esses silêncios têm em seus interiores objetivos particulares. Por esta razão se tornou interessante, senão instigante, avaliarmos melhor estes silêncios vendo-os como formas, ou mesmo técnicas de contornar toda a situação marcada pela dominação masculina e lançar mão de planos para ocupar lugares pouco comuns às mulheres, ou mesmo aparecer publicamente sem, todavia perder o *status* da mulher íntegra. É por isso que se fez e se fazem necessários estudos interessados em desvelar as mulheres retirando-as das sombras e atribuindo-as vida para que desta forma possamos ter a expectativa de no futuro uma história não da dominação masculina sobre a mulher, mas uma história das relações de gênero (PRADO, 2014, p. 69-70).

Na verdade, muitas vezes as mulheres aceitaram se apagar em alguns momentos para obterem visibilidade em outros, desenvolvendo concessões de ordem simbólica. Muitas fizeram do silêncio uma arma, esquivando-se, ocupando os vazios do poder e as lacunas da história. Os não-ditos e os interditos também foram estratégias utilizadas pelas mulheres. Muitas vezes os silêncios, o apagamento de rastros e os esquecimentos foram táticas para resistir a algo, conquistar direitos e exercer algum poder (Cf. SOIHET, 2006). Não é sem motivos que excluídas da história, muitas vezes foram recuperadas no registro de memorialistas, que as descreviam como “profissionais no mercadejo do líquido, com potes de barro e latas sobre a cabeça protegida por rodilhas de pano, moringues ao braço, desde o claro das alvoradas ao sonambúlico lusco-fusco” (COUTO, 1958, p. 28).

Em meio a um terreno movediço, muitas mulheres forjaram “situações” para conquistar objetivos e metas, daí a existência de tempos plurais entre silêncios e gritos que propiciaram a construção de paradoxos, fazendo “circular um conjunto de verdades desafiadoras, sem, contudo, abalar as crenças ortodoxas” (SCOTT, 2002, p. 28). Nesse aspecto, a trajetória de Maria do Rosário Gonçalves (fig. 04) é emblemática por resistir ao esquecimento e contribuir para a revisão dos usos do passado promovida atualmente pelo campo do patrimônio em Goiás. Maria se torna uma referência cultural em virtude de sua trajetória singular, da existência de herdeiros legais e simbólicos (a exemplo de seus familiares e membros de associações em prol dos direitos das mulheres e da memória afrodiáspórica) e da configuração favorável do campo simbólico ao conclamar a “patrimonialização das diferenças”.

As memórias de Maria Gonçalves sobreviveram graças às lembranças dos mais velhos e de alguns registros de memorialistas. Nesse sentido, os fatos reconstruídos

constantemente são marcados pelo exotismo, daí o codinome “Maria Macaca” emblemática das tensões racistas que atravessaram o pensamento social brasileiro entre os séculos XIX e XX. Nas batalhas das memórias, a trajetória de Maria se destacou entre as demais carregadeiras e, atualmente, dentre as mulheres goianas de diferentes raças, classes e gerações.

Na segunda metade do século XX, quando o ofício de carregadeira já havia declinado em Goiás em virtude do serviço de abastecimento feito na gestão do prefeito Hermógenes Coelho (SOUZA, 2012), Maria era evocada em uma perspectiva preconceituosa dissimulada na valorização de sua “excentricidade” e de seus “atributos” físicos e sexuais, como podemos visualizamos nas memórias de Regina Lacerda e também nos escritos de Eduardo Henrique de Souza Filho:

Maria Macaca, Maria, confesso, não sei o seu nome, descendente direta de escravos, foi das mais antigas e estimadas carregadeiras d’água da Fonte da Carioca. Não buscava água em outro chafariz. Negra de cabelo pixaim, esticado a custo de pomada feita de tutano de mocotó de boi, curtido ao sereno, preso por bastante grampo e uma travessinha de cor, vestido de chita rodado, precata nos pés de calcanhares rachados, cheirando perfume barato, tinha convivência alegre com todo mundo. Sabia ser agradável (SOUZA FILHO, 1987, p. 110).

Os registros da trajetória de Maria do Rosário não ultrapassam muito aqueles do ofício exercido em Goiás e das relações de amizade que acabou estabelecendo através do seu percurso cotidiano pelo Largo do Rosário em direção à Fonte Carioca. Não encontramos registros de seu nascimento. Para além das memórias deixadas pelos memorialistas e pelas fotografias, sabemos que era filha de Luiz Gonzaga – não há o registro materno – e que faleceu em Goiás vítima de colapso circulatório e insuficiência congestiva com oitenta e cinco anos – possivelmente uma idade aproximada, uma vez que não há registro de nascimento. Embora as evidências de sua trajetória sejam ínfimas não podemos ignorar o relevante papel dos moradores de Goiás que a narraram e a fotografaram mantendo-a nas memórias da cidade.

Memórias conflitantes e usos do patrimônio

Foram ações como estas que nos garantiram instrumentos para que propuséssemos um estudo acerca destas personagens que, além de transportar o líquido vital

zigzagueando a cidade, também desempenhavam a função de jornal. De informantes que levavam e traziam notícias, distribuindo-as em diferentes becos, vielas e travessas da cidade. Para tal exercício nos incursionamos pelas memórias da trajetória de Maria do Rosário Gonçalves e as relações dessas memórias manipuladas com a cidade, sua monumentalização, sua patrimonialização e os limites do patrimônio, enquanto categoria definidora de tudo o que encobre com seu tecido conceitual.



Fig. 04 – Maria do Rosário Gonçalves, sem data. Acervo de Elder Camargo de Passos.

Anterior à proposta de musealização – e conseqüentemente de patrimonialização – das mulheres vilaboenses, muitas lembranças permaneciam adormecidas na fonte de memórias cumulativas. Todavia vez ou outra suas águas margeavam as barrancas do tempo, permitindo que gotas escapassem, oportunizando a atribuição de sentidos, a percepção de evidências e possibilitando exercícios de legitimação, deslegitimação e distinção (Cf. ASSMANN, 2011). Foi neste recolhimento de porções de memórias, em que Girlenese viu motivada. No instante em que encontrou “*nos arquivos digitais do Museu das Bandeiras (MUBAN), algumas fotos de moradores da cidade*”, a exposição se projetou como realidade. O arquivo, mesmo lacunar, cinzas de refregas do tempo que passou como cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu, permitiu-lhe a apropriação de experiências “ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Movida pela proposta temática – as mulheres – da *IV Primavera dos Museus*, realizada em 2012 e seu relacionamento afetivo, singular e sensível com a cidade, a museóloga acabou utilizando as fotografias encontradas “*como principais imagens da divulgação da exposição*” montada temporariamente pela equipe do museu. Sobre os detalhes e maiores motivações ela nos conta que:

O que a princípio seria apenas uma mostra daquelas fotos antigas encontradas, transformou-se numa instalação, onde cada uma das 15 mulheres retratadas ganhou um espaço dedicado às suas histórias de vida e aos pontos onde elas se juntam as histórias de outras mulheres, ainda vividas nos dias atuais. Atenta aos princípios inclusivos da Sociomuseologia, mulheres do povo, pobres, negras, analfabetas, foram colocadas lado a lado com mulheres da elite, viajadas, estudadas, brancas e ricas. Para fazer a exposição, além da pesquisa bibliográfica e imagética, foram feitas visitas as casas e entrevistas com parentes de algumas das representadas. Muitos, ligados ou não à elas, nos emprestaram objetos usados nas instalações. A ordem da montagem era cronológica, começando por Damiana da Cunha, índia caiapó, importante catequizadora, agraciada com o título de “Capitã-Mor do Sertão dos Goyazes”, única mulher a receber esse título, no Brasil Colonial. Cabaças penduradas no suporte utilizado, diziam que, apesar do extermínio e da mortandade, as mulheres indígenas continuam a ser as primeiras matrizes do povo brasileiro e principais responsáveis pela manutenção e transmissão das tradições dos seus povos. Após ela, Rosa Gomes, representando as mulheres negras que, mesmo escravizadas, também pariram a nação brasileira. Sua instalação era composta por um maiô, pendurado em meio a grossas correntes, simbolizando, ao mesmo tempo, as agressões sofridas e a tirania do corpo perfeito que ainda escravizam muitas mulheres. Junto com professoras, pintoras, musicistas, militantes feministas, abolicionistas, escritoras, poetisas e doutoras, estavam lavadeiras de roupas, aguadeiras, mensageiras, ceramistas, andarilhas. Cada uma ilustrando uma temática relativa aos estereótipos e às violências que permeiam o universo feminino.

Neste evento as memórias femininas receberam destaque especial, aspecto importante naquilo que se refere ao gênero, pois permitiu uma ruptura das legitimações construídas – e estabelecidas – pelos dominadores da memória e da história – os homens – que usurparam/usurpam “não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memórias em homenagem a seus feitos” (ASSMANN, 2011, p. 151).

A eleição da identidade de gênero feminina permitiu às mulheres – para além dos problemas de raça e classe – a construção de “deslegitimações de relações de poder consideradas opressivas” (p. 151). Ainda que este exercício de subversão da memória e de

sua ordem masculina fosse, de um modo geral, um tanto “político quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder” (p. 151), é fulcral destacar que este trabalho de memória selecionado e conservado prestou-se a dar fundamentação não ao “presente, mas ao futuro, ou seja, ao presente que deve suceder à derrubada das relações de poder ora vigentes” (p. 152) principalmente àquelas que determinam a operacionalidade da categoria de patrimônio, e quando o legado origina-se de personagens com identidades de gênero distintas da masculina, contrárias aos biótipos classistas brancos e dissonantes ao modelo heterossexual.



Fig. 05 – Exposição “*Museus, memórias e mulheres de Goiás*” organizada pelo Museu das Bandeiras durante a *IV Primavera dos Museus*, em 2012. Disponível em: <http://museusibramemgoias.blogspot.com.br>

Aqui avançamos no debate promovido por Mário Chagas acerca do “bem e do patrimônio cultural”. Nesta discussão o intelectual reconhece que estes elementos não se desvinculam da natureza humana e que por esta razão se “constituem a partir da atribuição de valores, funções e significados aos elementos que os compõem” (CHAGAS, 2015, p. 02).

Compreender o patrimônio cultural como uma construção resultante de um processo “de atribuição de significados e sentidos permite avançar em direção à sua dimensão política, econômica e social; permite compreendê-lo como espaço de disputa e luta, como campo discursivo sujeito aos mais diferentes usos e submetido aos mais diferentes interesses”. (p. 02). Permite inserir na discussão a limitação da categoria de patrimônio como categoria explicativa de legados deixados por mulheres, uma vez que

etimologicamente a palavra se origina de uma tradição patriarcal/masculina e que nem sempre foi regra.

A eleição de mulheres como representantes do patrimônio cultural abre lacunas na categoria, pois refuta a crença de que todo “patrimônio” “implica a ideia de ‘herança paterna’, de coisa que se transmite de pai para filho” (p. 04). A eleição de Maria do Rosário Gonçalves como uma dessas transmissoras de legados, problematiza a ideia de patrimônio nacional (ou da pátria) e de sua apresentação “como um dado inquestionável, como um ente natural, despolitizado e possuidor de essência sagrada” (p. 04). A aura produzida em torno de sua imagem quebra o regime de verdades onde somente “alguns patrícios eleitos saberiam dizer e identificar o que é o patrimônio cultural e nacional”. (p. 04). Neste contexto acreditamos ser bastante agradável as sugestões de Mario Chagas quando se envereda por análises que tentam generificar a categoria de patrimônio, destacando aí, campos de disputas entre identidades de gênero.

Pensar “que ao lado de uma herança paterna, existem também uma herança materna e mais ainda uma herança fraterna” é fundamental para a ampliação do debate de gênero no campo do patrimônio. Entretanto é importante destacar que mesmo se falando de “matrimônio”, como categoria referente à transmissão de legados, ainda temos não ser suficiente para que se instale uma possível paridade/igualdade de gênero no campo patrimonial/matrimonial, pois “ainda que o ‘homem’ possa se passar por um sujeito humano neutro ou universal – um arquétipo – o caso da ‘mulher’ é difícil de articular ou representar, porque sua diferença gera desunião e representa um desafio à coerência” (SCOTT, 2008, p. 99). Desta forma se faz necessário maiores incursões teóricas que proporcionem a provocação destas categorias, desestabilizando-as, provocando-as, pois só desta forma conseguiremos “corromper os limites do homem, tal como ele se define e está definido em nosso tempo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 89) e formulando devires outros para o campo dos legados e das heranças.

Referências

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.º 24, 1994.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRITTO, Clovis Carvalho; PRADO, Paulo Brito do. O asê da memória: educação patrimonial e promoção da diversidade cultural em Goiás-GO. In: Fernando Rocha Rodrigues. (Org.). *Educação e Diversidade*. Goiânia: Editora Kelps, 2014.

BRITTO, Clovis Carvalho. A terceira margem do patrimônio: o rio Vermelho e a configuração do habitusvilaboense. *Diálogos*, Maringá, v. 18, n. 3, set-dez, 2014.

CHAGAS, Mário. Casas e portas da memória e do patrimônio. In: *Revista Em Questão*. Porto Alegre, 2007.

CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* / Regina Abreu; Mário Chagas (Org.). – Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CORALINA, Cora. *Villa Boa de Goyaz*. 2. ed. São Paulo: Global, 2013.

CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global, 1986.

COUTO, Goiás do. *Memórias e Belezas da Cidade de Goiás*. Goiás: Ed. do autor, 1958.

CURADO, Luiz Augusto do Carmo. *Goyaz e Serra Dourada por J. Craveiro e poetas – 1911 a 1915*. Goiânia: Líder, 1994.

DELGADO, Andrea Ferreira. Museu e memória biográfica: um estudo da Casa de Cora Coralina. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n.º 2, jul/dez 2005.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 30, 2007.

FIGUEIREDO, Luciano. Três pretas virando o jogo em Minas Gerais no século XVIII. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; TEIXERA, Rebeca. *Cultura política, historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 2004*.

DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, UFMG, v. 02, n.º 04, 2012*.

LACERDA, Regina. *Vila Boa: história e folclore*. Goiânia: Oriente, 1978.

LACERDA, Regina. *Vila Boa: folclore*. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 1957.

LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: EdicionesAkal, 1998.

MARQUES, OctoOutuniro. *Cidade mãe: casos e contos*. Goiânia: Gráfica de Goiás. CERNE, 1985.

PACHECO, Eudes. *Marcas: Poemas*. Goiânia: Prefeitura Municipal de Goyaz/Museu das Bandeiras, 1977.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; ZANIRATO, Silvia Helena. *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Eduem, 2005.

PRADO, Paulo Brito do. Entre o perfume de angélicas e estrelas do norte as mulheres tornam perpétua a tradição do perdão: por uma história (fé) minina em terras goianas nos séculos XIX e XX. In: BRITTO, Clovis; PRADO, Paulo; SIQUEIRA, Guilherme (Orgs.). *Por uma história da saudade: itinerários do Canto do Perdão na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: América, 2014.

SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria*. Vol. I: *Passado y presente de la cultura contemporânea*. Valência: Publicacions de laUniversitat de València, 2008.

SCOTT, Joan Wallach. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan Wallach. *Género e historia*. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

SOUZA, Lúcia Ramos de. Carregadeiras d'água: um ofício silenciado pela modernização em Vila Boa de Goiás. *Revista Mosaico*, Goiânia, v. 5, n. 1, jan-jul. 2012.

SOUZA FILHO, Eduardo Henrique de. *Canteiro de Saudades: evocações e memórias*. Goiânia: Poligráfica, 1987.

XAVIER, Giovana. Entre personagens, tipologias e rótulos da “diferença”: a mulher escrava na ficção do Rio de Janeiro no século XIX. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.



JOSÉ GODOY GARCIA E A POÉTICA POPULAR DO CERRADO: LITERATURA DE CAMPO E HISTÓRIA DO CENTRO-OESTE

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Pós-Doutor, Professor de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília – UnB. E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com



Ana Clara Magalhães de Medeiros

Mestre, Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Professora de Letras no Instituto Federal de Goiás – IFG/Câmpus Águas Lindas. E-mail: ana.medeiros@ifg.edu.br



Godoy Garcia;
Araguaia
Mansidão; Poética
Popular do
Cerrado; Literatura
de Campo.

Resumo: Esta proposta analisa o livro *Araguaia Mansidão* (1972) do poeta goiano José Godoy Garcia. Partindo do conceito de literatura de campo (SILVA JR, 2013) e de índices históricos coletados no Centro-Oeste, discutimos a consolidação de uma *poética popular do cerrado* nesta obra. Debruçado, em especial neste momento de sua trajetória autoral, sobre a ideia do belo, o escritor goiano-brasiliense tece poesia do simples, assentada em elementos da natureza e em tipos comuns do Cerrado – alçado à condição de mundo (histórico e poético). A insistência em imagens da vida, *ordinária* e *natural*, como a chuva, a terra, os pássaros, o rio (Araguaia, poetizado desde o título da publicação) e a eleição criteriosa de figuras humanas, como a mulher, os trabalhadores e o escritor anunciam uma concepção realista do belo – no sentido do *grande realismo*, como compreendido por Mikhail Bakhtin e György Lukács – que não prescinde da tradição – no esteio da “poesia menor” de Manuel Bandeira, ou no desbravamento cultural da região aos moldes de Hugo de Carvalho Ramos – para sedimentar uma poética responsiva ao interior cerratense brasileiro. Perseguindo, ainda, a ideia de *casa*, enquanto morada de gente, de humanidade, de intelectual e de poeta, o autor não deixa de tencionar, liricamente, dois espaços norteadores de seu fazer literário: o estado de Goiás e a cidade de Brasília. Assim, perscrutamos uma poética popular, oriunda de um Cerrado polifônico, que indaga sobre passados rurais, futuros vindouros ansiados desde os anos 1940 e um presente por se fazer continuamente.

JOSÉ GODOY GARCIA AND POPULAR POETICS OF CERRADO:

FIELD LITERATURE AND HISTORY OF THE CENTER-WEST

Godoy Garcia;
Araguaia
Mansidão; Cerrado
Popular Poetry;
Field Literature

Abstract: This proposal analyses the book *Araguaia Mansidão* (1972) of the Goiás poet, José Godoy Garcia. Starting from the concept of field literature (SILVA JR, 2013) and from historical indexes collected in Central-West, we discuss a consolidation of a *popular poetry* in this writing. Based, in special, in this moment of his authorial path, about the idea of beauty, the writer from both Goiás and Brasília, weaves the poetry of the simple, seated in nature elements and in common types of Cerrado – purview of the world condition (historical and poetical). The insistence in images of his life, *ordinary* and *natural*, like rain, the soil, birds, rivers (Araguaia, which poetry made since the title of the publishing) and the strict election of human figures, like the woman, the workers and the writer announce a realistic conception of the beauty – in the sense of *great realism*, as comprehended by Mikhail Bakhtin and György Lukács – which does not prescind from the tradition – in the backbone of the “minor poetry” of Manuel Bandeira, or in the cultural break in the molds of Hugo Carvalho Ramos – to sediment a responsive poetic to the Brazilian countryside of the cerrado. Persecuting, yet, an idea of *house*, as an abode, of humanity, from his intellectual and poetry side, the author does not intend to produce tension, lyrically, two guiding spaces of his literary way: the Estate of Goiás and the city of Brasília. In this way, we peer a popular poetry, originating of a polyphonic cerrado, that inquires about the rural past, forthcoming future which anxiety came from the 1940’s and a present to be made continuously.



. Envio: 27/07/2017 ♦ Aceite: 22/10/2017

Introdução

Nascido em Jataí, José Godoy Garcia deambulou por cidades várias de Goiás, mas escolheu viver seus últimos anos em Brasília. Compôs, assim, memórias de diversos “goyazes” e cerrados, não só com a pena, mas com uma enxada que escrevia – posto que, no esteio de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, seus conterrâneos, sempre compreendeu o fazer poético como ação social de inserção histórica, política e intelectual. Fazeres com palavras que facultaram movimentos do Centro-Oeste numa extensão, mesmo que limitada, na cena cultural brasileira. Assim, nossa pesquisa recorre ao livro central em sua produção – *Araguaia Mansidão*, de 1972 – para perscrutar elementos estéticos – que anunciam uma opção ética – reveladores de uma poética popular do cerrado, capaz de iluminar o entendimento de nossa história, contada, como raramente acontece, do interior dos *ermos e gerais* do país.

A composição do livro engendra consciência autoral não facilmente encontrada no âmbito da poesia. Iniciado por poema que define a obsessão da obra – a beleza –, “Tudo é belo” já anuncia os índices principais que compõem visada de uma simplicidade complexa cerratense: a mulher, a água, o beijo, o rio, as terras verdes, “o peito largo como um tronco de árvore secular” (GARCIA, 1999, p. 209), as canções e a morte. Tais elementos repetem-se e avolumam-se no decorrer do livro que se constrói à medida que reconstrói a beleza do mundo. O compilador de sua obra, Salomão Sousa, ratifica:

Para ele, *a poesia é tudo que o pássaro pensa da chuva*. A matéria de seus versos, portanto, não poderia ser captada fora os elementos simples – água, chuva, sol, madeira, homem, menino, esparsos no mundo ou mesmo em instantâneos de noticiários. Não precisa ir longe, colocar o pássaro em outras regiões existenciais, mas revelar que o pássaro gosta de ser pássaro. (...) O poeta em José Godoy Garcia não se limita a ser político, mas busca ser co-autor da beleza do mundo. A sua lição da poesia é a de inventar o mundo que já existe (...). As suas sagas, as suas rapsódias podem ser encontradas em qualquer interior destes do Centro-Oeste (SOUSA, 1999, p. 8-9).

O crítico goiano logra expressão capaz de sintetizar o esforço maior de *Araguaia Mansidão*: “ser co-autor da beleza do mundo”. Beleza tornada face do Cerrado, nicho poético encontrado em “qualquer interior” destes *centros* do país. A ideia de rapsódia parece atender a compreensão de cada poema garciano. Tudo nele é tentativa de congregação

e agregar mapas literários do campo – um campo que ele percorre, com que ele convive, que sua poesia entende como saga a ser habitada por seres de palavras.

Se a beleza é a tônica, a homenagem é para o Rio Araguaia que, nascido entre *Altiplanos* goiano-mato-grossenses (para ficar com imagem de outro poeta centro-oestino, Anderson Braga Horta), desemboca nas páginas finais do livro de Garcia, em poema longo, um épico possível, posto que saga humilde, pobre e interiorana – que narra “Minha saga do Rio Araguaia”. Composto por onze *estâncias* – para usar terminologia dos manuais clássicos para a épica tradicional –, elegemos o poema II, sintetizador da metáfora que intitula a obra:

II

O Araguaia desce as mil léguas de seu silêncio.
Às suas margens, o homem.
A ruína do homem, às suas margens.
É um rio silencioso. Rio solidário.
Um rio que se embebeu dos anos da vida humana,
às suas margens.

Água grande
Água pequena
– Araguaia Mansidão
(GARCIA, 1999, p. 277).

Os versos consolidam o que já vinha se gestando como traço poético em Godoy Garcia desde *Rio do sono* (1948): o profundo estreitamento entre ser humano e meio natural. O silencioso rio Araguaia comunga do desterro flagrado às suas margens, n’o *homem* em ruínas. A eleição lexical precisa ser ressaltada, pois não se trata de *um* homem qualquer, mas d’o *homem* – definido, em artigo, que pode abranger o próprio gênero humano, para além de um único indivíduo seu exemplar. É o homem declinado da condição colonizadora, do longo processo para o encontro do indivíduo com as águas do Brasil Central.

A mansidão, aparente, vista e pressentida das margens, gera uma vazão poética na repetição. Vale sempre lembrar que o poema é escrito em tempos de golpe e, na literatura à margem, no coração do Brasil, desponta um mal-estar. Poetas da liberdade buscam sempre o rio. João Cabral, tantas vezes, moveu rios como forma da seca-silêncio humano. O mesmo processo foi utilizado por Hermilo Borba Filho na novela *Ambulantes de Deus*, em 1978. Outrossim, o rio, em poéticas contra-golpe, apresenta uma forma corrente de fazer correr

ideias pelos veios da *intelligentsia* engajada na recuperação do *homem humano* que, na vida pequena e solitária, por grande, deseja-se sempre solidária.

