



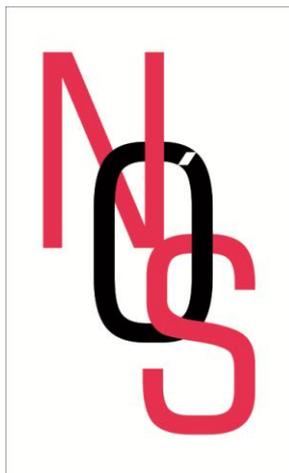
REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 03, Nº 02 - SET. 2018

NOSS





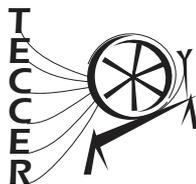
Apoio:



Universidade
Estadual de Goiás



UFG



GEHIM
GRUPO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA E IMAGEM 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:

Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
Adriana Aparecida Silva (UEG)

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)



Índice

Expediente	1
Apresentação	4
Entrevista:	
Organizando uma Cidade Sombria Entrevista com Adérito Schneider	9
Artigos:	
A FRAGILIDADE DA PRESERVAÇÃO EM ANÁPOLIS Milena d’Ayala Valva e Ana Caroline Caixeta Silva	18
TRADIÇÕES DA CONGADA E PROCESSOS DE URBANIZAÇÃO: A FESTA EM LOUVOR A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E SÃO BENEDITO DA VILA JOÃO VAZ Cleber de Sousa Carvalho	36
HISTORIOGRAFIA DE “OLHOS D’ÁGUA” EM ALEXÂNIA (GO) E SUA RELAÇÃO COM A FEIRA DO TROCA COMO ELEMENTO DE AFIRMAÇÃO CULTURAL COMUNITÁRIA Edilene Américo Silva e Fernando Luiz Araújo Sobrinho	52
TRABALHAR E CANTAR: MUTIRÕES FESTIVOS EM PIRENÓPOLIS Maria Cristina Campos Ribeiro e Maria Idelma Vieira D’Abadia	68
ROMARIA DO VÃO DO MOLEQUE COMO TRADIÇÃO IDENTITÁRIA NA COMUNIDADE KALUNGA EM CAVALCANTE-GO - Regilene Batista de Sena, Dr. Antonivaldo de Jesus e Eudemir de Melo Silva	87
REENQUADRANDO O ANHANGUERA: UMA HISTORIETA - Lígia Maria de Carvalho	103
REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NOS FILMES DE WOODY ALLEN Roberta do Carmo Ribeiro	116
A EXPEDIÇÃO ROOSEVELT-RONDON E O CASO DO FILME “THE RIVER OF DOUBT” (1928) Alexandre Pacheco e Robson Mendonça Pereira	134
“XE ROHENÓI EJU ORENDIVE ALDEIA UNIDA, MOSTRA A CARA”: LÍNGUA(GEM), IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NO CERRADO ATRAVÉS DE RECURSOS AUDIOVISUAIS Rodrigo Mesquita	156

O MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UFG E A DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO CONHECIMENTO - Ivanilda A. A. Junqueira 172

A LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO BRÔ MC'S: UMA PROPOSTA DE USO DIDÁTICO NA PERSPECTIVA INTERCULTURAL - Wesley Domingos Francisco de Souza, Maria Aparecida de Matos e Orimar Souza Santana Sobrinho 186

CARREGADEIRAS DE ÁGUA: GÊNERO, PATRIMÔNIO E TRAJETÓRIAS NO TEMPO Clovis Carvalho Britto e Paulo Brito do Prado 203

A LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO BRÔ MC'S: UMA PROPOSTA DE USO DIDÁTICO NA PERSPECTIVA INTERCULTURAL - Rodrigo Mesquita 220

COMO ABORDAR O SELFIE A PARTIR DE UMA VISÃO CRÍTICA REFLEXIVA TENDO COMO BASE O ENSINO DE ARTE? Pâmella Nunes de Otanásio e Terezinha Maria Losada Moreira 236

Discurso de Formatura:

Os banheiros da FAU-UnB fedem... Por Ricardo Trevisan 252

Resenhas

Homens imprudentemente poéticos - Ana Cecília da Silva Marques e Marcelo de Mello 260

“Descontruindo Teo”, um ensaio literário sobre a obra Descontruindo Sofia Edergênio S. Vieira 267

Perfil do artista

Raquel Miranda Doutora em História pela UFG e professora da UEG 271

Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens 289



Apresentação

A *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* está de mudança. Não de valores ou perspectiva editorial e crítica, mas de endereço. Endereço eletrônico para ser mais exato. A partir deste número, o segundo do volume 3, estamos agora inseridos no sistema de periódicos acadêmicos da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Nada se perdeu. Todos os números anteriores estão preservados dentro do site.