Assim, num conjunto específico de homens cuja vida se embebeu da existência de um “Rio solidário”, a palavra-rio discorre buscando *enfrasar*, águas-de-sintaxe, a semântica caudalosa de uma cheia em mansidão. O discurso-rio é a própria vida-palavra. Vida humana que, ao mesmo tempo, embriagou a existência do rio e se embebeu dos anos da vida passando pelo Araguaia.

Desta conjuntura, erige uma tipologia *hominídea* essencial para a poesia goiana, de que *Araguaia Mansidão* é partícipe refinado: o homem cerratense. Este que habita as “mil léguas” de silêncio do Araguaia, de Mato Grosso a Goiás, à espreita em suas margens, numa existência de transformação secular, contínua e mútua entre homem e rio. “Água grande/Água pequena” – curso das águas e curso da vida humana, construções e ruínas que conformam o existir no Centro-Oeste brasileiro: ser grande e ser pequeno, ser *Araguaia* em *mansidão*.

Neste sentido, os caminhos traçados por Godoy Garcia no Cerrado revelam retratos pictóricos do povo cingido a uma paisagem simultaneamente hostil e “solidária”, que é a cena cerratense. Tais imagens permitem-nos contar parte de um longo período de migração para o Centro-Oeste brasileiro, mais decisivo no período de vida e atuação do poeta de *Rio do Sono*, no século XX. Estas *foto-grafias*, quando reveladas, *presentam* um Brasil central ainda por ser contado e recontado pela palavra poética e pela crítica literária daqui despontada.

Desenvolvimento

Brevemente apontado o poema que encerra o livro aqui estudado, tomamos, de modo corrente, aquele que o principia. Com os eixos de abertura e de fechamento, definimos as nascentes desta obra no poema “Tudo é belo”. Afluentes que irrigam o trabalho aqui delineado:

Tudo é belo.
Árvore de cedro e por exemplo um homem que está
preso injustamente, um homem que tem esperança
e que é mais forte que os risos e sevícias,
quando tentam matar nele a esperança...

Tudo é belo.

A cabeça fatigada de um homem.
As pernas solitárias. As mãos solidárias.
O peito largo como um tronco de árvore secular.

Tudo é belo.
Mulher e por exemplo, as canções.
O caminho do nascimento à morte de um homem
(GARCIA, 1999, p. 209).

Por exiguidade de espaço desta proposta, suprimimos as duas primeiras estrofes de “Tudo é belo”. O trecho selecionado evidencia, por parte metonímica, os índices mais decisivos da poética popular despontada do estado de Goiás nos anos 1970. O primeiro poema de *Araguaia Mansidão* congrega aspectos que se repetirão e se adensarão ao longo do livro, tais como a natureza (“árvore de cedro”, “árvore secular”), o homem vitimado por vicissitudes histórico-sociais (“um homem que está/preso injustamente”), o ser humano macerado pelas condições degradantes do trabalho (“A cabeça fatigada de um homem”), aqueles que ainda conservam sentimento fundante na poesia de José Godoy: a esperança (“um homem que tem esperança/e que é mais forte que os risos e sevícias,/quando tentam matar nele a esperança”).

Além da figura da mulher – obsessão lírica do poeta, ao longo de toda sua trajetória, pelo feminino, pelo corpo, pelos órgãos erógenos –, mencionada com repetido zelo estilístico: “Tudo é belo./ Mulher e...”, em construção que acentua o belo feminino como prioridade ante qualquer beleza outra e que coletiviza esta característica pela ausência de qualquer artigo que possa restringir o belo do gênero feminino. Na poética de Garcia, mulher é bela, sem restrições.

Para finalizar essa pequena exegese do poema inaugural do livro de 1972, destacam-se ainda a presença das “canções”, na última estrofe, que pressente uma lírica assentada nos sons, nos ditos, nas toadas e nos ritmos populares de Goiás, além do emblemático verso final (“O caminho do nascimento à morte de um homem”) – que anuncia imagem perseguida pelo poeta: a morte e o destino dos homens em direção a ela. Seres correntes que povoam toda a poética de *Araguaia Mansidão*.

Neste sentido, avançamos em direção a alguns elementos do “ belo que está em tudo” e que fundamentam uma compreensão que de tão longe vem vindo desta obra máxima do poeta de Goiás, de Brasília, do Cerrado – *Zé Garcia mundo*. Citamos excertos do poema de 1972 intitulado “Zé Garcia arco-íris”:

1

Eu sou uma nuvem.

Se eu sou – a nuvem se chama José Garcia.

Se eu sou – José Garcia anda vagando o céu pela tarde.

José Garcia vagando o céu pela tarde indiferente à sorte do mundo,
como se independente do mundo e da vida do homem.

(...)

2

Se sou uma nuvem, então

(...) eu chovo na cabeça dos homens e das mulheres,

eu sou Zé Garcia chuva, Zé Garcia

beleza de mundo chovendo, Zé Garcia

(...)

3

(...)

Eu sou o rio na covardia e coragem, sempre um ser
na avalanche de seu ventre, no olho de sua carne.

Zé Garcia rio, Zé Garcia

saudando o povo que vive às suas bordas

(...)

(GARCIA, 1999, p. 213-214).

O escrito concorre como um dos mais exemplares, na poesia brasileira, da fusão plena entre mundo intelectual e mundo natural. O poeta, tornado eu lírico, assume-se, ele mesmo, elemento da natureza: “eu sou uma nuvem”, “eu chovo”, “eu sou o rio”. Tal aproximação faz da própria poética de Garcia uma extensão da vida natural cerratense – como se dissesse que Cerrado é lugar de nuvens, de chuvas, de rios, de poetas e de poesia.

Ser social que professou o marxismo e ansiou pela instauração de uma sociedade comunista, o indivíduo histórico José Godoy Garcia transmutou-se em eus poéticos que conseguiram, pelo literário, experimentar a plenitude entre condições materiais e existência ontológica, teorizadas por pensadores da estirpe de Karl Marx e György Lukács. Antes pela necessidade analítica suscitada pelo poema, que pela trajetória política de seu autor, evocamos Sérgio Lessa, intérprete da ontologia marxista no Brasil:

com a gênese e o desenvolvimento da vida e do ser social, a unidade [última do ser] é mantida num patamar mais elevado, ganha novos matizes e se torna mais rica e articulada. Essa unidade ontológica última se evidencia, por exemplo, tanto no fato de a reprodução social requerer uma permanente troca orgânica com o mundo natural, como pelo fato de que, sem natureza, não pode haver ser social (LESSA, 2015, p. 17).

A unidade última do ser – e dos seres entre si – é justamente o que se verifica em “Zé Garcia arco-íris”. Evidencia-se, no poema, que o ser social – como o poeta – existe apenas porque entrelaçado à natureza, partícipe de uma “troca orgânica”, em que o “social” e o “natural” não estão tão definitivamente separados como se atesta no mundo automatizado comum, fora dos limites da poesia.

O pensamento é encadeado verso a verso: se o poeta é uma nuvem, esta recebe seu nome – José Garcia. Se o poeta é nuvem, pode chover “na cabeça dos homens e das mulheres” e, portanto, transforma-se em chuva. Da propulsão das águas, o poeta transmuta-se em rio na última estrofe: “Zé Garcia rio” – provavelmente o mesmo rio, Araguaia, exaltado na epopeia de fechamento do livro, no título da obra, no corpo da mulher, no curso da vida humana: rio-imagem máxima na poesia de Zé Garcia arco-íris.

Note-se, contudo, que tais transformações em elementos do meio natural não retiram do poeta sua profunda relação com a vida social – pelo contrário, são capazes até mesmo de intensificá-la. Quando mudado em nuvem, o eu lírico quer vagar pela tarde “indiferente à sorte do mundo”, “como se independente do mundo e da vida do homem”, mas não consegue: as estrofes seguintes indicam que este vagar alheio é impossível ao poeta, que vai chover sobre os seres humanos, tornando-se a própria “beleza de mundo chovendo”. Conclusão imediata é que se a beleza do mundo existe é para saudar os seres humanos que vivem às bordas dela. Aqui, já adentramos a última parte do trecho, em que a natureza e o homem atingem o máximo de interpenetração. O poeta é rio. O rio, porém, possui características humanas: tem covardia e coragem. A tensão dos dois movimentos – sentimentos – o faz correr sempre. Como o poeta: ambos saúdam o povo, vivente às suas margens, esperando por água, alento, mansidão.

Diante dos poemas apresentados, temos já matéria analítica suficiente para discussão de alguns aspectos conceituais importantes para este desenvolvimento. Antes de passar para o pensamento de uma poesia andante – demigrante – importa pensar algumas facetas da busca garciana dos rios do povo em diálogo com teórico “engajado” nas relações entre a obra de arte e seu mundo próprio. Se o belo poético independe da necessidade de refletir obrigatoriamente fenômenos de seu lugar histórico é certo que alguns poetas, principalmente aqueles que vão a campo para escrever e comungar, encontram vazão intensa e intensiva: “Não é, pois, a ética em si a que se converte em matéria para a estética,

senão que uma e outra tomam sua matéria da vida cotidiana fecundada por ambas” (LUKÁCS, 1972, p. 187-188, tradução nossa).

Uma vez que suscitamos, em nosso título, o conceito de *Literatura de campo*, trazemos esclarecimento detalhado. Em editorial de periódico acadêmico (*Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, vol. 35, 2013*), destinado integralmente à apresentação de trabalhos e promoção de reflexões a respeito de literatura de campo, Augusto Silva Junior elucida:

Entrar num texto como quem entra num terreiro, numa capela, numa roda. Esta é a ideia primeva da literatura de campo: peregrinar e voltar para contar. Com isto, esta literatura, em campos plurais, com sua amplitude de temas e de significados, apresenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade. Esta vertente, instaurada numa dialógica da colonização, conjuga-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance. Esta base integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento por escrito. (...) De modo muito geral a Literatura de Campo é composta por vários autores: Padre Anchieta, Padre Vieira, Tomás António Gonzaga, Euclides da Cunha, Hugo de Carvalho Ramos, Mário de Andrade, Erico Verissimo, José Godoy Garcia, Hermilo Borba Filho, Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro, Ariano Suassuna, Milton Hatoum, dentre outros. Todos autores citados peregrinaram pelo país em busca da *língua certa do povo*, da língua errada do povo, para macaqueá-la, estilizá-la, imprimi-la (SILVA JR, 2013, p. 7-8).

A poesia de Godoy Garcia desenvolveu-se nesta errância. Errante como um rio que corre certo para o mar, o poeta correu ao contrário e manteve-se fiel à busca da palavra arraigada à cultura do Brasil Central. Sua trajetória como poeta, prosador e ativista ligado a partido comunista espriam-se num pensamento voltado para o povo, para uma dialógica de busca da compreensão do indivíduo brasileiro em sua condição tão desigual, à sombra de golpes que desejam tirar de nós aquilo que temos de mais profundo – um desejo de liberdade:

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (...) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando- nos seus novos aspectos novas profundidades do sentido. Sem levantar *nossas* questões

não podemos compreender nada do outro de modo criativo (...). Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2006, p. 366).

Esta outridade é a base da literatura de campo e da busca andante de Godoy Garcia. Seus versos perscrutam, o tempo todo, este outro. Como rio que escreve o livro, que recebe nome de rio tão importante para a história do Brasil Central e é sempre navegado por outros em *diálogo*. Na cultura popular, explorada pela literatura de campo, este outro oferece constantemente possibilidades de completude para o eu. Na poesia popular, numa mansidão incessante, a palavra oferece esta impressão de plenitude captada pelo poeta. A literatura de campo é sempre arte voltada para a comunhão, para o deslocamento que busca enxergar as coisas, coletá-las, reinventá-las em palavras antigas da língua movente – como rio – do povo.

Araguia Mansidão que, por sua vez, comporta um dos poemas mais bem realizados da língua portuguesa é livro voltado para a plenitude e para a comunhão – entre os homens, com a matéria e com o meio natural. “Música de morar”, poema vastamente utilizado para a diegese cuidadosa da obra deste *poeta menor*, é sempre fonte do processo de entendimento desta poética. Não podemos deixar de mencioná-lo neste espaço de discussão. Destacamos o poema emblemático da carreira de Garcia, homenagem a um ícone da música popular brasileira intelectualizada – Chico Buarque –, metáfora para entendimento de todo o livro-rio:

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,
É casa de morar noite é casa de morar estrela.
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.
Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de estrada e mar.
Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,
e o voo é a casa de morar pássaro e noite é casa de dormir.

Manhã é casa de sol.
Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.
Uma estrada é uma casa de morar sonho,
e uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,
e uma casa de reviver e recriar sonho é livro,
e uma casa de amor é um livro e o corpo da mulher.

A casa de Chaplin é uma rua
e a casa de Chaplin é um chapéu,
a casa da liberdade é a Terra,

e a casa do tirano é a floresta.
A casa do corpo é também a roupa
e a casa do palhaço é o circo
e a casa do fardado é a caserna
e a casa do povo é a rua.

E a casa do homem? É a terra.
(GARCIA, 1972, p. 61).

O primeiro verso decorre do título “Música de morar. O poema, neste sentido, estrutura-se em duas imagens basilares – a música de morar que comporta as variantes aquáticas, a variante do feminino e da escrita, a variável da possibilidade de revolução na figura sempre metamorfoseante que é Chaplin – tudo isso, na síntese que leva à casa-mundo que é a Terra. Tudo isso, porém, funda-se na casa de morar rio que abarca peixe, noite e estrela. O reflexo do belo emoldura-se nas margens de mansidões. O rio, ainda, converge para o corpo-mundo que corre, posto que estrada e mar. Nestas andanças, as margens trazem laranjeiras para pousos-de-voos de pássaros.

Este rio que abre o poema começa uma longa viagem – que é a vida que cabe no belo da poesia – na noite. Depois, prenuncia luzes que se deixam colorir de laranjas e asas de pássaro. O rio dormente não deixa de se mover e o poema movente é convite para seguir músicas de demorar:

Os olhos da alma de José Godoy Garcia buscam sempre uma janela aberta. Revelam estradas e seguir de rios: geo-graphias de morar. Deambulante do cerrado, construiu uma poesia do mundo para estar no meio de uma mansidão tumultuada. Seus versos discutem a matéria do universo escrito e tecem motivos para cenas coletadas – *repentemente*. Para romper com o peso da existência, que sopesa diante de agruras mundanas e que pode ser leve como mãos de criança acenando na tarde, laranjas, laranjadas, rompem paisagens, páginas de livro, corpo do poeta deitado sobre o corpo deitado da mulher (SILVA JR; MARQUES, 2015, p. 233).

Em plena ditadura militar brasileira, o poeta que percebera, já em 1948, com *Rio do sono*, os abusos fascistas europeus, escreve agora para dizer que a Terra é casa da liberdade e que qualquer tirano é selvagem. Franco explorador da sonoridade popular e dos ritmos cancioneiros do interior do país, Godoy Garcia lança mão de versos livres – tipicamente modernistas – para dizer que a literatura, como a rua, é “casa do povo”. Povo que se lança como centro de sua poética deambulante. O mover do rio é o mover da palavra numa poesia

que deseja abraçar tudo e todos que vai encontrando pelo caminho. O curso do rio faz-se estrada e o discurso de sua poesia faz-se música. Tudo isso, em busca do outro, naquilo que o outro oferece de belo.

Neste coletivo do centro, Godoy encontrou, em Brasília, um afluente considerável. Sua poesia se reconstrói pela palavra de poetas como Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna, Hermenegildo Bastos, Chico Alvim, Joanyr de Oliveira, dentre tantos outros que deram continuidade e oferecem continuidade a essa poética de habitação do cerrado no Novo Milênio.

Uma vez que nossas capitais são migratórias – de Lisboa a Salvador; do Rio de Janeiro a Brasília – do magma, do mundo sem-mar erige-se uma ampla dialógica de cerrado-niemar (sem mar). Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos. O Atlântico, a que os portugueses estiveram *ultramarinamente* ligados, foi o mesmo que serviu de ponte para uma colonização escravagista, diaspórica e holocáustica – fatores de uma condição colonial que ainda reverberam na cultura humilde do centro do país e que não passam despercebidos pela escrita goiana, que sonha com uma “casa da liberdade” chamada Terra.

Se, durante séculos, o Brasil desapegou-se desta cultura *unilitoral*, ela se redescobriu no interior do país e sua melhor representante ainda é a poesia. As capitais migraram: Bahia, Rio de Janeiro, Brasília. Na região, formada por sertão e cerrado, enredam-se os Estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins (Brasil Central). Enfim, afluentes poéticos desta localidade inventada que delinea processos inovadores na zona de influência da terceira capital.

Índices e expressões aproximam ética e esteticamente os imaginários luso-católico, afro-brasileiro, indígena-sertanejo-*cerradeiro* numa tradição de escritores que peregrinaram por veredas e niemares para compor suas obras. Manifestações arraigadas no magma colonial, nas varedas de entradas e bandeiras, que continuam e reinventam a cultura e a literatura numa região *sem-mar que em presença demigra*.

Considerações Finais

O espetáculo do mundo é colhido em rios-páginas garcianas, que representam um espetáculo do mundo sempre plural, sempre diverso e sempre passível de oferecer

alumbramentos. As *demigrações* literárias, naquilo que elas abarcam dos discursos e das cidades, dependem da organização interna das referências ao mundo exterior e se edificam nos elementos estruturantes de uma história ainda a ser contada:

Fora do cânone escrito pelo Sudeste, há o poeta goianobrasiliense, fazedor de versos quase desconhecidos e que poderia ser considerado um dos mais importantes autores da poesia no país. Mas, escrevendo do centro, sua poesia, cujo ponto nodal é Brasília e cuja margem contínua e ampliada é o cerrado, aos poucos, ficou esquecida. O autor de *Rio do Sono*, *Araguaia Mansidão* e *Os Dinossauros dos Sete Mares*, surpreende pela musicalidade (de cunho cabralino), pela recorrência à natureza (aos moldes de Manoel de Barros), pela aparição dos tipos humildes (que lembram os personagens bandeirianos) e universos com imagens tão tocantes quanto as variantes de uma poesia de sete faces (para ficar com a imagem de outro grande poeta brasileiro, Carlos Drummond). A poesia de Godoy Garcia é uma escrita da revelação, dos diálogos paratáticos em busca de brasilidades ou de um estilo inerente ao catolicismo carnavalizado – mais ou menos no esteio de Murilo Mendes (SILVA JR.; MEDEIROS, 2014, p. 60).

Godoy Garcia, em *Araguaia Mansidão* ordena, pela fatura, um conjunto de imagens que suscitam no leitor, uma impressão de mansidão. Aquilo que os manuais de história literária silenciam, a crítica centroestina responsável faz chover na cabeça de leitores e leitoras. Na expressão da experiência profunda desta poética, um abrir e preservar de espaços ainda resiste diante de golpes. A relativização semântica da palavra-rio funda, então, um mundo novo – não exatamente um Novo Mundo – e independente do mundo e da vida concretiza-se, crítica dialógica, no mundo e na vida dos seres.

A visão polimorfa de poeta do povo tornado intelectual em organicidade com *as gentes*, a terra e a história alcança profundidades. Por meio de estradas e afluentes a palavra urgente do dia, poesia-margem, discorre. Sempre pronta a realizar atentados contra aqueles que desejam dizer a última palavra segue seu curso “saudando o povo que vive às suas bordas”. A poesia em Godoy Garcia é casa de pensamento, sentimento, plenitude e sabedoria. A palavra-rio viva não se cala diante do que não tem juízo nem nunca terá, do que não tem governo nem nunca terá, do que não tem remédio e nunca terá. Godoy Garcia deixou como herança, para esta literatura que continua em formação, a consciência de que é preciso estar atento e forte e a necessidade de se fazer a hora, de não esperar acontecer.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARCIA, José Godoy. Araguaia Mansidão. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999. p. 207-284.

LESSA, Sergio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 4. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

LUKÁCS, György. Problemas de la mimesis. *Estetica I: la peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. 2. ed. Barcelona – México, D.F.: Grijalbo, 1972.

SILVA JR., A. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB)*. V. 22, n. 35, 2013. p. 7-10. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2 Acesso em: 20 abril 2016.

SILVA JR, A. R.; A. C. M. MEDEIROS. José Godoy Garcia e a poética preta-e-branca: imagens cotidianas de um realismo afro-goiano. *Guavira Letras – Revista do programa de mestrado e doutorado em Letras da UFMS/Três Lagoas*. n. 18, jan.-jul. 2014. p. 53-69. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/52/37> Acesso em: 22 abril 2016.

SILVA JR, A.R. MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>. Acesso em: 22 maio 2016.

SOUSA, Salomão. A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia. GARCIA, J. Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus



LUGARES DE VIDA NO CERRADO E NA AMAZÔNIA: MEMÓRIACOMO PATRIMÔNIO VIVIDO EM CRIXÁS (GO) E ANAPU (PA)

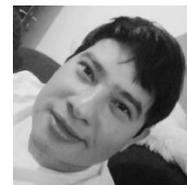
Luana Nunes Martins de Lima

Doutoranda em Geografia (UNB), Mestre em Geografia (UFG). Professora da Universidade Estadual de Goiás. Coordenadora do projeto de pesquisa "Patrimônio Cultural em Goiás: cidades apreendidas pela memória" – PrP (UEG). E-mail: prof.luanunes@gmail.com



Wallace Wagner Rodrigues Pantoja

Doutorando em Geografia (UNB), Mestre em Geografia (UFPA). Professor Licenciado da SEDUC-PA e Professor Substituto da Universidade de Brasília (UNB). Coordenador do Projeto de Pesquisa "Geografia e Representação Transamazônica: Cartografia da (In)existência entrelugares". E-mail: demithri@yahoo.com.br



Fabiano de Oliveira Bringel

Doutor em Geografia (UFPE). Professor da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Coordenador do Grupo de Pesquisa "Territorialização Camponesa na Amazônia" – GPTECA (UEPA) e do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Campesinato (UFPE). E-mail: fabianobringel@gmail.com



Memória,
Patrimônio,
Lugar, Crixás,
Anapu

Resumo: Neste estudo buscamos uma aproximação entre memória e patrimônio de lugares em contextos espaciais diferenciados – Crixás, uma cidade do Cerrado Goiano, e Anapu, na Amazônia Paraense. Indagamos de que maneira a *memória* se efetiva como um dos fundamentos da afirmação dos lugares como patrimônios. São pequenas cidades onde acontecimentos que se repetem no tempo e no espaço compõem uma trama densa de significados para os moradores locais assumirem uma posição de afirmação cultural e política em um sentido muito específico, mas que podemos chamar de patrimonial. As revisões bibliográficas e as descobertas em trabalhos de campo, metodologicamente pautados na abordagem da pesquisa participante, revelam que é preciso lançar luz a um patrimônio que não é dado como patrimônio. Na Geografia, interessa mostrar como esse patrimônio está enredado numa trama de vivências e memórias relacionadas ao espaço como "lugar de vida"

PLACES OF LIFE IN THE CERRADO AND THE AMAZON: MEMORY AS LIVED HERITAGE IN CRIXÁS (GO) AND ANAPU (PA)

Memory,
Heritage, Place,
Crixás, Anapu

Abstract: In this study we sought a rapprochement between memory and heritage of places in different spatial contexts - Crixás, a city of Cerrado Goiano, and Anapu, in Para, Amazon. We inquire how the memory consolidates itself as one of the foundations of the afirmation of the places as heritages. They are small cities where events that repeat in time and space compose a dense web of meanings for local residents take a position of cultural and political affirmation in a very specific sense, but which we can consider as a heritage. The literature reviews and the dicoveries in field work, methodologically guided by the approach of participatory research, show that it is necessary to shed light to a heritage that is not given as heritage. In Geography, interests show how this heritage is entangled in a web of experiences and memories related to the space as "place of life."



. Envio: 20/07/2017 ◆ Aceite: 27/10/2017

Introdução

Memória. Geograficamente, difícil de abordar, sobretudo quando falamos de memórias singulares, partilhadas, intersubjetivas; sem um respaldo oficial, confirmada por documentação oficial ou materialidade autoevidente. A Geografia lida de forma instrumental com a memória, por vezes, apenas como apêndice de algo tido como mais relevante a ser confirmado, descrito ou explicado. Não é este caminho que nos propomos aqui.

A interpretação dos lugares exige a referência vívida da relação que os anima. Relação de duração, plena de sentimento e valor, mas também seletiva. A memória torna-se um marcador de significados espaciais e matriz que qualifica o lugar. Para ensaiar uma resposta geográfica válida a questão: como a *memória coletiva* constitui lugares como patrimônios? - aproximamos-nos de duas realidades díspares, Crixás (GO) e Anapu (PA). Cidades consideradas pequenas¹, onde acontecimentos que se repetem no tempo e no espaço compõem uma trama densa, cultural e política, protagonizada pelos moradores.

O estudo não é comparativo, busca elucidar a aproximação entre *memória* e *lugar* em contextos espaciais diferenciados – uma cidade do Cerrado Goiano, outra da Amazônia Paraense. O cuidado é redobrado na distinção entre memória histórica e memória coletiva. A memória coletiva, na perspectiva de Halbwachs (2003), é uma memória viva, e por subsistir ao tempo, não é necessário fixá-la (por meio de tombo ou registro), pois está em permanente movimento. Ela só se torna memória histórica quando o que se quer lembrar já está muito distante no passado ou já se decompôs.

Apresentaremos os contextos espaciais das cidades de maneira sintética e, em linhas gerais, a questão do patrimônio. Em seguida, discutiremos a emergência da memória como patrimônio vivido de ambos os lugares e, por fim, nas considerações finais encaminhamos elementos de uma geografia patrimonial mnemônica por se fazer.

Entre lugares de Cerrado e Amazônia – Crixás (GO) e Anapu (PA)

Crixás está situada no Vale do Araguaia, região compreendida entre o rio Crixás-Açu, e Crixás-Mirim, microrregião São Miguel do Araguaia. Conta com uma população de 15.760 habitantes (IBGE, 2010), em uma área de 4.661,162 Km². Teve seu início com o ingresso dos

¹ “Cidades pequenas”, para Maia (2009), possuem mérito administrativo, mas não apresentam características ou dinâmica própria de uma cidade enquanto lócus da vida urbana, e sim atividades tipicamente rurais.

bandeirantes pelos sertões e com as descobertas dos garimpos de ouro em Goiás no século XVIII. A cidade recebeu esse nome por ser antigo território da nação indígena Kirirás ou Curuxás (ASMAR, 1988).

O histórico da cidade está demarcado por três períodos principais: 1) Ocupação pelo bandeirantismo e operação das primeiras lavras; 2) Estagnação da produção e doenças com recorrente abandono do povoado; 3) Chegada de estrangeiros, retomada da economia mineradora – período de emancipação do município e prerrogativa de “modernização”.

Segundo Asmar (1988) o declínio do ciclo minerador da década de 1770 condena ainda mais Crixás, pela posição geográfica sem privilégios, provocando o êxodo mineiro e sequelas de instabilidade: escassa mão-de-obra destinada à lavoura de cana-de-açúcar, tabaco e mandioca. Este estágio de abandono atingiu dimensões ainda maiores no século seguinte, culminando em problemas de ordem sanitária, com a proliferação da febre amarela.

No início do século XX, a exploração aurífera é redescoberta. As minas eram exploradas de forma autônoma, inclusive por mulheres, em bateias no leito do Rio Vermelho. As terras foram adquiridas por uma Companhia Inglesa, John Taylor & Sons, cuja exploração durou até 1923, quando os ingleses evadiram-se com todo o ouro fundido, em virtude de uma revolta no garimpo.

Em meados da década de 1970, a realidade do abandono que envolveu as idas e vindas da mineração, permanecia enrustida nos ideais de modernidade que Goiás absorvera bem pelos projetos de expansão da fronteira agrícola. Desanexada da Comarca de Pilar de Goiás, Crixás estava elevada à categoria de município. Prevalencia a antiga cidade, mas com anseios de modernização e desenvolvimento.

A dinâmica econômica da cidade envolve a mineração desde as primeiras lavras até a industrialização do processo de extração presidida pela multinacional Serra Grande, cuja lógica insere-se no mercado global. Somam-se a isso fatos anteriores mencionados por Asmar (1988), como: o Proterra – Programa de Redistribuição de Terras e Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste que incluiu Crixás como alvo de um Projeto do Cobre desenvolvido pela Metago; o Prodoeste, que possibilitou a criação de estradas, recolocando-a como ramal de alimentação da GO-4 e confirmando seu contato viário, entre o sul e o norte do país.

Situações às avessas marcaram a história da cidade: ocupações às pressas e despreziosas para fins de garimpagem; febre que ocasionou a fuga da população para outros lugares; reapropriação da atividade mineratória pelos ingleses, subordinação à outras Comarcas (Pilar e Itapaci), fragmentação do território e criação de outros municípios, entre outros. A condição do patrimônio e o fim que levou muitas edificações da cidade são reflexos dessas situações.

Vários anos, muitos anos...
Casarios emendados, agora todas caladas...
Abatidas, sem vida!/Saudosas dos seus que foram...
E foram para nunca mais...!
(OLIVEIRA, 2001, p. 97).

As narrativas dos moradores sobre o patrimônio em Crixás ressoam como justificativa pela inconsciência de um povo que vivia em um tempo no qual se buscava fugir do “atraso”. Hoje, com patrimônio material inexpressivo e negligenciado pelo poder público, a memória coletiva associada a este patrimônio (que nem existe mais, materialmente) permanece viva, pois as lembranças estão correlacionadas a um acontecer que ainda se desenrola no presente, sobretudo por meio das festas religiosas, tradições locais e famílias que se perpetuam na cidade.

Anapu², pequena cidade criada à beira da Transamazônica (BR-230), em 1972, no movimento de ocupação planejada e “espontânea” da Amazônia. Situada na Mesorregião do Sudoeste Paraense e Microrregião de Altamira. Sua forma espacial segue o padrão de borda da estrada, com diversas vicinais e/ou ramais *mergulhando* na floresta ou no que restou dela. A população rural é bastante expressiva: 10.710 de um total de 20.543 habitantes (IBGE, 2010). Nos últimos 40 anos o Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) tem implantado Projetos de Assentamento (PAs) e, mais recentemente, Projetos de Desenvolvimento Sustentável (PDSs) ao longo da Transamazônica entre Altamira e Marabá, resultando em fricções territoriais que revelam acumulação desigual de tempos (PORTO-GONÇALVES, 2015), que se acelera na contemporaneidade.

² Referência ao Rio Anapu. Origina-se do tupi 'anã', que significa forte/grosso e 'pu', ruído. [...] Referência ao barulho produzido pelo volume d'água do caudaloso rio (IBGE, 2016). A localidade foi elevada à categoria de Município [...], pela Lei Estadual nº 5.929, de 28 de dezembro de 1995, desmembrado dos municípios de Pacajá e Senador José Porfírio (IBGE, 2016).

[...] Com a abertura da Transamazônica houve muita migração, veio gente de todos os estados, para esta promissora região/Vieram em busca de terra e de melhores condição/[...] /O INCRA fez o assentamento no projeto de Reforma Agrária/Na Faixa assentou as famílias com toda a assistência necessária, nas vicinais planejou fazer um grande projeto de agropecuária./[...] Na década de 80 iniciou-se um novo cenário, abrir vicinais e titular as terra tornaram-se necessário/para dar continuidade ao processo comunitário/[...] (Manoel Goiano, entrevista concedida em 02/05/2013).

Este processo de povoamento evocado no cordel ocorreu de duas maneiras: dirigido (com centro em Altamira, financiado pelo INCRA) e “espontâneo” (com centro em Marabá, sem financiamento ou assistência), sinalizando uma diferença com reflexos no espaço. Anapu tem uma ocupação ligada ao Oeste, sem apoio oficial, a mobilização social e popular se configurou uma alternativa de ação (HÉBETTE, 2004). Se Manoel Goiano *rima* a realidade da colonização dirigida, não deixa de apontar “o processo comunitário”³, parecendo unilateralmente estatal, mas que é emergente da pressão popular.

Nos anos 1990 e 2000, a modernização agropecuária e a concentração de terras no Centro-Sul, conjugada à marcha do agronegócio, apontam para a Amazônia novamente como escapismo da problemática espacial da nação, na medida em que se os expropriados da terra se concentram no Centro-Sul e Nordeste, mas os novos assentamentos são majoritariamente na Amazônia, sobretudo oriental, o que revela não uma reforma agrária, mas a conservação de um modelo excludente (GIRARDI; FERNANDES, 2008), um “empurrão” territorial que impacta a organização espacial e a vida cotidiana na Transamazônica paraense.

Nesse período, modelos alternativos passam a valorizar a floresta, a agroecologia, a convivência camponesa ambientalmente responsável, modificando a orientação de certos projetos de assentamento – sob a pressão popular – acirrando o conflito com um modelo que se convencionou chamar de modernização conservadora, que se pauta na reprodução das condições excludentes, destrutivas de ambientes e culturas, sob a legitimidade do progresso (CANUTO, 2004; GIRARDI; FERNANDES, 2008). Um pensamento colonial persistente defronta-se com a politização do ambiente, não mais descolado da

³ A forma conhecida como colonização espontânea, [...] deixava margem para a reprodução, no Pará, das relações, nada harmônicas, das regiões de origem dos migrantes, acirradas [...], pela violência da fronteira. Ali agricultura camponesa, tradicionalmente desprezada e entregue a si mesmo e, agora, perseguida pelos órgãos governamentais, tinha que criar na marra seu espaço de sobrevivência e suas perspectivas de futuro, forçando os lavradores a se organizarem segundo suas próprias normas [...] (HÉBETTE 2002 apud BRINGEL, 2015, p. 197).

sociodiversidade que o vive, o mantém, o renova e mesmo o cria (PORTO-GONÇALVES, 2015).

Soma-se a isso, a importância de padres e freiras orientados pela chamada Teologia da Libertação, que constroem uma resistência no interior da própria igreja (LÖWY, 2006) e se afinam com o catolicismo popular nordestino e amazônico, criando uma sinergia em “células” auto-organizadas, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que atuam no processo de organização camponesa, promovendo certa unidade às pautas de luta ou ainda modificando sua semântica espacial. “Povoados” passam à “comunidades” (MAUÉS, 2010).

É nessa tessitura geohistórica altamente complexa que emerge as “Romarias da Floresta” como patrimônio da memória viva dos camponeses de Anapu.

Tratar do sentido de patrimônio nestas duas pequenas cidades situadas em regiões e contextos culturais distintos, marginalizadas nos seus anseios e projetos, sinalizam para um único caminho: a abordagem da *memória*. Em primeiro lugar, porque a tônica na discussão do patrimônio recai sobre um sentido amplo do termo, que ultrapassa a noção de “resgate histórico” e lança luz sobre a necessidade de perscrutar os espaços sensíveis dos sujeitos, uma abordagem na qual “o que conta doravante é a experiência direta de cada um, a sua maneira de perceber e sentir as coisas e os seres” (CLAVAL, 2008, p. 20).

Em segundo lugar, porque temos nestas cidades dois contextos muito específicos: 1) Em Crixás – um patrimônio material quase inexistente, pois praticamente todo acervo colonial foi demolido nas últimas décadas. Porém, muito presente na memória, expressando-se como consciência coletiva a respeito da perda e como ideia de continuidade do simbólico nos lugares patrimoniais; 2) Em Anapu – um patrimônio em construção, como projeto, solidificado por ideais comunitários que elegeram lugares e pessoas como símbolos da luta e mobilização camponesa.

De maneira geral, o patrimônio histórico-cultural tornou-se um tema de trajetória prática, conceitual e política no Brasil. Desde o projeto de Mário de Andrade, nas décadas de 1920 e 1930, a preocupação com o patrimônio é latente, sobressaindo a necessidade de um projeto intelectualista, identitário e de nacionalidade para o país (LIMA FILHO, 2009).

As políticas patrimoniais passaram por ressemantizações diversas e, nos dias atuais, segundo Abreu (1998), independentemente do estoque de materialidades históricas que as cidades possuem, há um engajamento pela preservação do que sobrou do passado, mesmo as cidades recentes. Isso mostra que houve uma profunda mudança na maneira como a

sociedade brasileira se relaciona com suas memórias. Para Abreu (1998, p. 79), o passado é uma das dimensões mais importantes da singularidade, “materializado na paisagem, preservado em ‘instituições de memória’, ou ainda vivo na cultura e no cotidiano dos lugares, não é de se estranhar, então, que seja ele que vem dando o suporte mais sólido a essa procura de diferença”.

No campo das estratégias do Estado, as políticas de patrimonialização privilegiaram os lugares e objetos símbolos que demarcavam o papel das elites urbanas e rurais pretéritas que forjaram uma “ideologia espacial de consagração da nação”, afirmam Costa e Suzuki (2012).

Logo, precisamos destacar que a conservação patrimonial, por si só, não é capaz de alimentar os sentidos que o patrimônio carrega. Reiterando a crítica de Jeudy (2005), por vezes, a conservação só traz como compensação a nostalgia; o risco do esquecimento engendra a culpa e legitima os projetos de revisitação da história, que, na busca excessiva pelas raízes, anulam a vida presente. De outra sorte, buscaremos desvelar o patrimônio vivido nesses lugares elegidos como recorte, ainda que não reconhecido institucionalmente. Entendemos que a *memória coletiva* traz em si a potencialidade de apreensão do passado, como elemento que ainda orienta o presente e o futuro.

Lugares e sujeitos da memória em Crixás – o patrimônio vivido como simbolismo

Cidade colonial situada no sertão de Goiás, fundada em 1734, e que passou décadas em relativo isolamento, não manteve resguardado o seu patrimônio material, restando apenas alguns bens na malha urbana. Mesmo assim, a imagem abaixo é capaz de representar três elementos substanciais desse patrimônio, extintos já na segunda metade do século XX, e que, de alguma maneira, perduram simbolicamente na memória e nas práticas culturais dos cidadãos: a Casa Grande, a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição e a Cadeia Pública.

Figura 1- Da esquerda para a direita: Casa Grande, Igreja Nossa Senhora da Conceição e Cadeia Pública. Pintura de Claudiuir Fernandes, morador de Crixás.



Foto: Acervo pessoal de Rômulo Xavier Lima.

Além destes, outras quatro igrejas ruíram com o tempo e vários casarões na Rua Ricardo Neves foram demolidos para novas construções, o que causou, em grande medida, uma sensação de desamparo e perda nos moradores locais mais antigos.

Eles não tinham consciência que aqui era a história de um povo, [...] porque se tivesse não tinha deixado derrubar. Então, se eles não tinham consciência, não sentia falta. [...] Tem o nome de Crixás que é histórico, mas na realidade a história de Crixás é muito pequena em material. Fisicamente é muito pequena, porque destruiu as casas que tinha. [...] Então, nessa altura, faz falta, né? Faz falta... (Sr. Prudêncio Ferreira Neto – entrevista concedida em 30/06/2015).

Se nos primeiros contatos já foi possível identificar a ausência de políticas de preservação que tratassem do núcleo histórico, de igual modo vislumbramos a memória sobre o *lugar* que transborda em seus sujeitos, nos “saberes” e nos “fazeres”, no orgulho sobre o que se mantêm e na saudade do que não existe mais.

os bens patrimoniais que constituem uma cidade configuram-se não apenas num espaço construído e edificado, mas nos saberes, fazeres e tradições que se apresentam ordinariamente no interior das manifestações culturais de seus habitantes, os quais não são contemplados nos regulamentos propostos para uma política de defesa de patrimônio cultural no meio urbano. As ações discursivas que fazemos [antropólogos urbanos] acerca de uma política de preservação e de conservação de bens arquitetônicos e urbanísticos de uma cidade – bens edificados que configuram uma

paisagem urbana – enraízam-se no espaço dos seus territórios-mitos, criando, em seu contexto, uma hierarquia e configurando a cidade qualitativamente em lugares carregados de sentido (ROCHA e ECKERT, 2007, p. 348-9).

Assim, o que dá o sentido patrimonial aos espaços urbanos em Crixás não é a historicidade dos elementos presentes, mas a carga simbólica que é perpetrada nestes espaços. A manifestação cultural “carro-chefe” da cultura goiana e que melhor representa o povo de Crixás, é a folia do Divino Espírito Santo, realizada a partir da segunda quinzena do mês de junho. São três folias que giram em regiões diferentes, fazendo grande parte dos trajetos na zona rural. O encerramento da folia dá-se com uma grande festa, ou a chamada “Entrega”. As festas e folias se territorializam nos lugares do patrimônio na cidade como *locus* oficial da memória, ou como sugere Namer (1987): "A atualização do lugar é a mobilização do passado histórico deste lugar e sua reiteração".

Figura 2- Saída da Folia do Divino Espírito Santo da Igreja Matriz. Crixás – GO



Foto: Associação dos Catireiros e Foliões de Crixás, 2013.

A lembrança que traz o passado à tona no presente não diz respeito apenas ao aspecto ritualístico que caracteriza as crenças, mas também ao cotidiano, captado e envolvido na produção do acontecer festivo. O cotidiano apresenta a dialética entre a ruptura e a continuidade. Em virtude da folia, por exemplo, há uma alteração no ritmo das atividades produtivas. Entretanto, a folia se desenvolve dentro dessas próprias atividades do lugar, conforme narra uma moradora de Crixás. E embora reconheçamos que “os tempos

são outros”, não desconsideramos a organização festiva como integrante do cotidiano citadino, durante todo o ano, como

Para se falar sobre a Folia do Divino é preciso falar sobre a tradicional Festa do Divino Espírito Santo, a qual trago na memória desde os meus tempos de mocidade em Crixás. Uma festa onde o Imperador e a Imperatriz são os principais personagens responsáveis pelo funcionamento da festa. [...] O Imperador já pensava em plantar a mandioca para fazer a farinha e tirar o polvilho, plantar o arroz que seria limpo no pilão e também para tirar o fubá. Engordar os capados, colocar as galinhas no choco para ter mais frangos e aumentar as galinhas para ter mais ovos. Sem se esquecer da matutagem “vaca para engordar e matar” e não poderia ser menos de quatro. As tachadas de sabão não eram esquecidas pela Imperatriz, assim como o plantio do alho e da cebola. Meses antes da festa, a Imperatriz passava nas casas das comadres e vizinhas para orientá-las a juntar ovos para ela fazer os bolos (Delmira Xavier Machado, Jornal Diário da Manhã, 11/06/2015).

O patrimônio material não se desvincula do que é instituído como tradição do lugar. É notável, na prática da cidade, como a memória permite a sensação de preencher, com os símbolos do passado, os vazios que pertencem ao presente. Nos limites do que observamos, há uma clara tentativa de aglutinar o local do patrimônio material ao patrimônio efetivamente revivido no cotidiano. Em Crixás, o local de referência das festas do passado era a Casa Grande. Todos se lembram, e os que não eram nascidos ou não se lembram, conhecem pelas histórias e pelo “ouvir falar”.

Então a festa do Divino antigamente era feito com o Imperador. O Imperador ficava não sei quantos dias dentro da Casa Grande, que era a casa da festa. Lá tinha, dentro do salão da Casa Grande, que eu conheci, elas também conheceram, tinha dois fornos de barro. [...] Aí o imperador ficava lá, fazia os bolos, fazia doce... Porque naquela época, tinha a [...] Missa do Imperador. Terminou a Missa do Imperador, ia pra Casa Grande pra comer doce. Então, punha a mesa, aquela mesona comprida aí, punha várias qualidades de doce e ninguém encostava na mesa antes do Imperador ou não sei quem falar que a mesa está servida. E nessa hora [...] criança nenhuma encostava na mesa. Servia doce pra criança tudo separado[...] Naquele tempo era bom demais, nossa! [...] O povo festava a noite inteira. Uma festa sadia, gostava de dançar, tinha a festa de tambor que era... veio dos negros. Tambor é a dança que veio dos negros (Sr. Prudêncio Ferreira Neto – entrevista concedida em 30/06/2015).

Após a demolição da Casa Grande, a folia deixou de girar por muitos anos, ou acontecia de forma irregular e enfraquecida. Há poucos anos ela foi reformulada e segue se realizando de forma organizada pela Associação dos Catireiros e Foliões de Crixás.

Há dois bens materiais no espaço urbano que merecem destaque. O Casarão – uma das antigas casas coloniais na Rua Ricardo Neves, recém-restaurada com financiamento da mineradora Serra Grande, por incentivo da Lei Rouanet (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991). Foi denominada como “Espaço Cultural Ursulino Leão”, em homenagem ao renomado escritor e político crixaense. A Universidade Estadual de Goiás dirige o espaço, que se limita a exposição de objetos e fotografias da história local, e está aberto para o uso em diversas atividades culturais, embora não ocorram com muita frequência. Alguns relatos apresentam o local como desvinculado à vida do lugar.

O outro é a “Casa do Tio Joca”, construída no início da década de 1940. Embora não tenha nenhum tipo de reconhecimento histórico externo, pelo pouco tempo de existência, a casa tem um valor como o que Bosi (1994) chamaria de “casa materna”, a partir da qual a cidade cresce em todas as direções, no mundo e nas dimensões da infância. A casa do Tio Joca representou para toda cidade, um lugar de hospitalidade, onde a cidade se abria para os de “fora”, onde funcionou a prefeitura nos seus primeiros dois anos, abrigava padres que vinham para ocasiões festivas, juízes, e pessoas das mais variadas classes.

Até duas hora da tarde por aí... na realidade até a hora que fosse que chegasse, tinha comida na panela, duas horas, três horas da tarde. Porque a pessoa morava na fazenda, saiu de lá cedo, tava na roça [...] e vinha, chegava aqui, procurava a casa do [...] Tio Joca e Tia Eulampia. [...] Então, aí “cumê” direto, não precisava cozinhar pra três, quatro pessoas que chegava, tinha comida pronta. E tinha muita fartura na casa. [...] Então essa mesa aqui já serviu comida pra muita gente, graças a Deus (Sr. Prudêncio Ferreira Neto – entrevista concedida em 30/06/2015).

Tio Joca, ou João Ferreira de Faria, foi o primeiro prefeito da cidade. Três, dos dez filhos ainda moram na residência e reportam-se ao local, à família e à história da cidade como doces recordações que sinalizam sua própria essência e posição no mundo. Isso revela como “temos com a casa e com a paisagem que a rodeia a comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas” (BOSI 1994, p. 442). E ainda que “a ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra” (BOSI, 1994, p. 441).

Figura 3- Casa do Tio Joca. Crixás – GO



Foto: Luana Nunes Martins de Lima, 2015.

Os lugares e os sujeitos que manifestam a resistência desse patrimônio crixaense não se esgotam nestes, que aqui foram apresentados. Mapear essas e outras afetividades é uma proposta que sugere que o patrimônio não é somente quantificável. Ao contrário, ele pode ter sido demolido, não ser mais tangível como outrora, somente estar preso a lembranças de velhos lugares e pessoas, e mesmo assim resistir nas práticas simbólicas, orientadas pelas memórias desse tempo ausente.

Lugares da Memória em Anapu – viver um patrimônio como projeto

O lugar não se realiza apenas como escala geográfica construída (VAINER, 2001), mas categoriza a existência (BERDOULAY; ENTRIKIN, 2012) fundando a realidade dos que o vivem e, como tal, se torna a conexão possível dos indivíduos/coletivos com o mundo (MALPAS, 1999) e viabiliza aberturas para o futuro. A memória – quando coletivamente valorizada, mesmo que seja uma tessitura seletiva e fortemente marcada por individualidades – garante certa coesão têmporoespacial⁴ dos ritmos individuais, que vão desde o corpo produtor-produto de significados (CSORDAS, 1990) até a constituição de um patrimônio comum que reatualiza a coesão e projeta um horizonte espacial como futuro coletivo, não estritamente harmônico, imaginado e em realização.

As Romarias da Floresta, que ocorrem em fins de julho em Anapu, revelam este encontro entre memória, lugar e projeto, na medida em que a cidade não se destaca por uma substancial produção no estado, muito menos por algum tipo de patrimônio instituído.

⁴ A inspiração sobre ritmos têmporoespaciais que podem ser apreendidos pela experiência vivida em um sentido de coesão e, inevitavelmente, diferenciação, devemos a leitura de Hägstrand feita por Buttmer (1982), embora o debate da memória não seja tematizado pela geógrafa,

O Lote 55 reside na memória dos camponeses de Anapu. Para além de um número frio é lugar de resistência, de socialização, que tem ao mesmo tempo dupla funcionalidade: ora como lazer, ora como espaço de formação. Nele se encontra o Salão Comunitário Dorothy Stang. Recebeu esse nome porque foi nesse lote, “no 55” (cinquenta e cinco), que a freira homônima foi assassinada em 2005. Esse espaço é gerenciado pela Associação Agroecológica de Santo Antônio do PDS. Associação ligada politicamente à Comissão Pastoral da Terra.



Figura 4: Salão Comunitário Dorothy Stang no Lote 55. Foto: Fabiano de Oliveira Bringel, 2013;
Figura 5: Monumento a Irmã Dorothy no lote 55 no PDS Esperança. Foto: Fabiano de Oliveira Bringel, 2013.

O espaço é onde os fiéis são acolhidos na chegada da Romaria da Floresta. A grande homenageada é a Irmã Dorothy Stang. Tivemos a oportunidade de participar das romarias no ano de 2013 e de 2015. São 55 (cinquenta e cinco) quilômetros percorridos em quatro dias. Saindo do Centro Paroquial na cidade de Anapu até o lote 55 no PDS Esperança. Nos quatro dias de caminhada acontece uma série de celebrações e discussões políticas sobre a Amazônia e a Questão Agrária. No ano de 2013, além da romaria, foi feito o encontro das CEB's da Transamazônica e da Cuiabá-Santarém.

Outro importante lugar de memória é onde a Irmã Dorothy tombou. Seu corpo caído depois de levar vários tiros começou a “lavar” a terra naquela fatídica manhã chuvosa do dia 12 de fevereiro de 2005. O lugar é uma centralidade sagrada no horizonte de fé dos romeiros, que ergueram um pequeno monumento, decorado com plantas das mais diversas espécies. Na passagem da romaria as roupas e os pertencentes (inclusive a Bíblia), usados pela freira, são expostos como testemunhas diretas da violência brutal que perpassa a luta pela terra na Amazônia. Frutas e produtos da lavoura camponesa são ofertados como

resposta àqueles que se colocaram contra a reforma agrária e desqualificaram a capacidade desses colonos de reinventarem seus modos de vida, de trabalho e de crença. Balões e bandeirinhas são colados de ponta a ponta na vicinal do PDS Esperança como se estivéssemos numa grande Festa de São João. Celebração da dádiva para não esquecer do luto e da luta que a data exige.

Só há paisagem memorial nesta correlação entre intersubjetividades e ambiente, uma autoprodução da paisagem já que “(...) por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência. Julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política, etc. e, por outro lado (...) determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política, etc” (BERQUE, 1998, p. 86).

Embalados pelos lugares de memória, os romeiros seguem um itinerário estranho aos olhos de quem está acostumado a enxergar o óbvio. A partida é do centro urbano (Paróquia de São Rafael) para o PDS Esperança. O ritual se faz da cidade para o campo. A primeira grande impressão na paisagem é que estamos indo do “pasto à floresta”. Os dez primeiros quilômetros, o primeiro dia de caminhada, são realizados sob o sol escaldante e nenhuma sombra, em ambos os lados da Vicinal de Sant’Ana, o pasto e a criação bovina dos latifúndios. No segundo, percebemos a transição para uma *capoeira*, as sombras se tornam prazerosas companhias de fé e luta. Do terceiro dia em diante, sob o teto de árvores de 20 a 30 metros de altura, nos encontramos em território camponês, a floresta é a soberana do lugar.

Nesta trajetória, a grande sensação que nos percorre é de fazer um “êxodo urbano”. Os romeiros, na contramão da hegemonia do capital, vão da cidade em direção à floresta, como se quisessem fugir daquele esquema que “evolui” de um espaço quase sem humanos, um meio natural soberano, até a chegada de um meio completamente artificializado, quase sem natureza. “[...] É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é um trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil” (BOSI, 1993, p. 281).

Figura 6 - Romaria da Floresta no Travessão de Santana - Trabalho de Campo.



Foto: Fabiano de Oliveira Bringel, 2013.

*As paisagens ausentes e trajetivas*⁵ passam a constituir uma trama pelas memórias dos indivíduos, costurando um tipo de saber-viver que atravessa o tempo, extraindo imagens significativas que provocam busca no presente e criação de projetos ativamente lugarizados, atingindo um nível de valorização com forte conteúdo geopolítico, ainda que completamente negligenciado para além do lugar ou no campo institucional.

Considerações Finais

O lugar não é feito da vida apenas no ritmo cotidiano e o patrimônio não é, estritamente, uma forma nostálgica e petrificada para “olhar sem tocar”. Pois as memórias são “toques”, intervenções no passado que se agregam em uma unidade minimamente coerente para uma coletividade atualizar-se e refazer-se em trajetórias espaciais significativas, estabelecendo o lugar-memorial: constituído de paisagens ausentes e trajetivas, que são recriadas/revividas em ato, normalmente de festa e com uma sacralidade evidente para os contextos apresentados, com uma ritualística envolvente.

Em Crixás, a organização festiva saturada de simbolismo e de elementos espaciais (re)imaginados, mobiliza uma vontade segredada entre velhos e novos, entre os que viram e ouviram falar se estabelece um trajeto que é rural com epicentro no urbano, mas também

⁵ A inspiração do termo vem do trajeto como elemento central nos dois contextos apresentados, mas não podemos esquecer que é um conceito amplamente trabalhado por Berque (2011), remetendo a trajetórias co-produzidas entre cultura e ambiente, no tempo e espaço.

encontro com valores de partilha e produção não mais possíveis e, por isso mesmo, realizados como patrimônio. Em Anapu, se expressa uma amplificação da luta, através de uma romaria que faz um “êxodo urbano” até o interior da floresta, lugar onde, de muitas maneiras, uma vida termina e um projeto de mundo (re)começa, um projeto campesino também ligado a partilha e a produção, necessariamente possíveis e, neste sentido, patrimônio.

Há o rompimento do presente a partir do espaço de encontro, para articular um tempo dinâmico, não uma linha ininterrupta, mas tramas e pontos só possíveis na vivência da realidade geográfica singular, condicionante da recriação e projeção das paisagens dotadas de um valor intersubjetivo e, por isso mesmo, um patrimônio inestimável aos “do lugar”! A memória coletiva cria seus lugares e se concretiza (mais do que materializa) espacialmente, no Cerrado e na Amazônia. Criações geográficas que podem ser aberturas para repensar o sentido de patrimônio – que transcende a participação e se inscreve como condição e projeto vividos.

Referências

ABREU, Maurício de. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia I*, v. XIV, Porto Alegre, 1998, p. 77-97.

ASMAR, José. *Crixás, do berço de ouro à luta pela vida*. Goiânia: 1988.

BERDOULAY, Vicent; ENTRIKIN, Nicholas. Lugar e sujeito: Perspectivas teóricas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia; *Qual o espaço do lugar*, São Paulo Perspectiva, 2012.

BERQUE, Augustin. *Paisagem-marca, Paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. Para uma problemática do mundo ambiente. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. A pesquisa em memória social. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 277-284, 1993.

BRINGEL, Fabiano de Oliveira. *Fronteiras Agrárias Intermitentes e os processos de territorialização do campesinato na Amazônia: uma análise comparativa dos projetos de assentamento do sudeste e sudoeste paraense*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPE, 2015.

BUTTMER, Anne. Apreendendo o dinamismo do espaço vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. C. (Org.). *Perspectivas das Geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

CANUTO, Antônio. Agronegócio: a modernização conservadora que gera exclusão pela produtividade. *Revista Nera*, v. 7, n. 5, 2004.

CLAVAL, Paul. Uma, ou algumas, abordagem(ns) cultural(is) na geografia humana? In: SERPA, Angelo (Org.). *Espaços culturais vivências, imaginações e representações* [online]. Salvador: EDUFBA, 2008.

COSTA, Everaldo Batista da; SUZUKI, Júlio César. *A ideologia espacial constitutiva do Estado nacional brasileiro*. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de noviembre de 2012b, vol. XVI, nº 418 (6).

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.

DIAS, Wagner Alceu. *No obscuro do ouro, o brilho do Cerrado: a dinâmica territorial do município de Crixás-GO*. 2010. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

GIRARDI, Eduardo Paulo; FERNANDES, Bernardo Mançano. A luta pela terra e a política de assentamentos rurais no Brasil: a reforma agrária conservadora. *Agrária*, São Paulo, n. 8, pp. 73-98, 2008.

HÉBETTE, Jean. *Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia*. 4 vol. Belém: EDUFPA, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JORNAL DIÁRIO DA MANHÃ. A saudosa Folia do Divino Espírito Santo de Crixás. Disponível em: <<http://www.dm.com.br/opiniao/2015/06/a-saudosa-foia-do-divino-espírito-santo-de-crixas.html>>. Acesso em nov. 2015.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Da Matéria ao Sujeito: inquietação patrimonial brasileira. *Revista de Antropologia* (USP). São Paulo, v. 52, n. 2, p. 605 – 632, 2009.

LÖWY, Michael. Marxismo e Religião: Ópio do Povo? In: BORON, A. A. et. all. (orgs.). *A Teoria Marxista Hoje. Problemas e Perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO/Expressão Popular, 2006.

[MAIA, Doralice Sátyro](#). Cidades pequenas: como definí-las? In: José Aldemir de Oliveira. (Org.). *Cidades Brasileiras: Territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais*. 1ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009, v. 1, p. 136-158.

MALPAS, Jeff. *Place and experience: A philosophical topography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MAUÉS, Raimundo Herald. Comunidades “no sentido social da evangelização”: CEBs, camponeses e quilombolas na Amazônia Oriental brasileira. *Religião e Sociedade*, v. 30, n. 2. pp 13-37, 2010.

NAMER, Gerard. *Mémoire et Société*. Paris: Meridiens Klincksieck, p. 203, 1987.

OLIVEIRA, Sebastiana Ester Dietz de. *Terra dos Kirirás e poemas mais...!* 2. ed. Goiânia: Arte e Laser Ltda., 2001.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Valter. W. P. *Amazônia, Amazônias*. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Amazônia enquanto acumulação desigual de tempos: Uma contribuição para a ecologia política da região. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 107, p. 63-90, 2015.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A cidade: sede de sentidos. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane Felipe (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 343- 361.

VAINER, Carlos Bernardo. As escalas do poder e poder das escalas: o que pode o poder local? In: *IX Encontro Nacional da ANPUR*, 2001, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPUR, 2001. v. 1. p. 140-151. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/download/2147/2100>, acesso em 02 mar. 2016.



MÚSICA NEOCAIPIRA E A RETERRITORIALIZAÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA

Denis Rilk Malaquias

Doutorando em Geografia, mestre e graduado em música pela Universidade Federal de Goiás. Atua na rede estadual de ensino do estado de Goiás-SEDUCE/GO como professor e performer musical vinculado ao Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte. E-mail: denis.violao@hotmail.com



Viola Caipira;
Neocaipira;
Territorialidades.

Resumo: A música caipira no decorrer da sua história sempre demonstrou ser pré-disposta a influência de gêneros musicais alheios. Essa se evidencia ainda mais a partir da sua entrada no mercado fonográfico. Dentre os fatores contribuintes para uma mescla cultural na música caipira, levamos em consideração nessa análise fenômenos de ordem geográfica, como o êxodo rural, pois no instante que o caipira transfere sua moradia para os centros urbanos, este fica diretamente exposto a novas dimensões culturais, que outrora no campo teria mais dificuldade de acesso. Ressaltamos ainda, o fenômeno da globalização como outro fator influenciador, sobretudo com a difusão da cultura de massa através dos vários meios de informação, o rádio, a TV e etc. Com isso, grande parte dos "caipiras" enveredaram-se influenciados por tendências musicais alheias ao seu campo de produção, especialmente de músicas populares massivas. Em meio a esse panorama surge um grupo de violeiros dispostos a retrabalhar a música caipira. Incorporando nessa elementos advindos principalmente da música erudita em suas performances no instrumento. Essa música hibridizada e ressignificada desses violeiros denominados como neocaipiras, seria de certa forma uma reterritorialização (HAESBAERT, 2009), e não uma desconfiguração da identidade caipira. Com isso, além de se reterritorializar culturalmente, estes, através dessa música, vêm conquistando também respeito e prestígio cultural que não se havia alcançado em nenhuma outra fase da música caipira. Inclui um apreço acadêmico-erudito. Esse trabalho tem como objeto de estudo a música produzida pelos violeiros neocaipiras, nas suas implicações representacionais e identitárias relacionadas com a territorialidade caipira.

MÚSICA NEOCAIPIRA Y RETERRITORIALIZACIÓN DE LA IDENTIDAD CAIPIRA

Viola Caipira;
Neocaipira;
Territorialidades

Abstract: La música caipira a lo largo de su historia siempre ha demostrado ser pre-arreglado la influencia de otros géneros musicales. Esto se hace evidente a partir de su entrada en el mercado de la música. Entre los factores que contribuyen a una mezcla cultural en la música caipira, tenemos en cuenta en este análisis fenómenos del carácter geográfico como: el éxodo rural, debido a que el instante en que el caipira transfere su vivienda a los centros urbanos, el mismo es expuesto directamente a las nuevas dimensiones culturales, que una vez en el campo tendría un acceso más difícil. Destacamos también el fenómeno de la globalización como otro factor de influencia, especialmente con la difusión de la cultura de masas a través de los diversos medios de comunicación, radio, televisión, etc. diversos, gran parte de los "caipiras" se embarcó influenciados por tendencias musicales distintas del su campo de la producción, especialmente de las canciones populares masivas. En medio de esta situación, surgió un grupo de violeiros dispuestos a reelaborar la música caipira. Añadiendo en la misma elementos derivados principalmente de la música clásica en sus actuaciones en el instrumento. Esta música híbrida y ressignificada de estos guitarristas denominados como neocaipiras, sería en cierto modo una reterritorialización (HAESBAERT, 2009), e no una descaracterización de la identidad caipira. Por lo tanto, además de culturalmente reterritorializar, estos, a través de esta música, el respeto también han ganado y el prestigio cultural que no se había logrado en cualquier otra fase de la música caipira. Incluyendo una apreciación académico-erudito. Este trabajo tiene como estudio objetivo la música elaborado por los violeiros neocaipiras en sus implicaciones de representación identitaria relacionados con la territorialidad caipira.



. Envio: 25/06/2017 ◆ Aceite: 28/09/2017

Introdução

Esse trabalho tem como objeto de estudo a música produzida pelos novos violeiros, nas suas implicações representacionais e identitárias relacionadas com a territorialidade caipira. Sobretudo, essa música de sons ligados à viola caipira, originada da temática rural e da forma do caipira se expressar, que segundo Tinhorão (2001, p.208) abrange a vasta região Centro-Sul do país, compreendida por quase todo o estado de São Paulo, parte do interior do estado do Rio de Janeiro e ainda grandes espaços de Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso. Outros autores como Sant'Anna (2000), Dias (2012), Vilela (2013), Ferrete (1985), Corrêa (2000), Zan (2008) e Leite (2012) também, indo em concordância com Tinhorão, apontam delimitações geográficas equivalentes para região onde é evidenciada a prática da música e cultura caipira e a difusão do tocar viola.

Antes de discorrermos aqui sobre música neocaipira e suas peculiaridades territoriais, não poderíamos deixar de fazer um breve retrospecto sobre sua gênese, a música caipira, e, especialmente sua relação com a viola. Vilela (2013, p.93) relata que o percurso da viola com o caipira vem de longe. Da catequização dos índios e mamelucos ainda no século XVI aos bandeirantes e depois dos tropeiros, a viola firmou-se nesse espaço geográfico, nos costumes desse povo e fez-se porta-voz de sua musicalidade.

A viola por muito tempo foi um estandarte de valores culturais do homem do campo e do povo interiorano. Entretanto, nas suas interações com a mídia e com o público das metrópoles no transcorrer dos séculos XX e XXI - a música que antes havia do predomínio desse instrumento - esteve sujeita a processos de ressignificação e hibridização com elementos dos mais diversos gêneros e estilos musicais, que acabou demudando radicalmente suas matrizes iniciais. Tomamos aqui por referencial de “matrizes iniciais” nesse trabalho, a música caipira feita a partir dos primeiros registros de gravações da mesma. Pois, apesar de toda influência musical e cultural envolvida no enraizamento e na sua constituição, quando nos remetemos a música caipira já temos impregnado em nossas mentes um modelo musical já preestabelecido. Partindo dessa perspectiva, Vilela (2013, p. 58) assinala:

Quando pensamos em música caipira, nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando ela começou a ser gravada, no fim da década de 1920. Através do rádio e dos discos, ela trouxe a nós o cotidiano do camponês do centro-sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como viola e violão.

Relata ainda o processo de consagração da nacionalização e regionalização da viola. Que, nesse período, acabou-se estabelecendo a mesma como uma importante bandeira e ou representante das práticas culturais do caipira:

Durante todo o processo de legitimação da viola como um instrumento brasileiro, ela, de uma forma ou de outra, esteve ligada ao fazer do campo, mesmo quando era um instrumento citadino entre séculos XVI e XIX. Porém, nenhum momento legitimou e difundiu tanto a viola quanto o das gravações dos caipiras, a partir de 1929. Esse evento esteve intimamente ligado a radiodifusão que não só fez que a viola se popularizasse em regiões onde seu alcance não se efetivara, como também fez que a realidade e aspectos da história desse camponês do centro-sudeste do país chegassem ao alcance de todos (VILELA, 2013, p. 92).

O curioso é que, o mesmo veículo que contribuiu para a consolidação e difusão da cultura e o fazer musical do caipira, de certa forma, expôs o mesmo a influências de outras sonoridades. Possivelmente pelo fato de que, ao adentrar às gravadoras, o caipira passa a ter uma maior conexão com os veículos de comunicação, e com isso, passa a ter também oportunidade de ter contato com outras culturas distintas. E, seja por curiosidade deste de experimentar novos sons, ou mesmo imposições das gravadoras na procura de criar um produto mais vendável, acabou-se então incrementando elementos musicais alheios ao seu campo de produção cultural. Este, que outrora era de temática rural e uma representação “genuína” do homem do campo e suas práticas.

Na primeira metade do século XX, a maioria dos artistas caipiras conservavam características em comum, seja estas na formação instrumental e vocal (quase sempre cantada em duetos) e ou estético musicais. No entanto, no transcorrer do século passaram a acontecer interações com elementos de estilos e de gêneros musicais diversos oriundos do exterior, com destaque para os ritmos paraguaios, mexicanos e cubanos, o que já anunciava outros processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) e ou “desterritorialização” (HAESBART, 2009). Apesar de haver alguma resistência no início, esses ritmos elementos musicais foram se fixando e permanecem até hoje na música caipira.

Na contramão da grande mídia e da cultura massificada, surge um grupo de violeiros que procurou aproximar-se mais das “raízes” da música caipira. Contudo, devido ao modelo de formação, esses violeiros, que conforme expõe os autores Dias (2010) e Alves Junior (2009) em sua maioria são advindo das universidades e com formação teórico-musical

erudita e sistematizada, trouxe para a música de viola um novo fazer musical, acrescentando a essa música novas técnicas e elementos advindos das mais variadas fontes musicais, com destaque para música erudita. Com isso, esse instrumento que antes era um “genuíno” representante da territorialidade caipira, agora entra em contato com uma dimensão cultural (território) contrastante. Entretanto, o trabalho que vem sendo feito por esses violeiros, tem conseguido conservar em suas obras a essência da música caipira, porém, atrelada agora com um refinamento técnico-instrumental e com arranjos refinados, dando a esse instrumento um novo prestígio o que nos remete aos processos de reterritorialização defendidos por Haesbaert (2009). Dentre esses violeiros em questão, Nepomuceno (1999, p. 52) destaca que Renato Andrade, Roberto Corrêa ou Ivan Vilela podem ocupar qualquer palco nobre do mundo. Pode-se notar também que, um público que outrora discriminava, e ou definia como subcultura a música caipira, hoje lota importantes salas de concerto no Brasil e no mundo para apreciar a música desses novos violeiros.

Justificando aqui o uso de ferramentas da geografia para a análise do desfecho “música neocaipira”, levaremos em consideração as ponderações de Cosgrove (1983, p.1) onde este alega que toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida distintos e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos. Os meios de incorporação do espaço aos códigos simbólicos através da produção cultural também constituem tarefas para a geografia cultural. Como o poder simbólico na sociedade de classes, a ideologia se apropria e reproduz o espaço para legitimar e sustentar a dominação de classes (COSGROVE, 1983, p. 22). A geografia, especificamente a geografia cultural nesse caso, se incumbirá de apreender e compreender esta dimensão da interação humana com a natureza e seu papel na ordenação do espaço, sendo mais específico aqui, compreender a relação da música do caipira e sua relação com o contexto sociocultural em que este está inserido.

O caipira em meio a globalização

Vários fatores podem ter contribuído para essa amalgamação na cultura musical caipira. Dentre os fenômenos de ordem geográfica podemos destacar o êxodo rural, pois no instante que o caipira transfere sua moradia para os centros urbanos, este fica diretamente exposto a novas dimensões culturais que outrora no campo seria de mais difícil acesso, e

esses novos sons conseqüentemente acabam influenciando diretamente o fazer musical do caipira. E, podemos destacar ainda, o fenômeno da globalização como outro fator influenciador. A globalização pode definir-se como um processo social através do qual diminuem os constrangimentos geográficos sobre os processos sociais e culturais [...] pode pensar-se que num mundo totalmente globalizado não saberíamos prever as práticas e as preferências sociais a partir da sua localização geográfica (CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p.73-74). Volpini Silva (2010, p. 21) complementando, alega que, a globalização é um processo no qual o encolhimento do mundo e as difusões culturais se tornam inevitáveis. Isto ocorre principalmente porque as distâncias se encurtam, a tecnologia se apressa e os reflexos das ações se tornam praticamente simultâneos. Sobre essa relação da globalização com as transformações culturais, Melo alega também que:

[...] quase todos os grandes marcos da história dos povos podem ser vistos como passos em frente no processo de Globalização cultural: o surgimento da linguagem, a invenção da escrita, a criação da moeda, as grandes viagens de exploração marítima, as sucessivas revoluções agrícola, comercial e industrial, o colonialismo, a invenção da Rádio, da Televisão e do Cinema (Hollywood), as Guerras mundiais, a Internet. Qualquer um destes fenômenos contribuiu em larga medida (e muitos continuam a contribuir) para as trocas culturais e para o estabelecimento de comunicação entre os povos. Num sentido amplo, dir-se-ia que o processo de Globalização cultural se confunde com a história da humanidade (*Apud* CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p. 73).

Podemos notar essa influência da globalização na música caipira no instante que se principia a difusão da cultura de massa com as grandes mídias, em especial o rádio e a TV, estes que com certeza são dois grandes marcos na história da comunicação. Com isso o caipira começa a ter contato direto com outras sonoridades musicais, e nessa convivência este acaba sendo influenciado de alguma forma, e conseqüentemente acaba incorporando elementos técnicos e estilísticos advindos dessas músicas em seu fazer musical. A globalização não é um processo de supressão das diferenças culturais. Se analisarmos as paisagens culturais atuais, verificaremos que o processo de Globalização cultural é complexo e mesmo contraditório. A dinâmica da globalização produz, simultaneamente, mais uniformidade e mais diversidade (CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p.75). Partindo desse pressuposto Glick Schiller (*Apud* CASTRO, 2000, p. 12) aponta que:

[...] a globalização, ao invés de homogeneizar culturas, estaria produzindo ou perpetuando práticas culturais e diferenciando identidades. Em alguns casos, a reprodução de tais diversidades culturais seria causa da celebração. Mas, em outras circunstâncias, identidade construída sobre distinções culturais parece motivar batalhas por diferenciações nacionais em que as pessoas se debatem apaixonadamente em conflitos sobre por que bandeira lutar. A necessidade de análises sobre a relação entre cultura e poder tem sido uma exigência, considerando que políticas culturais emergem como formas de manter ou resistir a dominações.

Canclini (1999, p.124) também parece estar de acordo com essa reflexão, o mesmo alega que, “a homogeneização do consumo e da sociabilidade, propiciada pelo formato com que esses serviços se organizam, não anula as particularidades”. Nesse panorama de globalização e baseado nas reflexões dos autores citados, percebe-se que, nesse processo, o caipira não só teve sua música acrescida de elementos advindos de outras práticas musicais, como também teve oportunidade de mostrar a outrem o seu fazer musical, a sua cultura. Independente de toda incrementação ocorrida, o caipira mantém suas peculiaridades identitárias. Além do mais, teve a oportunidade expor ao mundo seus valores culturais e enfatizar sua identidade cultural em meio a diversidade.

Territorialidade, campos de produção e hibridação

Antes de adentrar no debate sobre territorialidade na música caipira, precisamos entender um pouco mais do seu conceito. Territorialidade é um conceito geográfico derivado de território. Para Araújo (2007, p.24) “território” é entendido como uma taxonomia efetuada por agentes sociais e objetivada através do referimento geodésico relacional de signos. Outros autores defendem que o termo território representa muito mais do que uma delimitação geográfica, ou ainda, os elementos físicos, econômicos, políticos e etc. compreendidos em seu contexto. Para Cosgrove (1983, p. 17-18):

Se toda a produção humana é simbolicamente constituída, podemos reafirmar os modos de produção como modos de produção simbólica. Cada um é um modo de vida diferenciado por relações características de produção que estruturam forças produtivas. Mas estas relações de produção são culturalmente diferenciadas através do foco da produção simbólica, do qual o significado é mapeado através de todos os níveis estruturais.

Baseado nessa perspectiva, e, para melhor compreensão das concepções de “território” podemos levar ainda em consideração as ponderações de Santos (2007) quando este alega que o território em que vivemos é:

mais do que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico. A linguagem regional faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amalgama, sem o qual não se pode falar de territorialidade. Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos (SANTOS, 2007, p.82).

Mendes e Almeida (2008, p.29) relacionam ainda noções de representações sociais com territorialidade ao aludir que a carga simbólica proveniente de território e lugar “[...] desempenham papel fundamental na configuração de memórias e representações sociais, o que envolve a compreensão de que os símbolos, os discursos, as práticas sociais consolidam determinadas territorialidades, interferem nas configurações socioespaciais”. Santos (2007) vai um pouco mais além nessa reflexão. Após alegar que “**cultura e territorialidade** são, de certo modo, sinônimos”, pondera:

A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2007, p.81).

Complementando a fala de Santos, Cosgrove (1983, p.14) alega que:

Na sociedade de classes, a cultura é o produto da experiência de classes. Os reflexos do senso comum de cada classe sobre sua própria experiência material é parte de sua luta com outras classes, cada uma tentando impor o que vê como a validade universal dessa experiência.

Já quando referimos aqui a campos de produção, lembramos Bourdieu (2003), que segundo este, conduz a um “campo de forças, a espaços sociais” específicos, ou seja, a espaços de atuação social específica numa trama sociocultural maior, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”, que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que neles atuam. Interessante observar que os campos de produção social são subdivididos em subcampos de

produção cultural e que lhes são peculiares agentes que incorporam um *habitus* que lhes direcionam a ação. O conceito de *habitus*, portanto, dialoga com o conceito de campo de produção, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social inerente a um campo de produção pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Ainda segundo Bourdieu (1983, p.73)

O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significativa de um agente singular sejam, no entanto, “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas. A parte das práticas que permanece obscura aos olhos de seus próprios produtores é o aspecto pelo qual elas são objetivamente ajustadas às outras práticas e às estruturas; o próprio produto desse ajustamento está no princípio da produção dessas estruturas.

Hibridação cultural e Territorialidade são conceitos que vem rendendo muitos debates e discussões na atualidade. Canclini (2003) se refere aos processos identitários relacionados aos processos de hibridação. Entende por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (Ibidem, p. 19). Já Haesbaert e Porto-Gonçalves (2005, p. 90) fazem uma relação entre hibridismo e territorialidade ao alegar que na América Latina, podemos dizer, o hibridismo cultural não é simplesmente sinônimo de “desterritorialização”, de desenraizamento, mas a forma encontrada, principalmente pelos povos subjugados, de se “reterritorializar”, reconstruir, de algum modo, seus territórios. Vale ressaltar aqui Claval (2007, p. 184), onde o mesmo é bem enfático ao alegar que “certos grupos mostram, entretanto, através da história e através do espaço, uma surpreendente capacidade de permanecerem fiéis a certos traços de sua cultura. Mas lembra: “O que dá às culturas sua identidade resiste, assim, às vezes, à passagem do tempo. Isto não quer dizer que as sociedades portadoras de tais culturas escapem às transformações da história [...]” (Ibidem, p.321).

Partindo dessas conjecturas, pode-se considerar que a ação dos novos violeiros de resgatar valores da música caipira hibridando com elementos da música erudita, seria de certa forma uma espécie de autodefesa e remarcação de seu território cultural. Este cada vez mais sufocado pela imposição dos veículos de comunicação em massa, que cada vez mais “sobrepõe” influências nos modos e práticas do homem.

Considerações Finais

Os novos violeiros, que apesar de em sua maioria não serem necessariamente advindos do meio rural, através de suas práticas musicais vem conseguindo defender a identidade cultural do caipira brasileiro. O desfecho musical denominado por Nepomuceno (1999) de neocaipira, e, que defendemos aqui ter sido fortemente influenciado pelo fenômeno da globalização, evidencia processos de hibridação cultural obtidos através da fusão de elementos musicais dos campos de produção caipira e erudito, evidencia de certa forma uma “reconstrução” do território caipira. Conforme aponta Haesbaert (2007, p.55):

Com a globalização, não só muitas identidades envolveram-se num movimento mais aberto em termos de novas hibridações, como o próprio espaço e o território passaram a ser construídos de forma muito mais múltipla e complexa. Neste sentido, reconhecemos, analiticamente, que a construção de identidades territoriais envolve um movimento que vai da identidade ao território e do território a identidade.

Mesmo na possibilidade de estar longe de sua localização geográfica de origem, o caipira, de forma consciente ou não, pereniza sua cultura através de suas práticas, seus modos. Essa música hibridizada seria de certa forma uma reterritorialização (HAESBAERT, 2009), e não a desconfiguração da sua identidade. E essas suas práticas acrescidas de elementos alheios ao seu campo de produção cultural, lhe proporciona agora a oportunidade de legar e expor sua cultura – mesmo que ressignificada - a outros territórios, que outrora, como era constituída suas matrizes culturais iniciais, teria uma maior resistividade nessa difusão. Mesmo porque, o caipira, culturalmente, sempre foi alvo de preconceitos. A sua imagem sempre foi associada a algo inferior e ou portador de uma subcultura. Contudo, os neocaipiras, ou “novos violeiros” como são chamados por Dias (2012), com esse novo tocar de viola ressignificado além de se reterritorializar culturalmente, vem conquistando também respeito e prestígio cultural. Inclusive um apreço acadêmico-erudito, que vem rendendo vários trabalhos e pesquisas em torno do instrumento. Essa aceitação pode ser facilmente justificada na fala de Bourdieu (1983):

A “compreensão” imediata supõe uma operação inconsciente de decifração que só é perfeitamente adequada quando a competência que um dos agentes engaja na sua prática ou nas suas obras é igual à competência que engaja objetivamente o outro agente na sua percepção dessa conduta ou dessa obra; isto é, no caso particular em que a cifragem, como

transformação de um sentido em uma prática ou em uma obra, coincide com a operação simétrica de decifragem [...] (BOURDIEU, 1983, p.48).

Em outras palavras, esse processo de hibridação, promove ainda a compreensão das práticas do caipira por parte de sujeitos correspondentes de outros campos de produção cultural, campos estes que de alguma forma foram envolvidos nesse processo. Como consequência, conduz ainda, a um tipo de “aproximação cultural” de territórios. Fato esse, que se justifica na aceitação ocorrente na música neocaipira, nas portas que têm sido abertas para os fruidores dessa cultura se exporem em territórios e eventos dos mais distintos possíveis, inclusive em respeitadas salas de concertos mundo afora.

Referências

ALVES JÚNIOR, J. A. *Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição*. Dissertação (mestrado). 125 f. 2009. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2009.

ARAÚJO, F. G. B. Identidade e Território enquanto simulacros discursivos. In: ARAÚJO, F. G. B. (Org.). HAESBAERT, Rogério. (Org.). *Identidades e Territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access, 2007. p. 13-32.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

CAMPOS, L.; CANAVEZES, S. *Introdução à Globalização*. Mala Pedagógica, Lisboa, Instituto Bento de Jesus Caraça, 2007.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 4ed. 292p.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CASTRO, M. G. Identidades, Alteridades, Latinidades. *Caderno CRH*, Salvador, n. 32, p. 11-29, jan./jun. 2000.

CLAVAL, P. *A Geografia Cultural*: tradução de Luíz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. Ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

COSGROVE, D. E. Em direção a uma Geografia Cultural radical: problemas da teoria. Trad. Olívia B. Lima da Silva de “Towards a Radical Cultural Geography of Theory” In: *Antípode – a Radical Journal of Geography*, Worcester, 15 (1). 1983, pp 1-11.

CORRÊA, R. N. *A arte de pontear viola*. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

DIAS, S. S. A. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. São Paulo: Humanitas, 2012. v. 1. 316p.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 132p.

HAESBAERT, R. PORTO-GONÇALVES, C. W. *A nova des-ordem mundial*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 160p.

HAESBAERT, R. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: ARAÚJO, F.; HAESBAERT, R. (Org.). *Identidades e Territórios: Questões e Olhares Contemporâneos*. 1ed. Rio de Janeiro: Access, 2007, v. 1, p. 33-56.

HAESBAERT, R. *O Mito da Desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 396p.

LEITE, J. C. Saber local e cultura caipira - avaliação na ótica de alguns intérpretes do Brasil. In: *I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2012*, NITERÓI. Anais do I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Niterói-RJ: EdUFF, 2012. v. 1. p. 00-00.

NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SANT'ANNA, R. *A moda é viola: o ensaio do cantar caipira*. Marília: Unimar, 2000.

SANTOS, M. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo. EDUSP, 2007. 7.ed. 176p.

TINHORÃO, J. R. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001. 264p.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história - música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2013. v. 1. 324 p.

VOLPINI SILVA, C. R. A influência da globalização nas manifestações culturais e o diálogo intercultural como uma genuína alternativa de respeito à diversidade e ao multiculturalismo. *Anuário brasileiro de direito internacional*, v.2, p. 19-35, 2010.

ZAN, J. R. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: *XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2008, Lou



ROMARIA DO SENHOR DO BONFIM (NATIVIDADE - TO): RESSIGNIFICAÇÃO E PROCESSOS COMUNICACIONAIS

Weberson Ferreira Dias

Mestrando em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Atualmente é Assistente em Administração da Universidade Federal de Goiás/Regional Goiás. E-mail: webersondias@gmail.com.



Maria de Fátima Oliveira

Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: proffatima@hotmail.com.



Processo Comunicacional. Romaria do Bonfim. Espetáculo Cultural. Tocantins.

Resumo: Este artigo tem como proposta analisar os aspectos comunicacionais da Romaria do Senhor do Bonfim de Natividade (TO). Para ambientar a pesquisa, procuramos identificar as inúmeras possibilidades que se abrem quando o objeto é uma manifestação popular, cultural e tradicional que tem como panos de fundo a religiosidade e a comunicação. Com foco em vários elementos como a catarse, as correntes de transmissão do mito, a espetacularização e as mediações, propomos realizar a ressignificação do evento a partir de uma metodologia específica, com a imersão do pesquisador no campo de investigação, em busca dos aspectos comunicacionais da peregrinação de caráter religioso a lugares santos.

EVIDENCE OF THE PILGRIMAGE OF COMMUNICATIONAL PROCESSES

BONFIM THE LORD IN NATIVITY (TO)

Communicational Process. Pilgrimage of Bonfim. Cultural show. Tocantins

Abstract: This article has as proposal to analyze the communicational aspects of the Pilgrimage of the Lord of the Bonfim of Nativity (TO). In order to focus the research, we try to identify the innumerable possibilities that open up when the object is a popular, cultural and traditional manifestation that has as background the religiosity and the communication. Focusing on several elements such as catharsis, the transmission of myth, spectacularization and mediation, we propose to carry out the re-signification of the event based on a specific methodology, with the immersion of the researcher in the field of investigation in search of the communicational aspects of the Religious pilgrimage to holy places.



Envio: 02/07/2017 ◆ Aceite: 28/10/2017

1. Introdução

Quando falamos em eventos religiosos, o que nos vêm à mente são as tradições relacionadas ao sagrado, tais como missas, batizados, páscoa, natal, romarias e festas em adoração aos santos. Estas festividades são geralmente acompanhadas por rezas, promessas e sacrifícios, mas na maioria das vezes é difícil separar o caráter puramente sagrado de aspectos profanos que as permeiam.

Nosso interesse em pesquisar sobre o assunto se deu por força das primeiras edições do Seminário Nacional de Arte, Comunicação e Cidadania de Natividade, que aconteceram há alguns anos. Embora o tema não seja original, o Tocantins ainda carece de estudos de cultura e religiosidade popular, em especial na cidade de Natividade, que possui muitas festividades populares e, por terem poucas pesquisas sobre elas, merece mais atenção por parte dos estudiosos. Sendo assim, esta é também uma forma de imprimir uma contribuição científica ao Estado do Tocantins, do qual somos conterrâneos.

Este artigo destaca o surgimento da Romaria do Bonfim em Portugal até chegar ao Brasil e no Estado do Tocantins, apresentando as ressignificações dos contextos da romaria, demonstrando quais estratégias comunicacionais são utilizadas durante o evento, ora para agregar e mobilizar o povo, ora para expressar a fé.

Nosso objetivo é apresentar como a comunicação se estabelece durante a realização do evento e de que forma ela se constitui elemento importante na manutenção do patrimônio cultural e memória viva de um povo, e também analisar o festejo em sua longa temporalidade, evidenciando suas continuidades e rupturas, buscando ressignificar-se no que diz respeito a alguns de seus aspectos. Assim, num primeiro momento são evidenciadas as origens da Romaria do Bonfim e como sua prática se perpetuou em Natividade (TO), para em seguida analisar o processo de ressignificação do festejo nessa localidade. A metodologia adotada se baseia na proposta do professor Ciro Marcondes Filho (2008), que se assemelha à observação participante, mas tende a verificar as ações comunicativas enquanto as mesmas estão em curso, pois entendemos a comunicação como um processo único, vivo, pulsante, raro e efêmero.

Há de se destacar também que este trabalho, de forma preliminar, faz parte de nossa pesquisa iniciada em 2017 após ingresso no Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), na Universidade Estadual de Goiás (UEG), campus de Anápolis (GO).

2. As origens do festejo do Senhor do Bonfim

O Senhor do Bonfim é o “santo” que povoa o catolicismo popular, as manifestações religiosas, a igreja cristã, a cultura popular e é fortemente venerado em várias partes do país, em especial Salvador (BA) e, como mostra esse estudo, em Natividade (TO).

A história da devoção ao Senhor do Bonfim – ou Cristo Crucificado, como ficou conhecido por muitos – começou em Setúbal, a 32 km de Lisboa, Portugal, em 1669, quando, segundo uma tradição popular da cidade, uma mulher havia encontrado na areia da praia, entre alguns pedaços de madeira, a imagem do Senhor do Bonfim. A estatueta teria sido o único objeto que restou de um navio que provavelmente naufragou próximo à orla (GROETELAARS, 1983, p.16).

Esta imagem tornou-se sagrada para muitos, já que, mesmo após o desastre marítimo, a imagem foi encontrada intacta, representando assim um milagre. A partir desse primeiro encontro com o objeto, agora “santo”, nascem em Portugal duas ermidas: Igreja do Anjo da Guarda (1669) e Igreja do Senhor Jesus da Boa Morte (1728). Desde então, a imagem é venerada nos templos lusitanos como uma espécie de milagre e simbolismo, que envolve, ao mesmo tempo e em uma mesma metáfora, mundo espiritual e físico. Por fim, tornou-se objeto para procissões¹, romarias², missas, entre outros ritos de origem católica, pois é nos milagres que a população vê a manifestação do poder divino, e, portanto, o surgimento de movimentos de adoração.

Quanto à origem do nome “Bom Senhor Jesus do Bonfim”, são poucos os relatos que explicam. Groetelaars (1983, p. 35) arrisca afirmar que se trata de uma nomenclatura popular e que, portanto, não existe no repertório oficial da Igreja. Para seus devotos, o Senhor do Bonfim é uma figura sagrada. Muitos o veem como “Jesus Cristo, Deus, seu especial protetor, seu santo ou orixá”, “o Senhor que salva de dificuldades” ou, na vivência da igreja católica, o Senhor do Bonfim “é Jesus Cristo, não um santo qualquer” (GROETELAARS, 1983, p.13, 40, 163).

A devoção ao santo no Brasil nasce no século XVIII, em 1745, quando o oficial da marinha, Teodósio Rodrigues de Faria, um português de nascimento, trouxe para a capital baiana uma imagem de Jesus crucificado. Segundo relatos históricos, o navio em que fazia o percurso de Portugal em direção ao Brasil, mais precisamente onde hoje é Salvador (BA), teria naufragado. Ainda de acordo

¹ Procissão, segundo Vilhena (2005, p.147) é um cortejo religioso pelas ruas de uma cidade, entoando orações ou cânticos. De acordo com a crença popular, a procissão tornaria as pessoas e os locais abençoados. Groetelaars (1983, p. 64) as divide em procissão de homenagem, petição (deprecatória), penitência e agradecimento.

² A palavra Romaria teve origem em Roma e por este motivo, significa “ir à Roma”. “No começo do cristianismo, muita gente visitava os túmulos de Pedro e Paulo, em Roma. Em torno dos túmulos dos mártires desenvolveu-se, já no tempo de Santo Agostinho, uma forma religiosa especial”, relembra Groetelaars (1983, p. 177). As romarias são elementos da religiosidade popular, e portanto, não-oficiais. São peregrinações religiosas feitas por um grupo de romeiros a um local sagrado, a fim de pagar promessas, agradecer, pedir graças e/ou simplesmente por devoção, geralmente a pé ou em veículos. Steil (1996, p.109) o define como ato performativo, porque “produz resultados em virtude de ser realizado”. Vale destacar também que não se trata de um “ato puramente religioso”, uma vez há pessoas que participam das romarias em busca dos divertimentos que ela proporciona, como bailes, jogos e mesa de bares, que fazem parte da dimensão mais profana do evento (STEIL, 1996, p.71). No entanto, neste estudo, o foco será os romeiros devotos.

com a história, o oficial lusitano permaneceu por muitos anos em Salvador e teria trazido a imagem à colônia no período de intensa campanha contra o Cristianismo e a Igreja Católica. Em nosso país, este teria sido o primeiro registro de sua existência.

Continuando o estudo sobre a origem do santo, a história nos induz a pensar que somente o marinheiro se salvou e, juntamente a seus pertences, uma pequena estatueta de uma imagem pregada em uma cruz, provavelmente Jesus Cristo crucificado. A pequena escultura, uma cópia fiel da imagem venerada em Setúbal, foi introduzida por Teodósio na Capela de Nossa Senhora da Penha de França de Itapagipe, em Salvador, no dia 18 de abril de 1745, período pascoal, em tons de festividade. A intenção foi eternizar e agradecer a graça por não ter morrido durante a viagem, bem como homenagear o suposto santo pela “proteção”, tornando-se devoto. Groetelaars (1983, p. 29) nos lembra que “a imagem trouxe consigo toda a devoção existente em torno dela na cidade de Setúbal”.

E como para os católicos, em especial, ritos coletivos e individuais orientados pela comunicação, tais como as imagens, os símbolos, as orações, as oferendas, os testemunhos de fé, não demorou para que a igreja de Salvador começasse a agregar muitos devotos em romarias para visitar o Senhor do Bonfim e que a “mensagem transmitida” fosse, de certa forma, orientações de vida cristã seguindo os passos de Jesus.

Percebe-se que, novamente, alguns elementos históricos e simbólicos do mito fundador³ da igreja de Setúbal reaparecem na versão brasileira do mito, tais como o naufrágio, o encontro com a imagem e o simbolismo em torno da estatueta, tal qual uma espécie de cópia fiel do mito português.

Com o passar dos anos, houve vários movimentos dentro e fora da igreja para manter a tradição de devoção ao “santo” no país e a nova Igreja do Senhor do Bonfim, localizada no alto do Montserrat na capital baiana foi construída por um deles, a “Irmandade do Senhor do Bonfim”. Uma associação de devotos que Groetelaars (1983, p. 29) afirma ser um grupo formado por “pessoas da alta sociedade” e de famílias importantes, da qual Teodósio fazia parte. O autor acrescenta que no dia 24 de junho de 1754, após a finalização das obras internas da igreja, foi transportada a imagem

³ Marilena Chauí define “mito” como uma narrativa cujo tema principal é a origem do mundo e de tudo o que nele existe (Terra, homens, astros, etc). A palavra do portador do mito é sagrada porque é fruto de uma revelação divina (CHAUÍ, 2009, p. 345). Para Eliade (1972, p. 112), Grifos do Autor), o mito narra como uma realidade passou a existir, graças a Deuses ou Entes Sobrenaturais, e é considerado sagrado, portanto, “verdadeiro”. “Os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1972, p. 22). O “Mito Fundador” em Chauí (2009); ou “Mito de origem”, em Eliade (1972), tem fundo lendário, oferece solução imaginária para tensões, conflitos e contradições da comunidade, além disso, vincula-se ao passado como origem para conservar-se no presente, bloquear a percepção da realidade e repetir algo imaginário. Chauí define Mito Fundador como “aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2000, p. 9). Em outro momento, Mitos Fundadores “são invenções históricas e construções culturais” (CHAUÍ, 2000, p. 57). Eliade acrescenta que os “Mitos de origem” justificam ou explicam uma “situação nova”. “Nova no sentido de que não existia desde o início do mundo” (ELIADE, 1972, p. 11-2).

da Capela da Penha para a Colina do Bonfim, como ficou conhecido o monte⁴, “numa grande e importante procissão”. Já em prédio próprio, a imagem passou a receber devotos do mundo inteiro e a festa mantém-se até os dias de hoje, pulverizando a devoção ao Senhor do Bonfim. Ainda conforme Groetelaars (1983, p. 119), a igreja é patrimônio histórico da fé do povo baiano e um importante ponto de visitação da principal cidade turística do Brasil: Salvador.

A data da celebração ao Senhor do Bonfim passou por diferentes períodos do ano, até que em 1773, o arcebispo Dom Sebastião Monteiro da Vide instituiu que o evento aconteceria no segundo domingo do mês de janeiro, após a tradicional Folia dos Reis. “O principal motivo da transferência foi a chuva no tempo da Páscoa, que impedia aos peregrinos de visitar e adorar ao Senhor na *colina sagrada*” (GROETELAARS, 1983, p. 29. Grifo nosso).

Desde o começo de toda essa devoção em Salvador, embora não fosse oficial, a instituição religiosa selou a fé do povo. É o que Groetelaars (1983, p. 36) rememora em sua obra:

A igreja oficial aprovou a iniciativa, deu suas normas oficiais como texto da missa, etc. Os padres acompanhavam a procissão, faziam novenas. O arcebispo transferiu a festa do tempo da Páscoa para o ciclo de Natal, colocando a festa do Senhor do Bonfim, sob a invocação ao Santíssimo Nome de Jesus, uma das epifanias do Senhor.

Assim sendo, admite-se que a Igreja Católica aprovou, assumiu a direção e orientou o movimento, contando, também, com o auxílio de alguns setores da sociedade da época. Somente a partir do primeiro centenário da Independência do Brasil é que a devoção na Bahia tornou-se oficial, em 1922, como relata Groetelaars (1983, p. 146).

3. De Salvador (BA) para Natividade (TO)

Baseada no esquema “situação limite-petição-agradecimento”, proposto por Groetelaars (1983, p. 40), essa tradição deixou a Bahia e, misteriosamente, ganhou o Tocantins. Segundo a memória dos mais antigos e diferentemente do mito fundador da devoção em Setúbal e Salvador, a imagem de Cristo Crucificado teria sido encontrada por um vaqueiro⁵, na zona rural da centenária Natividade, sobre um 'toco' (tronco de árvore cortado). Ao levá-lo para casa, no dia seguinte, misteriosamente, a imagem desaparecia e reaparecia no lugar em que fora encontrada no dia anterior.

⁴ A “colina sagrada” é uma espécie de simbologia que tem a intenção de colocar em prática o consagrado clichê de “levar as pessoas a ficarem mais próximas a Deus”. Groetelaars (1983, p. 35) observa que “todas as religiões tiveram uma consideração especial pelas alturas”.

⁵ Como parte do repertório da tradição oral, o vaqueiro é a figura central na história e casos de milagres de origem do Santuário. O personagem está presente no que Steil (1996, p. 146) chama de “cadeia de conversação oral” ou “rede convencional de sentidos”, que interliga a comunidade dos romeiros e os fazem recriar os valores e visões do mundo. Steil (1996, p. 155) lembra também que o vaqueiro é ator social presente na origem de outros santuários católicos, além de ser uma forma da comunidade se reconhecer, identificar-se com o personagem narrado.

O retorno misterioso da imagem constituiu-se para muitos como uma espécie de milagre, algo que ninguém soube, até hoje, explicar. Foi então que a comunidade estabeleceu que a imagem era sagrada e ergueu um santuário no mesmo local onde havia sido encontrada pela primeira vez. A primeira capela foi construída no povoado de Natividade em 1750, aproximadamente cinco anos depois que a primeira imagem chegou a Salvador (BA).

A fé ao “santo” recém-chegado no município de Natividade atraiu devotos de todas as partes do país, uns para cultivar a imagem e outros para residir, constituindo nas redondezas do local um pequeno povoado, que carrega até hoje o nome de seu fundador: “Bonfim” (OLIVEIRA e BATISTA, 2016, p. 01-02). Desde então, o Senhor do Bonfim passou a ser cultuado na comunidade. Como a representação da comunhão com Jesus Crucificado, a Romaria do Senhor do Bonfim tem a mesma idade da cidade de Natividade, que no dia 1º de junho de 2017 completa 283 anos. Mas foi somente em 1941, com a expansão em números do festejo ao santo, que foi construído um templo maior, naquele povoado, hoje o Santuário do Senhor do Bonfim.

Atualmente, no Tocantins, em três municípios se cultua o Senhor do Bonfim: em Araguacema, Fortaleza do Tabocão e Natividade. Neste trabalho, optou-se por estudar a maior, mais tradicional e, por conseguinte, a mais popular do Estado, a Romaria do Senhor do Bonfim de Natividade.

Com uma área territorial de 3.240km², o município de Natividade está localizado na região sudeste do Tocantins, a cerca de 220 km da capital Palmas e conta, segundo dados do IBGE de 2010, com uma população de 9 mil habitantes. Sua história remonta ao ano de 1734, com a chegada de bandeirantes em busca de ouro. O município possui um rico conjunto arquitetônico, além de becos e igrejas milenares no centro histórico e sedia importantes festejos religiosos, muitas belezas naturais, além de produzir joias artesanais de ouro, prata e conta também com a produção de calcário (MESSIAS, 2010).

A Romaria, em Natividade, geralmente acontece entre a primeira e segunda quinzena de agosto, quando centenas de milhares de devotos são atraídos com o intuito de agradecer a uma graça alcançada, acender uma vela, participar das missas e dos eventos paralelos que acontecem durante as duas semanas de festa religiosa.

Outro ponto relevante que se pode destacar na Romaria do Bonfim de Natividade é a similitude do público que a frequenta e seus respectivos comportamentos, como problematizado por Groetelaars (1983, p.117): a) os visitantes, que vão rezar; b) os que vão assistir às missas; c) os turistas; e, d) os vendedores que negociam objetos turísticos e religiosos.

Durante o dia, a programação é marcada por homilias. Após esses eventos de origem católica, do lado de fora do templo, milhares de pessoas se aglomeram em fila para ver, tocar e ajoelhar-se diante da imagem do “santo”, colocada no altar-mor, no ponto mais alto dentro da igreja,

característica comum a locais sagrados. Antes de ocupar o lugar principal dentro da igreja, ainda do lado de fora, erguida pelos braços de um pequeno grupo até o santuário, a estatueta traz em volta da cintura fitas nas cores amarela, azul e vermelha. Neste momento, muitos devotos a veneram e tentam tocar nas faixas coloridas.

No Tocantins, como parte do ritual do pagamento de promessas, essas cenas religiosas comprovam o que constatou Groetelaars e tornaram-se “manifestações de gratidão, lembranças sinceras e demonstrações de inquebrantável devoção dos fieis” (Groetelaars, 1983, p.165).

Há de se destacar também que, assim como a Folia do Divino Espírito Santo, que acontece no mesmo município, a Romaria do Senhor do Bonfim, cuja organização⁶ está focada nele o ano inteiro, faz parte da cotidianidade da comunidade da região. Ao estudar a Folia do Divino Espírito Santo em Natividade, a pesquisadora Sousa (2007, p. 18) observou que “as festas nascem do cotidiano e passam a ser uma tradição local”. Desse modo, podemos afirmar que esta festividade é parte importante da história do município de Natividade, da religiosidade popular e da tradição da região.

4. Resignificação dos contextos da Romaria

Com o passar do tempo, assim como em Setúbal, Salvador e Natividade, a devoção ao Senhor do Bonfim ganhou novos contornos, passou por mudanças significativas, se adequou aos tempos e sofreu ressignificações em vários ângulos, como chamariam alguns teóricos. Porém, Néstor García Canclini (2011, p.XIX) certamente diria que a festa sofreu uma hibridação, que no entender dele, são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. O autor reforça que o hibridismo pressupõe conflitos, contradições e serve para designar, entre outras coisas, as combinações de elementos religiosos.

Destarte, o real sentido da festa em questão, em parte se perdeu e, para utilizar o termo de Canclini, o hibridismo entre o sagrado e o profano na romaria do Bonfim está mais evidente a cada ano que passa. E de acordo com Groetelaars (1983, p.17-18), “É difícil distinguir as diversas dimensões que existem numa cultura, numa pessoa. O profano invade o religioso e vice-versa”.

Nessa festividade é possível perceber a presença de um hibridismo composto por três diferentes vertentes religiosas. As três crenças que compõem esse sincretismo religioso são a religião

⁶ A organização, conforme Groetelaars (1983, p. 60), é responsável pela parte religiosa e social do evento. “Ela procura arranjar dinheiro, distribuir trabalho, contratar um padre para a missa da festa, combinar zeladoras para rezar novenas e mandar fazer charolas [grupos de cantadores, músicos e acompanhantes com repertório musical sacro]”. No caso da festa no Tocantins, não há necessidade de contratar o padre, já que a organização fica por conta dos membros da própria igreja.

dos índios originalmente brasileiros, a religião dos africanos trazidos pelos navios negreiros e a o catolicismo português implantado pela colônia (GROETELAARS, 1983).

A própria imagem do Senhor do Bonfim e sua nomenclatura são prova desse “sincretismo religioso afro-brasileiro”. O nome Senhor do Bonfim, pontua Groetelaars (1983, p.73), pode ser entendido como Orixá Babá ou Babá Oké. Não deve causar estranhamento também que “elementos de uma cultura são trocados por elementos de outras culturas [...]. Elementos da cultura material [...] e imaterial” (GROETELAARS, 1983, p. 70).

Apesar da “contínua mudança cultural” da festa, o evento acontece anualmente e o povo conserva por conta própria a devoção ao Bonfim. Trata-se, conforme Groetelaars (1983, p.19), de “comunidades axiológicas fundamentais [que] continuam vivendo no grupo social, adaptando-se, reestruturando-se, reformulando-se e são como fontes eternas de uma cultura original”.

5. Aspectos comunicativos da Romaria

É fato que a comunicação é uma atividade essencial em qualquer sociedade, e nas romarias não poderia ser diferente. Seja pelas diversas representações expostas ao público, o rito com caráter de rememorar algo ou mesmo da comunicação “eu e o outro” (caráter relacional), “eu comigo mesmo” (caráter interior) e “eu e Deus” (caráter divino). Deste modo, ao observar o caráter das manifestações populares, em especial o Senhor do Bonfim, Groetelaars faz os seguintes apontamentos:

Qualquer festa popular tem um aspecto de *confraternização*, apesar dos abusos e daquilo que os organizadores pretendem realizar. [...] Há algo que *une o povo* e que é difícil analisar.

Dentro do todo que uma festa simboliza, está no nosso caso também o nome do Senhor do Bonfim, provavelmente totalmente *desligado* daquele que ele é ou representa na verdade. Parece como uma carga emocional que expressa um sentimento de alegria, algo que levanta o indivíduo acima do tempo e o faz viver *fora do cotidiano*. Nestes momentos, há muitas possibilidades de uma certa *confraternização*, uma *quebra de distâncias* sociais e culturais, um sentimento de *união* (GROETELAARS, 1983, p.37-38. *Grifos Nossos*).

A impressão do sociólogo traz a possibilidade de repensar o significado da festa e por que a comunidade se reúne uma vez por ano para se “confraternizar”. Destaca-se neste excerto elementos como “união”, “cotidiano” e “quebra de distâncias”, bem como as modificações sofridas para que, nessa análise, seja possível traçar alguns passos em busca da comunicação que se estabelece durante este evento no Tocantins.

Pretende-se lançar sobre o objeto de estudo a luz da comunicação, seguindo a ideia da professora Vera França (2001), que assim orienta:

O objeto 'sofre' diferentes olhares. [...] o objeto, ou partes do objeto comunicativo são recortados e tratados conforme as perspectivas escolhidas. [...] A especificidade vem do olhar, ou do viés, que permite vê-las e analisá-las enquanto comunicação, isto é, na sua natureza comunicativa (FRANÇA, 2001, p.05-06).

Assim, pode-se deduzir que o objeto de estudo da comunicação permite múltiplos olhares, embora se entenda a necessidade e importância da teorização para a descoberta do objeto comunicacional. Outro ponto desse olhar está em partilhar sentidos e construir significados, fazendo com que um mesmo objeto aflore a possibilidade de que as coisas semelhantes sofram muitas e variadas leituras, gerando uma diversidade de olhares.

Sobre a partilha, a autora acrescenta que a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores e que o processo comunicativo é vivo, dinâmico, instituidor, de sentidos e relações, além de ser campo fértil para que os sujeitos se empoderem, assumam seus papéis e se construam socialmente. Segundo ela, a comunicação é um espaço de realização e renovação da cultura e o *lócus* das pesquisas em comunicação são as "situações sociais existentes" (FRANÇA, 2001, p.15).

São essas situações a que a autora se refere que são invisibilizadas nos estudos de ordem acadêmica e científica. Assim, percebe-se que ainda há poucas produções bibliográficas que refletem sobre a Romaria do Senhor do Bonfim que acontece em Natividade, e, se a observação acontecer à luz da comunicação, percebe-se que nenhuma produção aborda a Romaria. É com esse recorte do processo comunicativo que buscamos uma melhor compreensão desse evento.

Há de se evidenciar como a comunicação se estabelece com o grupo, a partir do conceito do professor Adriano Duarte Rodrigues, português e autor do livro "Comunicação e Cultura", que diz:

A *Comunicação* serve, no nosso tempo, para legitimar discursos, comportamentos e ações; [...] É o mais recente *instrumento mobilizador*, disponível para provocar efeitos de consenso universalmente aceite nos mais diferentes domínios da experiência moderna.

De contornos vagos e indefinidos, a comunicação presta-se aos mais diversos usos estratégicos, a ser invocada pelos diversos campos sociais e a circular pelas esferas em que se verificam diferentes conflitos. De facto, à medida que, no mundo moderno, as sociedades têm vindo a segmentar-se numa diversidade de campos autônomos, comunicar-se tem se tornado um imperativo ético e uma urgência política. (RODRIGUES, 1999, p. 13. *Grifo Nosso*).

Entender a comunicação como instrumento popular mobilizador é uma das perspectivas que orienta esta análise. Levamos em consideração o fato de que a comunicação é a responsável por interligar os atores sociais do evento, no que vamos batizar de “mobilização comunitária”, a fim de fazer o evento acontecer. Há de se perceber também que existem outros elementos da comunicação que envolvem o enredo da festa. O termo união na citação de Groetelaars (1983), nos faz acionar o professor Muniz Sodré (2001), a quem, na busca pelo objeto da comunicação, sinaliza para um campo comunicacional transdisciplinar, interdisciplinar e amplo. Para o teórico,

O objeto da comunicação é a vinculação social. É como se dá o vínculo, a atração social, como é que as pessoas se mantêm unidas, juntas socialmente. (...) É o laço atrativo. É a obrigação simbólica originária, que se faz nascendo uma dívida simbólica com o grupo social (SODRÉ, 2001, *apud* SANTOS, 2012, p. 04).

Um ano depois, Muniz Sodré (2002) publicou o livro *Antropológica do Espelho*, no qual afirma que o núcleo teórico da comunicação é a vinculação entre o eu e o outro, a apreensão do ser-em-comum (individual ou coletivo). Assim, explica o conceito de vinculação social:

Não se trata, portanto, de vinculação como mero compartilhamento de um fundo comum, resultante de uma metáfora que concebe a comunicação como um receptáculo de coisas a serem ‘divididas’ entre os membros do grupo social. Vinculação é a radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos. [...] Vinculação, entretanto, é muito mais que um simples processo interativo, porque pressupõe inserção social do sujeito desde a dimensão imaginária (imagens latentes a manifesta) até a deliberação frente às orientações práticas de conduta, isto é, os valores. [...] O ser em comum da comunidade é a partilha de uma realização, e não a comunidade de uma substância. Quer dizer, não se define como um estar-junto num território, numa relação de consanguinidade, numa religião, mas como um compartilhamento ou uma troca (SODRÉ, 2002, p. 223-224).

Sodré (2002) é mais específico e define vinculação como “práticas estratégicas de promoção ou manutenção do vínculo social, empreendidas por ações comunitaristas ou coletivas, animação cultural, atividade sindical, diálogos, etc” (p. 234). Ainda segundo o autor, a vinculação está pautada “por formas diversas de reciprocidade comunicacional (afetiva e dialógica) entre os indivíduos” (p. 234). O autor, assim como os teóricos dos estudos culturais, criticam e afastam-se da concepção “midiocêntrica” dos dispositivos para focar nas mediações, criando, no caso de Sodré, o conceito de “Vinculação Social”. Se ao se aprofundar no estudo, é possível verificar que o próprio

termo “comunicação” advém da relação comunitária. “A verdadeira comunicação só ocorre na comunidade”, é o que diz Sodré (2002), *apud* Pena (2006, p. 184).

Hoje, o empoderamento das comunidades perpassa pela própria abordagem individual como forma de cidadania, emancipação e liberdade de expressão, tornando-se agente, receptor e, principalmente, produtor colaborativo de suas próprias mensagens. Este fenômeno pode ser observado na Romaria do Senhor do Bonfim, em Natividade (TO), onde os personagens envolvidos fazem comunicação, ainda que sem perceber. A própria procissão é uma forma de comunicar a fé e as orações são conteúdos de fé, que expressam súplicas de um povo sofrido e esperançoso, que tem reivindicações que consideram justas e legítimas.

Deste modo, sabe-se que a interpretação de cada símbolo no enredo da festa depende da cadeia cognitiva dos indivíduos participantes. Embora não seja da área da comunicação, Groetelaars (1983, p.44) diz que, em geral, existe um esquema de interpretação que percebe as formas de expressar as pregações, imagens usadas, palavras e leituras conforme o modo de entender da pessoa. Sendo assim, cada um tem interpretação livre da festa e sua simbologia. O autor ainda faz um histórico de como era a Romaria antigamente e descreve uma “problemática em torno da comunicação direta”, já que os pregadores oficiais da igreja obedeciam àquilo que a cultura geral achava “bonito”, “comovente” e conforme seu “gosto”. “O conteúdo doutrinal e o da mensagem mesma correm todos os riscos da cultura geral”. Sendo assim, “é preciso examinar em cada situação concreta o significado do símbolo” (GROETELAARS, 1983, p.45, 156).

Essa comunicação, hoje, não se faz exatamente pela visão da comunicação-problema, mas pelo que Groetelaars (1983, p.64) vai definir como “espetáculo de fé”, estimulado em grande parte pelo poder que as imagens exercem na sociedade contemporânea. Quando fala-se de espetáculo, logo é pensado em grandes shows, performances incríveis e muita luz. Mas o espetáculo não tem sentido restrito como se transfigura em nossa mente, na sua natureza, trata-se do que é produzido para ser visto publicamente e está na ordem de ser mostrado, exibido.

Para reiterar a linha de pensamento aqui proposta, em seu livro “Simulacro e Poder”, Marilena Chauí (2006) afirma que:

Há, porém, uma família de palavras latinas na qual a imagem tem como referência a visão. Trata-se da palavra espetáculo, que vem dos verbos latinos *specio* e *specto*. *Specio*: ver, observar, olhar, perceber. *Specto*: ver, olhar, examinar, ver com reflexão, provar, ajuizar, acautelar, esperar. *Species* é a forma visível da coisa real, sua essência ou sua verdade – na ciência da óptica, a *species* era estudada como imagem visual. *Spectabilis* é o visível; *speculum* é o espelho; *spectador*, o que vê, observa, espectador; *spectrum* é a aparição irreal, visão ilusória; *speculare* é ver com os olhos do

espírito e *spetaculum* é a festa pública. Espetáculo pertence ao campo da visão (CHAUÍ, 2006, p. 81-82. *Grifos da autora*).

Assim, usando também a ideia de Alea (1984, p.47), o “espetáculo é essencialmente um fenômeno destinado à contemplação”, e é também sob essa óptica, da espetacularização das manifestações culturais no Tocantins, que este estudo está focado. Para enfatizar o significado da palavra “espetáculo”, no livro, “A sociedade do espetáculo”, o autor da publicação e criador do conceito, Guy Debord (1997) define-o como:

Uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. [...] O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. [...] Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação. [...] Das relações interpessoais à política, passando pelas manifestações religiosas, tudo está mercantilizado e envolvido por imagens (DEBORD, 1997, p. 13-14).

Já que os espetáculos, em especial, aqueles culturais, são mediados por imagens, é possível inferir que o espetáculo está voltado ao olhar, pertence ao campo da visão, à lógica do exhibir. O público, por sua vez, vê, identifica-se, compartilha sentidos, reflete e vive o que é visto. Partindo dessa ideia, pode-se assegurar que existe, na natureza do espetáculo, a comunicação, mas é cara a esta última, por pressupor interação, envolvimento de atores sociais.

Outra perspectiva deste estudo enfoca o comportamento humano, quando Groetelaars (1983) caracteriza os níveis do comportamento, assim afirma:

No segundo nível, menos profundo, encontramos o comportamento dos homens por ligações afetivas e participações sentimentais. Poderíamos pensar nos diversos grupos sociais primários, como a família, comunidade de base, grupos informais com uma certa duração, como amigos (GROETELAARS, 1983, p. 151).

Diante da afirmação de Groetelaars (1983), é possível dizer que é também durante a Romaria que ocorre o processo conhecido como catarse (do grego, *Kátharsis*, “purificação” das paixões), que motiva, une e sensibiliza o grupo durante toda a romaria. O conceito foi inicialmente cunhado por Aristóteles, que o considerava como a “descarga de tensões emocionais, experimentada pelos espectadores de uma representação” (RABAÇA, 1987, p.118). Apropriando-nos do conceito de Aristóteles, pode ser dito que há uma probabilidade grande de participantes nas

Romarias, dada a aglomeração, o ambiente propício e o caráter religioso do evento, de, em alguns momentos, o público experimentar uma espécie de sentimento comum, que o faz chorar, sorrir, sentir o sobrenatural. O momento de suspensão é quando o grupo vivencia e compartilha as emoções e está sintonizado com o “outro mundo”, ainda que de forma momentânea.

Essa experiência tem prazo de validade, e se dá apenas quando ocorre uma espécie de identificação, que assemelha os indivíduos e deixa-os “imersos” neste movimento. Apesar dos envolvimento, a catarse, após atingir seu ápice, se desfaz juntamente com o clima, que no caso das romarias é a devoção à imagem do santo, as peregrinações ao povoado, as “cantorias”, as novenas, as missas e os dias de evento na comunidade etc.

O drama da vida é colocado na cena religiosa e sua representação vai além do enredo religioso e toma a mente dos romeiros, como bem descreveu Steil (1996):

A festa traz para o centro da romaria o drama da vida, mas não simplesmente da vida material de cada indivíduo particular, mas da vida do *grande corpo popular*, para o qual nascimento e morte, dor e prazer não são nem o começo, nem o fim absolutos, mas apenas fases de um crescimento ininterrupto. A romaria não é apenas uma sensação subjetiva e individual da continuidade da vida, mas um mergulho coletivo num *acontecimento social total*. O romeiro na praça, misturado à multidão, sente a continuidade da vida como membro de um povo em estado perpétuo de renovação. Diante do Senhor Morto, que é um Deus Vivo, o romeiro vê englobados os opostos da vida e da morte, da dor e do prazer (STEIL, 1996, p.136-137).

Além da catarse e o drama da vida posto por Steil (1996), a imagem é um dos elementos que também merece ser acionada nesta linha de pensamento, traçada no desenvolvimento desta pesquisa, no âmbito dos processos comunicacionais. Em Bakhtin (1997, p. 31, *apud* AMARAL FILHO, 2011, p.89) “todo corpo físico pode ser percebido como símbolo [...], passa a refletir e retratar, numa certa medida, outra realidade”. Ainda sobre o assunto, Groetelaars (1983, p.96) contextualiza em seu estudo que as imagens eram consideradas não apenas como símbolos e sinais do divino, mas como depositórias e mediadoras de forças sobrenaturais; pois havia o costume de beijá-las, prostrar-se diante delas, acender-lhes velas, lâmpadas e queimar incensos.

Assim como antes, no excerto descrito por Groetelaars (1993), as imagens ainda hoje são relevantes para a expressão de fé dos romeiros e muitos ainda agem de forma a reverenciar a imagem, beijando, prostrando aos pés e todas as formas possíveis de demonstração de gratidão, admiração e proximidade. O culto à imagem se dá, na perspectiva do esquema de interpretação do povo, como à pessoa representada, uma espécie de representação do santo. Esse culto é motivado

por três verbos: pensar (conceitos), sentir (emoções) e agir (ações), que “se inter-relacionam profundamente” e não estão necessariamente nesta ordem (GROETELAARS, 1983, p.96).

Sobre os laços afetivos que se formam no público durante a Romaria do Senhor do Bonfim, Sodré (2006) vai resgatar um novo termo: estética ou estesia, que para o autor são:

Designa es aplicáveis ao trabalho do sensível na sociedade.   um tipo de trabalho feito de falas, gestos, r tmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emo es e sentimentos. A emo o   o que primeiro adv m, como consequência da ilusão que fazemos de caminho para chegar   realidade das coisas. “A alma não conhece sem fantasia”, ensina Aristóteles (Sobre a alma), indicando que inexistente o triunfo absoluto do logos sobre o mythos (SODRÉ, 2006, p.46).

O conceito de estética de Marilena Chauí (2009) coaduna com os pensamentos de Sodré (2006). Segundo ela,   a tradu o da palavra grega *ainsthetik *, que significa “conhecimento sensorial, experiência sensível, sensibilidade”, tanto em rela o   experiência estética do artista, como em rela o   rea o do receptor (CHAUÍ, 2009, p. 281).

A estesia referendada por Sodré (2006) e Chauí (2009) parte de algo mais ótimo das comunidades, algo que   inicial, antes de todo esse processo e que pode ser acompanhado nas romarias do Brasil inteiro: a intera o face a face. Embora seja possível deduzir ao que se refere um dos três modelos de intera o propostas pelo sociólogo e professor John Thompson (2008), ele assim a define:

A intera o face a face acontece num contexto de *co-presença*; os participantes estão imediatamente presentes e partilham um mesmo sistema referencial de espaço e de tempo. Por isso eles podem usar expressões denotativas (“aqui”, “agora”, “este”, “aquele”, etc) e presumir que são entendidos. As intera o face a face tem também um caráter *dialógico*, no sentido de que geralmente implica ida e volta no fluxo de informa o e de comunica o; os receptores podem responder (pelo menos em princípio) aos produtores, e estes são também receptores de mensagens que lhe são endereçadas pelos receptores de seus comentários. [...] Os participantes normalmente *empregam uma multiplicidade de deixas simbólicas* para transmitir mensagens e interpretar as que cada um recebe do outro. As palavras podem vir acompanhadas de piscadelas e gestos, franzimento de sobrancelhas e sorrisos, mudanças na entona o e assim por diante. Os participantes de uma intera o face a face são constantemente e rotineiramente instados a comparar as várias deixas simbólicas e a us -las para reduzir a ambiguidade e clarificar a compreensão da mensagem. Se os participantes detectam inconsistências, ou deixas que não se encaixam umas com as outras, isto pode tornar-se

uma fonte de confusão, ameaçar a continuidade da interação e lançar dúvidas sobre a sinceridade do interlocutor (THOMPSON, 2008, p.78. *Grifos nossos*).

Deste modo, como conceituou Thompson (2008), a comunicação acontecia nos primórdios da vida humana quando a mídia era o corpo, ao tempo em que apenas as expressões verbais (fala) e as gesticulações do corpo (ruídos, gestos e expressões faciais) faziam parte do suporte primário da comunicação em sociedade. Trazendo para os dias de hoje, é possível reafirmar que as formas de sociabilidade não foram sufocadas em decorrência do surgimento dos meios técnicos e que as interações mediadas e quase mediadas, conforme propõe Thompson, caminham lado a lado com a interação face a face.

Assim, a interação que ocorre entre os indivíduos que estão no mesmo tempo e espaço, sem mediação tecnológica, é comum durante a Romaria do Senhor do Bonfim, em Natividade (TO). É nessa perspectiva de comunicar-se de forma tradicional que os atores sociais do evento promovem interação e comunicação sempre vinculadas à sua aparição física, auxiliando, assim, a decodificação das mensagens e reduzindo a ambiguidade.

6. Metodologia aplicada à pesquisa em Comunicação

Assim como uma fundamentação teórica inicial, propomos uma metodologia no campo da Comunicação, com base no pensamento do professor Ciro Marcondes Filho (2008), que na busca de instaurar uma nova teoria da comunicação, sugere a metodologia do *metáporo*. Embora entenda a comunicação como um fenômeno que acontece com limitações, como deixa claro em seu livro “Até que ponto, de fato, nos comunicamos?”, a aplicabilidade da construção teórica do professor nos processos de produção estética é inegável.

A pesquisa comunicacional deve posicionar-se exatamente no momento em que ocorre a comunicação: é no durante que a investigação pode ganhar maior concretude, pode captar os sinais emitidos, as transformações sofridas, as inter-relações, as trocas, o fenômeno como um todo. ‘Sente-se’ a comunicação, é preciso participar dela para investigá-la, não existe investigação a posteriori, nesse caso ela é história, sociologia, antropologia, estudo de algo passado, portanto, morto (MARCONDES FILHO, 2008, p. 151-2).

Para o autor, o acontecimento comunicacional é único, vivo, pulsante, raro e efêmero, e sempre provoca mudanças, reflexões ou incomoda a experiência vivencial do receptor, produz seus efeitos e é um fato estético.

Pesquisar a comunicação é estudar o processo e a constituição da relação que se cria entre as pessoas comunicantes, é falar da ocorrência do acontecimento comunicacional, que tem caráter único, efêmero, irrepetível; é falar da interveniência de fatos extralinguísticos na comunicação, de processos que são mais sentidos do que verbalizados; trata-se da captura do momento em que a comunicação se realiza e, em todos esses casos, é preciso que o pesquisador possa apreender a atmosfera presente, o clima criado, o incorpóreo que atravessa os atos. Tudo isso constitui o evento mágico da comunicação humana (MARCONDES FILHO, 2008, p.09).

Nesta nova proposta metodológica, o pesquisador presencia a cena em movimento, vivencia o acontecimento e colhe os resultados enquanto está acontecendo. Está no cerne desta questão metodológica a necessidade do pesquisador sentir, perceber durante todo o processo de seu acontecimento. “A comunicação opera antes com sentido, que transcende o território do instrumental analítico convencional e tem a ver como cada um sente as coisas” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 151). É nessa perspectiva, de presença e imersão do pesquisador no evento, com base no uso do referencial metodológico proposto por esse autor, que se busca compreender a Romaria do Bonfim em Natividade (TO).

7. Considerações Finais

Este texto, como ressaltado na introdução, ainda é de caráter preliminar e, portanto não apresenta uma conclusão definitiva acerca dos tópicos apresentados. Porém, propõe-se a abordar algumas considerações em relação aos aspectos trabalhados nesta análise.

A origem do Senhor do Bonfim nasce com o mito fundacional tanto em Portugal como no Brasil, especialmente, em Salvador. No Tocantins, talvez pela inexistência do mar, fez com que o personagem que encontra a imagem fosse reformulado para um vaqueiro. Isso de forma alguma desfaz a corrente de transmissão, mas a reforça, já que a região é tomada pela agropecuária, além de ter o poder de gerar identificação entre os moradores da região nativitana.

Como visto na análise, a comunicação - da concepção à execução da romaria - é um elemento importante no processo, pois ela se apresenta como símbolo, como expressão da fé, como imagem a ser cultuada, mensagem transmitida durante os enredos católicos e também como ser mobilizador dos devotos.

Em todas as movimentações em torno da devoção ao Bonfim no mundo, o povo participou ativamente desde o início, e a igreja católica, inevitavelmente, concordou com sua devoção e em muitos casos, como em Salvador (BA) e Natividade (TO), assumiu e orientou esta forma de religiosidade popular.

Natividade é um município que tem um forte caráter religioso, desde sua origem, e o reproduz até os dias de hoje. Apesar da corrente de transmissão do mito ter se adaptado, naquela região acredita-se que o vaqueiro, homem do campo e comum naquela área, tenha de fato encontrado a imagem do santo. Outro aspecto importante da festividade em Natividade é que a Paróquia de Porto Nacional coordena o evento há décadas, ficando a cargo desta, sua execução, mesmo distante do povoado. Vale destacar do mesmo modo, que, como a comunidade do povoado do Bonfim é pequena, há um forte caráter comunitário e comunicativo que os une na intenção de participar dos eventos dentro da festa. Se para uns, a Romaria representa fé, para outras pessoas é um lugar de lazer, e ainda para uma parcela daquela comunidade, uma oportunidade de fazer negócio. O número de visitantes no Santuário impressiona, chegando a picos de mais de 100 mil no auge dos festejos. Em comparação às demais festas do Tocantins, este número só é visto nesta festividade de Natividade, o que lhe imprime respaldo de lugar de devoção e diversão.

Acreditamos também que as manifestações populares, além de símbolos da resistência, precisam reinventar-se para sua manutenção na sociedade – o espetáculo é uma destas “estratégias de sobrevivência”. A comunicação é uma das formas de manter o povo unido, no propósito de realização da festa, na fé e no respeito ao próximo e à divindade, produzindo indubitavelmente sentido e vinculação entre os devotos presentes.

Referências

ALEA, T. G. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

AMARAL FILHO, O. Verde que te quero verde: a estética da marca amazônica. In: MALCHER, M. A. et al (Orgs.). *Comunicação midiaticizada na e da Amazônia*. Belém: Fadesp, 2011.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BRANDÃO, C. R. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.

BRASIL, IBGE. *Censo Demográfico, 2010 – Natividade*, IBGE 2010. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=171420&search=tocantins|natividade>>. Acesso em: jan 2016.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

_____. *Simulacro e poder: Uma análise da mídia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

_____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2009.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANCA, V. R. V. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê?. In: *X Encontro Nacional da Compós, 2001*. Brasília. Compós, 2001.

GROETELAARS, M. M. *Quem é o Senhor do Bonfim?* Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

MARCONDES FILHO, C. *Para entender a comunicação: Contatos antecipados com a nova teoria*. São Paulo: Paulus, 2008.

MESSIAS, N. C. *Religiosidade e devoção: as Festas do Divino e do Rosário em Monte do Carmo e em Natividade (TO)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

OLIVEIRA, D.; BATISTA, M. J. *Senhor do Bonfim reúne fé e tradição, atraindo milhares de romeiros no Tocantins*. Disponível em: < <http://secom.to.gov.br/noticia/297954/>>. Acesso em: jan 2016.

PENA, F. *Teoria do jornalismo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

RODRIGUES, A. D. *Comunicação e cultura: A experiência Cultural na Era da Informação*. Lisboa: Presença, 1999.

SANTOS, R. S. *A comunicação na blogosfera: em busca de conceito(s)*. In: V Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação, 2012, Niterói. ANAIS do V Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação, 2012, p. 04.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUSA, P. M. *Deus da luz: Um olhar dos Nativitanos sobre o vídeo-documentário*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Universidade Federal do Tocantins, 2007.

STEIL, C. A. *O sertão das romarias*. Petrópolis: Vozes, 1996.

THOMPSON, J. *A mídia e a modernidade*. Uma teoria social da mídia. Petrópolis, Vozes, 2008.

VILHENA, M. A. *Ritos - Expressões e Propriedades*. São Paulo: Paulinas, 2005.



ENSAIO



MARQUES, Octo. Sertaneja valente. 1981. Técnica: Bicos-de-pena, 29x19cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.

O MITO DO SACI, O FOLCLORE JUSTIFICANDO MEU ACIDENTE DE CARRO

Pedro Henrique Pereira
Pedro_henriquephp@hotmail.com

“Em briga de Saci, qualquer chute é voadora!”

Daniilo Dias

Kardec, em um momento um tanto quanto inspirado, detalhou em sua tese as ações dos espíritos em relação aos homens e disse o seguinte. “Os bons espíritos simpatizam com os homens de bem” Allan Kardec. Mas se analisarmos esta frase, de uma maneira nem um pouco imparcial pode se entender que tanto os bons espíritos se simpatizam com os homens de bem, como também puni ou faz qualquer coisa que seja do seu interesse dentro dos seus limites. Mas é apenas na Umbanda onde podemos explorar o mito do Saci relacionado aos espíritos malignos.

Já é mais do que popular na nossa cultura, o folclore e o mito do Saci está presente no Brasil datado antes mesmo da colonização portuguesa. Caracterizado por uma figura de criança estimada entre oito a dez anos possui traços marcantes de descendência africana, aleijado possuindo apenas uma perna e bem destacado por seu gorro vermelho. O Saci sofreu muito do processo de aculturação até chegar ao que conhecemos hoje, muitas delas vindo da Europa que há relatos de sua aparição por lá e histórias na Suécia e também onde se deve o gorro vermelho, ao mencionar o Brasil, vale dizer que há inúmeras distinções e características atribuídas ao Saci vindas de regiões de norte a sul, o que pode de certa forma, afirmar a aparição de tal criatura. Nota-se que em um contexto global, tenta-se impor apenas uma característica ao Saci, assim como já descrita, o garoto negro, pernetas que fuma cachimbo e possuidor de gorro vermelho que por sinal, lhe foi dado para representar a “liberdade” deste menino.

Durante a pesquisa, notei que cada material histórico possuía uma característica diferente sobre o Saci, se esta criatura possuidora de inúmeras aparências e a sua origem não pôde ser afirmada eu começo com o mais próximo a nós. A história fora contada para crianças escravas durante as noites em que dormiam com suas famílias nas senzalas, alegando se tratar de um mito original da África, diziam que era um garoto escravo que após muito sofrimento e ao ver sua família ser maltratada e morta por seus senhores, decidiu então em um momento de fúria e busca de liberdade, querer fugir, no entanto sua perna estava presa por correntes e que durante dias fora torturada na expectativa de poder escapar, o que nunca seria possível sem tomar uma decisão crítica, o garoto tomou a iniciativa de

cortar o próprio pé no desejo de ser livre. As histórias contadas mudam, algumas dizem que ele teve o final feliz, vivendo na floresta sem uma perna e outras que dizem que ele foi pego e torturado até a morte, pois se trava de um escravo sem pé para trabalhar e considerado “fujão”.

Enquanto crianças, eu particularmente cresci escutando histórias folclóricas e muitas delas são de caráter educativo, mas um tanto quanto assustadoras. Um exemplo disso em que se pode ter relação ao Saci, pois até hoje muitos estudiosos dizem que o próprio deu origem a essa lenda. Romãozinho passa uma lição de como é ser um garoto que faz maldade e ser amaldiçoado pelo próprio pai.

"Não morrerás nunca. Não conhecerás céu ou inferno, nem descansarás enquanto existir um único ser vivo na face da terra."

Uma breve síntese sobre a história, diz que o garoto com raiva de sua mãe, iludiu seu pai fazendo-o acreditar que enquanto ele trabalhava na lavoura a mãe estava a receber visitas de outro homem em casa, o pai tomado de raiva chega em casa e em um golpe único de “peixerada” Facada, mata sua mãe e ao perceber que tudo se trava de uma pregação de peças de Romãozinho o amaldiçoou e depois morreu de desgosto, dizem que o garoto sal de casa rindo até e que assim como características semelhantes a Saci, vive a fazer bagunças e maldades as pessoas.

Incorporando toda a pesquisa histórica e tentando explicar os mitos em uma base sólida, eis que assim como já citado, a umbanda contém tradições espíritas que podem ser muito bem encaixadas a maneira de como o folclore, olhando a partir de outra visão, percebe que a própria sociedade tenta incorporar elementos já mencionados a centenas de anos no espiritismo como tradição histórica, ou mesmo cultura, pois o dia do Saci é celebrado no mesmo dia das bruxas, que já comprovado muitas vezes e não vale a pena uma grande síntese a ser explicada, é uma data onde acontece o maior desaparecimento de crianças do ano e que muitas vezes utilizadas para sacrifícios e etc..

Utilizando do espiritismo umbanda para justificar a aparição dessas criaturas com aparência de crianças, se encontra os espíritos malignos, conhecidos como exus-mirins. Os exus-mirins são conhecidos pela umbanda como espíritos infantis que fazem parte da ‘linha’ dos exus. Seguindo um artigo de doutorado de Sullivan Charles Barros que em sua pesquisa entrou em contato com médiuns incorporando o espírito de um exu-mirim disse que essas “entidades” são vistas como crianças perversas, delinquentes e más que causam bastante bagunça e traquinagem, mesmo com a baixa idade são considerados exus. Acredita-se que estes espíritos infantis conviveram nas ruas, afastaram-se das relações familiares e mesmo com baixa idade foram expostas a perversidades que acabaram por criar rancor em seus corações.

Segundo os fiéis umbandistas e a partir da própria fala destas “entidades” quando “incorporados” em seus “cavalos”, duas são as principais características que definem os exus-mirins. Antes de definir as duas principais características, devemos nos atentar a elementos que foram ditos e

compara-los ao que nos é contato no folclore. Como foi dito, incorporar significa quando o médium, chamado de cavalo recebe o espírito em seu corpo. Se remetendo ao que no folclore é mencionado, talvez entre linhas possamos entender, pois é dito o seguinte: “O Saci monta e atenta os cavalos amarrando seus cabelos”. Entende-se que durante o ato espiritual de incorporação o próprio espírito exu-mirim se tomando posse do corpo do médium “cavalo”.

A primeira característica de um exu-mirim é de uma criança que sofreu maldade enquanto era vivo que fora abandonado pelos pais e machucado que acabou criando esse rancor pela sociedade.

*Eu sou exu-mirim, de criancinha, de criança que rouba e mata.
Nós exu-mirim somos crianças com maldade no coração (...)
Porque o mundo levou a gente assim. A gente roubava
coisinha, aí prende, né?, Aí vem polícia, aí é triste, batia na
gente. E a gente não roubava muita coisa não, a gente roubava
coisinha, só pra comer. Eu sofri muito, muito. Polícia me bateu
com aquelas coisas, fazia assim na minha bunda. Dormi na
rua. Eu não comia, eu não comia porque eu não tinha comida.
Eu tinha que roubar carteira. Eu falava assim: Tio, tio me dá um
dinheirim” e falava “Vai trabalhar vagabundo”. Aí eu roubava.
Eu dormia no relento. Quer saber como eu morri? Morri de
facadas, que um bandido veio e me matou (Exu-mirim C. P.
[Menino], “incorporado”, em entrevista, Brasília/DF, mar/2003 .*

Por outro lado, apesar de serem espíritos infantis, estas “entidades” são consideradas espíritos de muita força. Um deles “incorporado” em seu “cavalo”, diz o seguinte:

A gente ajuda muito as crianças que mexem com drogas, crianças que vivem na rua como nós viveu. Problemas de filhos revoltados , tá entendendo. (Exu-mirim, C. P. [Menino], “incorporado”, em entrevista, Brasília/DF, mar/2003 [Médium M. R., feminino]).

Os relatos demonstram que a ‘revolta’ é elemento generalizado nas falar destas ‘entidades’ o que mostra que em vida, sofreram coisas pesadas e difíceis demais para uma criança, muitas vezes órfã entender, o que justifica as suas maldades e “traquinagens”. Agora o que se deve entender é que o folclore em que menciona crianças que fazem bagunças como o próprio Saci, Romãozinho e vários outros estão fazendo uma alusão a estes espíritos. É claro que nos contos folclóricos o Saci só faz bagunças como queimar o feijão, salgar o café e esconder coisas, enquanto Romãozinho fora responsável pela morte de seu pai e sua mãe. Mas se refletirmos sobre o que fora contado embasados na teoria e concepção umbandas, não se trata apenas de um Saci ou apenas um Romãozinho no mundo, se trata de centenas ou até mesmo milhares de crianças que sofreram enquanto vivas que estão de certa forma em busca vingança por estarem preso neste ‘plano terrestre’. E é claro que muitas coisas variam, cada um desses exus-mirins tiveram um trauma diferente, e cada um deles tenta buscar

uma maneira diferente de se vingar, por isso não seria estranho, em ditado popular uma pessoa vê uma travessura e culpar o Saci e ao ver uma maldade mencionar personagens como Romãozinho, sendo que os dois representam a mesma ‘entidade’.

Após o esclarecimento do individuo e como ele atua, podemos relacionar o meu acidente, como uma causa de vingança, pelo o que foi dito.

Descrevendo aquele dia, eu estava reunido com alguns colegas de classe após o fim de uma dura jornada de estudos, na qual cada membro que estava ali presente se esforçara ao máximo para conseguir excelentes notas. Era um momento de lazer e descontração quando em um simples jogo de cartas, começou uma ventania e um redemoinho começou a se destacar ao nosso redor, o que poderia ser facilmente descrito como um evento climático, se não fosse à insistência e sua duração. Todas as cartas foram jogadas para fora e em momento de fúria, eu disse a seguinte frase: “Saci, para de me sacanear, você está me zoando só por que eu tenho as duas pernas”. Confesso que não foram as mesmas palavras que eu disse, pois eram insultos ofensivos.

Após um tempo, notava-se que o redemoinho havia se dissipado e voltamos a jogar nossas cartas novamente de maneira tranquila e totalmente amistosa, onde não se importava quem ganhasse, nós estávamos apenas nos divertindo e passando o tempo.

Despedimo-nos e mais tarde, tudo que havia sido dito e passado naquele dia já tinha sido esquecido, quando em uma caminhada voltando de uma festa a caminho de outra, percebi que algo se escondia na penumbra e que o mesmo som do vento que havia me incomodado durante a manhã voltara a me perturbar me fazendo lembrar tudo que havia acontecido. Claro que me despertou uma inquietação e de certa maneira meus extintos ligaram automaticamente me recordando sobre os mesmos medos que me tomaram durante a infância, quando me eram contadas histórias do Saci e muitas vezes sobre suas ‘travessuras’. Ignorei aquele sentimento, me fazendo acreditar que aquilo era apenas história para colocar medo em crianças.

Tomei-me de pressa para chegar ao destino, sem mais interrupções que me fizesse lembrar aquela história fazendo-a novamente voltar para o esquecimento. Algum tempo depois me retirei da festa e me sentei encostado ao meio-fio da calçada para atender a uma ligação que obviamente me tiraria à atenção para qualquer coisa que poderia estar ao meu redor, se não fosse aquela risada maléfica que escutei vindo à direção de algumas casas que estavam na outra esquina, logo meu inconsciente me convenceu que se tratava de alguma criança que com certeza morava ali perto, aquilo não me tomou a atenção. Voltando a conversar pelo telefone olhei-me para a esquerda quando avistei um carro, suas luzes eram fortes e em seguida virei o rosto evitando ter as vistas embaçadas por causa dos faróis.

De repente, sinto uma forte pressão no meu pé esquerdo, senti como se ele fora esmagado, a ação aconteceu tão rápido que mal tive reflexos para retirar o meu pé esquerdo a tempo. Instantaneamente percebi tudo o que havia acontecido, o mesmo carro que e havia avistado segundos antes, passara por cima de meus pés e em movimento rápido consegui gritá-lo, mas só o que percebi

foi que o carro não parou. Tratava-se de um veículo antigo com os vidros negros, não consegui ver a placa tão pouca quem estava dirigindo, após um tempo apenas o que perceber fora como a cortina de fumaça cinzenta e fétida que havia saído do escapamento do veículo após a bruta arrancada se estendia tomando espaço ao meu redor. Logo que entendi toda a situação e a necessidade de cuidar do meu pé desliguei o telefone, causando desespero em minha namorada, que, aliás, estava do outro lado da linha. A partir dali, a dor me tomou por completo, lembro-me que pedi ajuda, fazendo a principio as pessoas crerem que se trava de uma ‘travessura’ por minha parte, até que notaram a minha face de desespero e angústia até que então me ajudaram.

A partir dali segui todo o procedimento médico nos dias seguintes, até que após a remoção da tala, percebi que em uma parte onde o inchaço havia diminuído, a pele havia se escurecido se destacando das outras escoriações, era o meu tornozelo que estava com o lado esquerdo todo machucado, que após um tempo de reflexão me lembrei sobre as histórias que me fora contada quando menino, quando diziam que o Saci havia cortado a própria perna para se tornar livre e que as menções sobre os ferimentos em seu tornozelo devido as correntes me fizeram lembrar às minhas próprias logo um sentimento de medo e culpa me subiram a cabeça. Obviamente há inúmeras explicações para este acidente, como minha própria imprudência e a do individuo ao volante, mas não consigo esquecer as zombarias que fiz a esta criatura conhecida como Saci e em como meu acidente e a situação em questão reforçaram em meu consciente que não se trava de coincidência, mas sim de um a vingança, da qual consegui sair quase que ileso, por parte deste individuo. E com todas as provas apresentadas e com um olhar um pouco ambíguo e a quem esteja disposto a uma boa trama misteriosa ou até mesmo foram convencidos há um aviso à quem nunca poderá ser punido, não provoquem o Saci.

Referências:

BARROS, Sullivan Charles. Os Exus mirins da umbanda. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano II, n. 6, Fev. 2010 - ISSN 1983-2850

Site de Dicas. **Romãozinho**. <http://sitededicadas.ne10.uol.com.br/folk16.htm> . 18/08/2014 às 21h26min.

História Viva. **Já tem Saci até na Suécia**.

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/ja_tem_saci_ate_na_suecia_3.html, 18/08/2014 às 21h30min.

RUY, Marcos Aurélio. **O Saci-pererê combate a invasão das bruxas**.

<http://ujs.org.br/index.php/noticias/o-saci-perere-combate-a-invasao-das-bruxas/>, 18/08/2014 às 21h32min.

A LENDA DO SACI-PERERÊ, Eduardo Santana.

<https://www.youtube.com/watch?v=NGZXcHwY7fg> 03:41min 18/08/2014 às 21h35min.

Contos e Lendas. **Saci-pererê mitos do Brasil mitologia e folclore.**
<http://contoselendas.blogspot.com.br/2004/12/saci-perer.html> 18/08/2014 21h38min

MORAES, Rosalina Rocha Araújo. **A lenda do Saci-pererê.**
<http://www.infoescola.com/folclore/a-lenda-do-saci-perere/> 18/08/2014 21h39min

Brasil Escola. **Saci-pererê.** <http://www.brasilecola.com/folclore/saci-perere.htm>
18/08/2014 21h41min.



Perfil do artista

Sílvia Zeferina de Faria¹



¹ Graduada em História pela Universidade Católica de Goiás, Especialista em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira e História Oral pela Universidade Federal de Goiás. Mestre pela Universidade Estadual de Goiás – TECCER - Anápolis. Integrante do GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem. CNPq/UFG.

Octo Marques, o artista esquecido

“Sou um artista da província, um artista esquecido”

Octo Marques

Octo Marques (1915-1988), como era conhecido, cujo centenário de nascimento se comemorou no ano de 2015 nasceu e foi enterrado em Vila Boa. Filho do maestro compositor Pedro Valentim Marques e de Francisca Ferreira de Sales Marques, Octo Marques, descendente de afro-brasileiros, foi herdeiro da tradição familiar de artistas representando sua paisagem natal.

Sua carreira se iniciou na década de vinte. De maneira imprecisa, registrou-se que aos sete anos, aprendeu arte com o ex-presos Pedro manejando lápis de cor. Em 1924, frequentou o Colégio Sant’Ana e assimilou, com as freiras dominicanas, noções de desenhos e pinturas na areia, sendo o primeiro a usar tal técnica no Estado de Goiás. Além de pintor, Octo Marques (1915-1988) exerceu várias atividades, como a de desenhista, escritor, cenógrafo, gravador, ceramista, jornalista e funcionário público.

Consta, em registros memorialísticos que aos nove anos, conheceu seu segundo professor, um estafeta dos Correios e Telégrafos, de nome Martiniano. No período de 1924 a 1933, utilizou a técnica bico-de-pena, o nanquim, o lápis de cor, o papel, o guache, bem como outros “materiais estranhos”: casco de tartaruga, cabaças, barro, pedra-sabão, pedras de rios e conchas. Por meio da pintura, Octo Marques representou a paisagem de Vila Boa, e nos traços e cores das imagens, contou a história Goiás construindo tradições a serem preservadas.

A partir de 1933, a pintura de Octo Marques (1915-1988) é caracterizada como primitiva ingênua, autodidata, dotada de um estilo a que pertencem pinturas de artistas não eruditos, identificados com a pintura *naïf*. O trabalho do artista, referendado no realismo primitivo na década de quarenta, pode ser articulado historicamente sob a conjuntura da discussão sobre a modernidade de Goiânia e sua obra é comparável à de Goiandira do Couto (1915- 2011).

A partir desse período participou dos movimentos artístico-culturais em Goiânia e aprendeu a técnica da pintura óleo com o arquiteto paulistano José Amaral Neddermeyer, seu terceiro e último professor. No período de transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia na década de 1930, Octo Marques se transferiu para outras localidades, ficando quatro anos longe de sua cidade natal, de 1934 a 1938. Primeiro, viveu no Rio de Janeiro e colaborou com a revista *Vida Doméstica*. Segundo, morou em São Paulo, trabalhou como revisor em *O Estado de São Paulo* e exerceu a profissão como “Foca”, em dois jornais paulistas, *Correio Popular* (1928-) e *Diário do Povo* (1912-2012).

Retornando à sua região, começou a escrever sobre a mudança. Nessa perspectiva, há um esforço de Octo Marques em apresentar pontos de ancoragem da memória, locais na cidade que ele considerou como representativos de uma tradição que não deveria ser esquecida mesmo com a mudança da Capital para Goiânia na década de 1930. Já em 1938, Octo Marques começou a se expressar defendendo pontos da Cidade de Goiás como representativos de uma memória que ele queria valorizar, o que se expressou em sua literatura e pintura.

O jornalista Octo Marques não desiste de propor soluções para progresso ou o moderno para sua cidade na década de cinquenta. Todavia, a memória reclamada e reconstruída por Octo Marques em perspectiva antimudancista não pode ser avaliada sem o registro de suas sensibilidades.

Olhar, emoção, sensação, sensibilidade fizeram parte do cotidiano de Octo Marques, seja na literatura ou na pintura, ele retratou o que não era possível usar no pincel, na paleta ou no lápis para desenhar os contornos sociais ou os traços da arquitetura colonial em volta do morro Canta Galo. Segundo o relato do artista goiano, sempre recorria à literatura quando se via “tolhido” para “conceber os meus bisonhos quadros” (MARQUES, 1985, p. 23). Suas produções jornalísticas ou literárias discorreram sobre o folclore, lendas, contos ou anedotas, descreveram uma paisagem da Cidade de Goiás, indicando-nos a maneira como o artista interpretou a cidade e seus habitantes, as formas com as quais lidava com as tradições e as questões sociais que parecem evidentes em suas representações escritas e visuais.

Na década de 1940, Octo Marques escreverá sobre os padecimentos causados pela mudança da Capital e o traumatismo melancólico e saudosismo que a ação provocou na população local. Essa antiga Vila Boa perdeu seu *status* de capital, restando a sensibilidade

ressentida de seus habitantes com esse abandono, presenciado no cinema, na praça pública e o som dos altos falantes que divulga água canalizada, o progresso e o moderno que não chegou a Goiás Velho, sonho morto com a transferência da capital. Essa mudança causou “padecimentos” durante quatorze anos de mudança.

Como escreve em seu artigo na década de 1940 (MARQUES, 1945, p.3): “A nossa solene e bi-centenária cidade, com todo o seu traumatismo melancólico, o característico saudosismo de seus filhos, o seu pequenino cinema abafadiço que diariamente berra e choraminga, estridentemente pela sirene, aos quatro pontos serranos da terra [...] faces de nossas sensibilidades progressistas, somada e unvida ao numerário dos nossos padecimentos nesses quatorze anos de mudancismo”.

A antiga Vila Boa perdeu seu status de capital, restando à melancolia, o saudosismo e o traumatismo dos seus filhos com esse abandono, o progresso e o moderno que não chegou a Goiás Velho, sonho morto com a transferência da capital. Em um encontro entre as sensibilidades coletivas e individuais, o isolamento da Cidade, referida pelo pintor como “cidade mãe” em suas crônicas escritas nas décadas de 1970 e 1990, nas obras publicadas *Casos e lendas de Vila Boa (1977)* *Cidade mãe: casos e contos (1985)*, *Colcha de retalhos: casos e crônicas (1994)* e outros jornais evidencia que o artista também se sentiu desprezado.

Ao ser entrevistada, a sobrinha e afilhada do artista Francis Marques, relata que Octo Marques se sentia desprezado por uma elite artística e política que não valorizou sua arte, grupo que chamava de “povo do asfalto”, como uma referência à dicotomia atraso x modernidade que influenciou sua vida e a velha Cidade de Goiás (FRANCIS MARQUES, 2016). Outro entrevistado, Frei Marcos, contemporâneo do pintor, avalia sua exclusão como algo natural por ele ser “pobre e negro”, algo que rompia com a lógica das elites intelectuais e artísticas da Cidade de Goiás (FREI MARCOS, 2016). Com o isolamento e a distância continua na vida do artista goiano, não há ruptura com a pretensa modernidade goiana em termos financeiros e profissionais. Por toda a sua vida Octo Marques continua a traçar de forma figurativa as linhas de sua cidade “Mãe”. Em sua literatura, o artista irá evidenciar traços culturais de uma cidade que valoriza a tradição.

O artista e a cidade: ambos considerados esquecidos. Sentindo-se abandonado, Octo Marques morreu em 22 de abril de 1988, enquanto a cidade foi tombada em 27 de junho de 2001 com a concessão do título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Goiás

Velho, agora Cidade de Goiás, rompeu com a dicotomia do velho e do novo e se reinventou na esteira da construção de seu *status* como cidade patrimônio.

Referências:

Marques, Octo. *Cidade mãe: casos e contos*. Goiânia: Gráfica de Goiás – CERNE, Fundação Legionárias do Bem-Estar Social, 1985.

_____. *Colcha de retalhos: casos e crônicas*. Goiânia: UFG, 1994.

_____. *Casos e lendas de Vila Boa*. Goiânia, Of. Graf. O Popular, 1977.

_____. A cobra está com sede! Goiás, *Jornal Cidade de Goiaz*. Ano IX, n. 285, p.3, 2 Set., 1945.

FRANCIS MARQUES. Octo Marques. Goiânia: Goiás. 9 jul. 2016. Entrevista concedida a Sílvia Zeferina de Faria.

FREI MARCOS. Octo Marques. Goiânia: Goiás. 11 jul.2016. Entrevista concedida a Sílvia Zeferina de Faria.



MARQUES, Octo. Sem título. 1980. Técnica: Bicos-de-pena, 57x40cm. Acervo: Regina Célia de Santana Azevedo



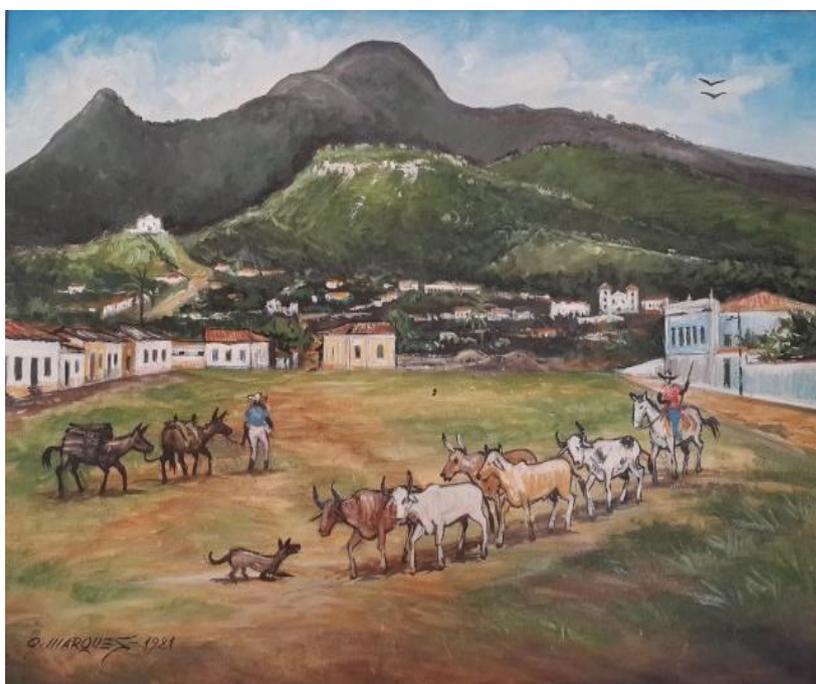
MARQUES, Octo. *Sem título*. 1983. Técnica: Bicos-de-pena, 54x35,5cm. Acervo: Anita Célia Vieira Lacerda.



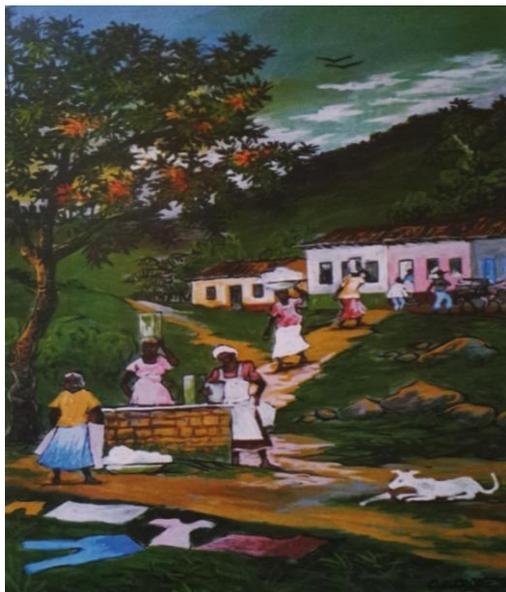
MARQUES, Octo. *Sem título*. 1981. Técnica: Bicos-de-pena, 15x23cm. Acervo: Liliane de Sá Feitosa



MARQUES, Octo. *Sem título*. 1981. Técnica: Bicos-de-pena,,15x23cm. Acervo: Liliane de Sá Feitosa.



MARQUES, Octo. *Sem título*. 1981. Técnica: Óleo sobre tela, 34x54cm. Acervo: Liliane de Sá Feitosa.



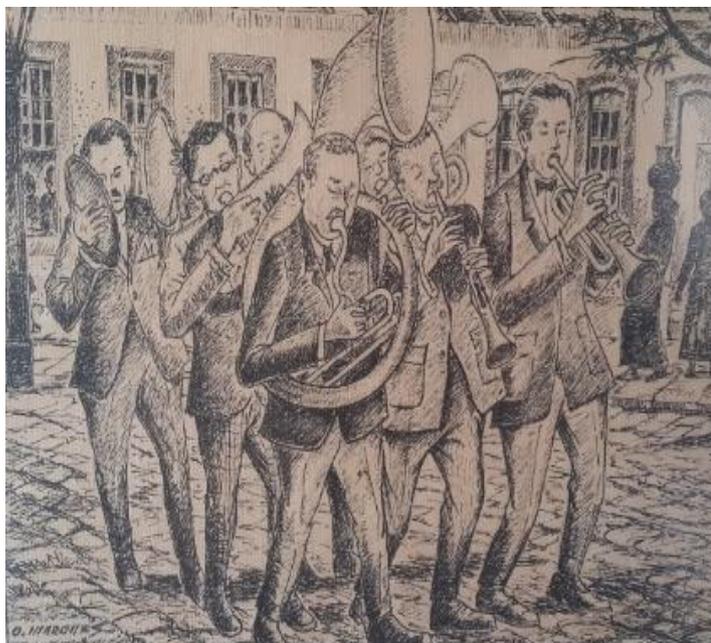
MARQUES, Octo. *Estamos trabalhando*. 1986. Técnica: Óleo sobre tela. 50x40cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. *Igreja de Santa Barbara*. S/d. Técnica: Aquarela, 20x14cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



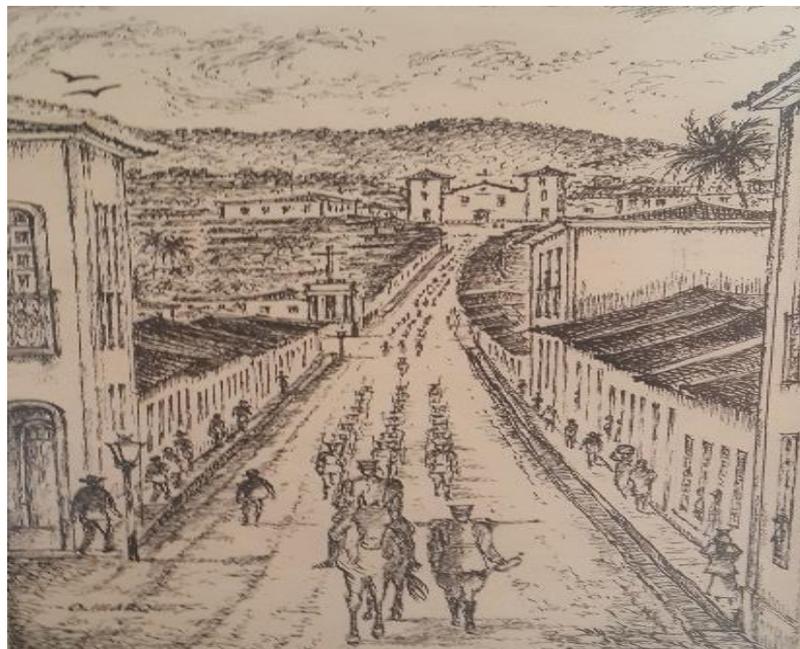
MARQUES, Octo. Aula de música. S/d. Técnica Bicos-de-pena., 22x15cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. Banda de música. S/d. Técnica Bicos-de-pena., 20x12cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. *Banda de música.* S/d. Técnica: Bicos-de-pena., 20x12cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. *Sem título.* Técnica: Bicos-de-pena., s/d, 24x16,5cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. *Coluna Prestes em Goiás*; Técnica: Bicos-de-pena, 20x25cm. Acervo: Francis Marques Otto de C. Santana.



MARQUES, Octo. **O tropeiro, a Igreja e os sinos**. 1982. Técnica: Bicos-de-pena. 23x35,5cm. Acervo: Aparecido Jairo Costa.



MARQUES, Octo. **O andarilho**. 1986. Técnica: aquarela. 39x21m5cm. Acervo: Aparecido Jairo Costa



MARQUES, Octo. **O tropeiro e a Igreja**. 1987. Técnica: aquarela. 38,5x25,5cm. Acervo: Aparecido Jairo Costa.



MARQUES, Octo. *A casa da ponte (2)*. 1987. Técnica: aquarela. 30x46,5cm. Acervo: Aparecido Jairo Costa



MARQUES, Octo. *Boiada*. 1988. Técnica: Óleo sobre tela, 70x100cm. Acervo Marly Mendanha Bavani



MARQUES, Octo. Rio Bacalhau. 1982. Técnica: Óleo sobre tela, 55x70cm. Acervo Marly Mendanha Bavani



MARQUES, Octo. Boiada no Largo do Moreia (inacabado). Sem data. Técnica: óleo sobre tela, 58x68cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza



MARQUES, Octo. Sem título. 1987. Técnica: aquarela, 14x10cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza



MARQUES, Octo. Sem título. Sem data. Técnica: aquarela, 14x11cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza



MARQUES, Octo. *Sem título*. 1982. Técnica: óleo sobre tela, 39x29cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza



MARQUES, Octo. *Sem título*. 1974. Técnica: óleo sobre tela, 87,5x60cm. Acervo: Rosa Maria Marques de Souza

Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens

Diretrizes para Autores

A Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens abre espaço para publicação de trabalhos inéditos nas diversas áreas das Ciências Humanas, com foco em debates sobre cultura, estética e linguagens, em diferentes perspectivas teórico-metodológicas.

Normas para publicação de trabalhos na Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens:

- I - Os trabalhos poderão ser publicados em língua portuguesa ou estrangeira, destacadamente em inglês, espanhol, alemão e francês;
- II – O trabalho enviado deve ser inédito, ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos;
- III - Os autores não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista NÓS, devendo abrir mão de seus direitos autorais em favor deste periódico, mas somente para o respectivo número no qual o trabalho foi inicialmente apresentado; devendo os citados direitos retornar ao autor para possíveis republicações em livros autorais;
- IV – Os artigos submetidos poderão conter no máximo 05 autores (01 autor principal identificado e 04 coautores, devidamente categorizados como orientandos, orientadores, colaboradores entre outros);
- V - O texto deve ser enviado no formato Microsoft Word. Os metadados deverão ser preenchidos com o título do trabalho, nome(s) do(s) autor(es), maior grau acadêmico, instituição a que se vincula, cidade, estado, país e contato de correio eletrônico;
- VI - Será permitido a participação, em cada número da Revista NÓS, de apenas um artigo dos membros do Conselho Editorial, ficando este submetido às normas gerais da Revista, exceção feita para resenhas, entrevistas e notas;
- VII - Não será permitida a participação de mais de uma contribuição por autor em cada número da Revista, assim como em números consecutivos, devendo o autor aguardar uma edição para voltar a publicar;

VIII – Os textos enviados para a revista, salvo àqueles remetidos via carta convite, serão analisados por dois pareceristas. A análise será cega. Em caso de discordância de resultados, um terceiro parecerista será convocado para realizar o desempate;

IX- Os conteúdos publicados são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, ainda que reservado aos editores o direito de proceder ajustes textuais, linguísticos e de adequação às normas da publicação;

X - Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros;

XI - Será mantido em sigilo o nome dos pareceristas;

XII - O trabalho deve estar revisado conforme a gramática padrão;

XIII – A Revista NÓS, por meio de sua editoria, pode fazer convites de publicações dirigidas para pesquisadores de reconhecida relevância em suas áreas de atuação, não sendo necessário, nesses casos, que os referidos textos passem por avaliação cega de pareceristas;

XIV – Trabalhos com temática incompatível com os interesses da revista serão desconsiderados para efeito de análise dos pareceristas e publicação;

XV – A revista aceita trabalhos enviados por mestrandos (com orientador), mestres, doutorandos e doutores;

XVI - A estrutura do trabalho deverá atender as seguintes orientações:

- Recomenda-se o uso dos editores Word, na versão Windows e BR Office, ou na versão Linux;
- A extensão de artigos científicos, ensaios teóricos e ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas, incluindo referências, desconsiderando anexos;
- Resenhas críticas poderão variar entre 03 e 10 páginas, sendo preferencialmente de livros e filmes lançados há até três anos ou de obras reconhecidas como clássicas;
- Informes de pesquisa ou resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas;
- Entrevistas poderão variar de 03 a 20 páginas;
- Discursos de coleção de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas;
- A paginação extra de trabalhos com anexos serão avaliados pelos editores;
- Demais gêneros de trabalhos serão avaliados pelos editores;

- Margens: superior 03 cm, inferior 02 cm, esquerda 03 cm e direita 02 cm;
- Espaçamentos: no corpo do texto o espaço entre linhas deve ser de 1,5 sem espaçamento entre parágrafos; nas citações destacadas espaço simples;
- O texto principal deve ser em fonte “calibri”, corpo 12;
- Citações: até 03 linhas no corpo do texto; a partir de 04 linhas citações destacadas com recuo de 04 cm justificado e fonte 11;
- Título do trabalho centralizado em negrito e corpo 14;
- Título em língua estrangeira logo abaixo do título em português, em corpo 11;
- Nome(s) do(s) autor(es) justificado à direita, em corpo 12;
- Filiação científica do(s) autor(es) - indicar em nota de rodapé departamento, instituto ou faculdade, universidade e endereço eletrônico;
- O resumo deve ter no máximo 300 palavras, ser escrito em fonte 11 e espaço simples, seguido das palavras-chave;
- O resumo em língua estrangeira também será em fonte 11 e espaço simples, bem como as palavras-chave em língua estrangeira;
- Palavras estrangeiras e grifos devem ser grafados em itálico em vez de negrito ou sublinhado (exceto em endereços URL);
- As notas devem ser apenas explicativas inseridas em notas de rodapé;
- As referências deverão ser organizadas, obrigatoriamente, de acordo com a NBR 6023 da ABNT (agosto de 2002), com indicação dos títulos em itálico;
- As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fotografias) e suas legendas deverão estar inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos; permitir uma perfeita legibilidade, estando configuradas já no formato da revista.

XVII – Os textos devem ser enviados para o e-mail: revistanoscel@gmail.com

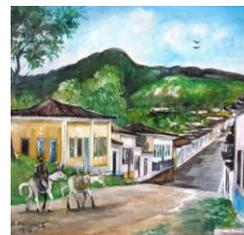


Era o único pé de cajuzinho do cerrado, insinuando seus galhos grossos, retorcidos e quebradiços, cheios de pequenos frutos vermelhos em suas extremidades, também chamados de cajuzinho. O único pé numa vasta área coberta por capim seco, de um beje forte, mas melancólico. Os homens chegaram e encontraram o pé e colheram todos os seus frutos. Não restou um sequer. Foram-se todos para a panela. Misturados com água fervente, leite e açúcar. Bastante açúcar. Aquele líquido secou e foi levado para as forminhas. Assim surgiram os picolés. Foram embalados e enviados para a sorveteria, em Bela Vista de Goiás. E eu, um viajante, os encontrei assim, em sua forma final. Peguei um para mim. Estava uma delícia.

Gustavo Mesquita

N
S

Imagem da capa:



*MARQUES, Octo. Rua XV de Novembro. 1976. Técnica:
Óleo sobre tela, 30x40cm. Acervo Marly Mendanha
Bavani*