Como sempre, *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 esta 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* homenageia 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 a homenageada é a artista plástica Goiandira do Couto, apresentada pela professora doutora

Raquel Miranda, da UEG, uma especialista que pesquisou com profundidade sua vida e obra. A curadoria das imagens da edição também foi feita pela professora Raquel.

A entrevista da edição foi feita com o jornalista, professor e pesquisador Adérito Schneider, enfocando o lançamento da coletânea de contos noir *Cidade Sombria*, organizada por ele. Um trabalho de bastante fôlego e importância no cenário cultural brasileiro.

Os artigos, como sempre, enfocam os temas mais variados. Abrimos com “A fragilidade da preservação em Anápolis”, das arquitetas e pesquisadoras Milena d’Ayala Valva e Ana Caroline Caixeta Silva. De um debate sobre urbanismo partimos para um artigo que foca urbanização sob um ponto de vista cultural, “Tradições da congada e processos de urbanização: a festa em louvor a nossa senhora do rosário e são benedito da vila João Vaz”, escrito por Cleber de Sousa Carvalho. Também enfocando questões ligadas à cultura popular são os artigos “Historiografia de ‘olhos d’água’ em Alexânia (GO) e sua relação com a Feira do Troca como elemento de afirmação cultural comunitária”, de Edilene Américo Silva e Fernando Luiz Araújo Sobrinho, “Trabalhar e cantar: mutirões festivos em Pirenópolis”, de Maria Cristina Campos Ribeiro e Maria Idelma Vieira D’Abadia, e “Romaria do vão do moleque como tradição identitária na comunidade kalunga em Cavalcante-GO”, de Regilene Batista de Sena, Dr. Antonivaldo de Jesus e Eudemir de Melo Silva.

Partindo para debates acerca da produção audiovisual, em seus mais diferentes aspectos, estão os artigos “Reenquadrando o Anhanguera: uma historieta”, de Lígia Maria de Carvalho, “Representação da cidade nos filmes de Woody Allen”, de Roberta do Carmo Ribeiro, “A expedição Roosevelt-Rondon e o caso do filme *“The River of Doubt”* (1928), escrito pela dupla de pesquisadores Alexandre Pacheco e Robson Mendonça Pereira. Seque dois artigos que dialogam diretamente entre si. “Xe rohenói eju orendive aldeia unida, mostra a cara’: língua(gem), identidade e resistência no cerrado através de recursos audiovisuais”, de Rodrigo Mesquita, e “A linguagem audiovisual do brô mc’s: uma proposta de uso didático na perspectiva intercultural”, do trio Wesley Domingos Francisco de Souza, Maria Aparecida de Matos e Orimar Souza Santana Sobrinho.

Os artigos da edição se completam com mais três interessantes colaborações. “O museu antropológico da ufg e a democratização do acesso ao conhecimento” de Ivanilda A. A. Junqueira, “carregadeiras de água: gênero, patrimônio e trajetórias no tempo”, de Clovis

Carvalho Britto e Paulo Brito do Prado, e “Como abordar o selfie a partir de uma visão crítica reflexiva tendo como base o ensino de arte?”, de Pâmella Nunes de Otanásio e Terezinha Maria Losada Moreira.

A edição conta ainda com o original discurso de formatura intitulado “Os banheiros da FAU-UnB fedem...” proferido pelo professor doutor Ricardo Trevisan da UnB. Vale muito a pena ler essa aula de ironia inteligente.

Contamos com duas resenhas. A primeira é do livro *Homens imprudentemente poéticos*, de Walter Hugo Mãe, realizada por Ana Cecília da Silva Marques e Marcelo de Mello. Seguida por um instigante texto sobre *Descontruindo Sofia*, escritor por Edergênio S. Vieira. Esperamos que apreciem os textos. E a casa nova.

Ela está sempre aberta para vocês, para Nós.

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)

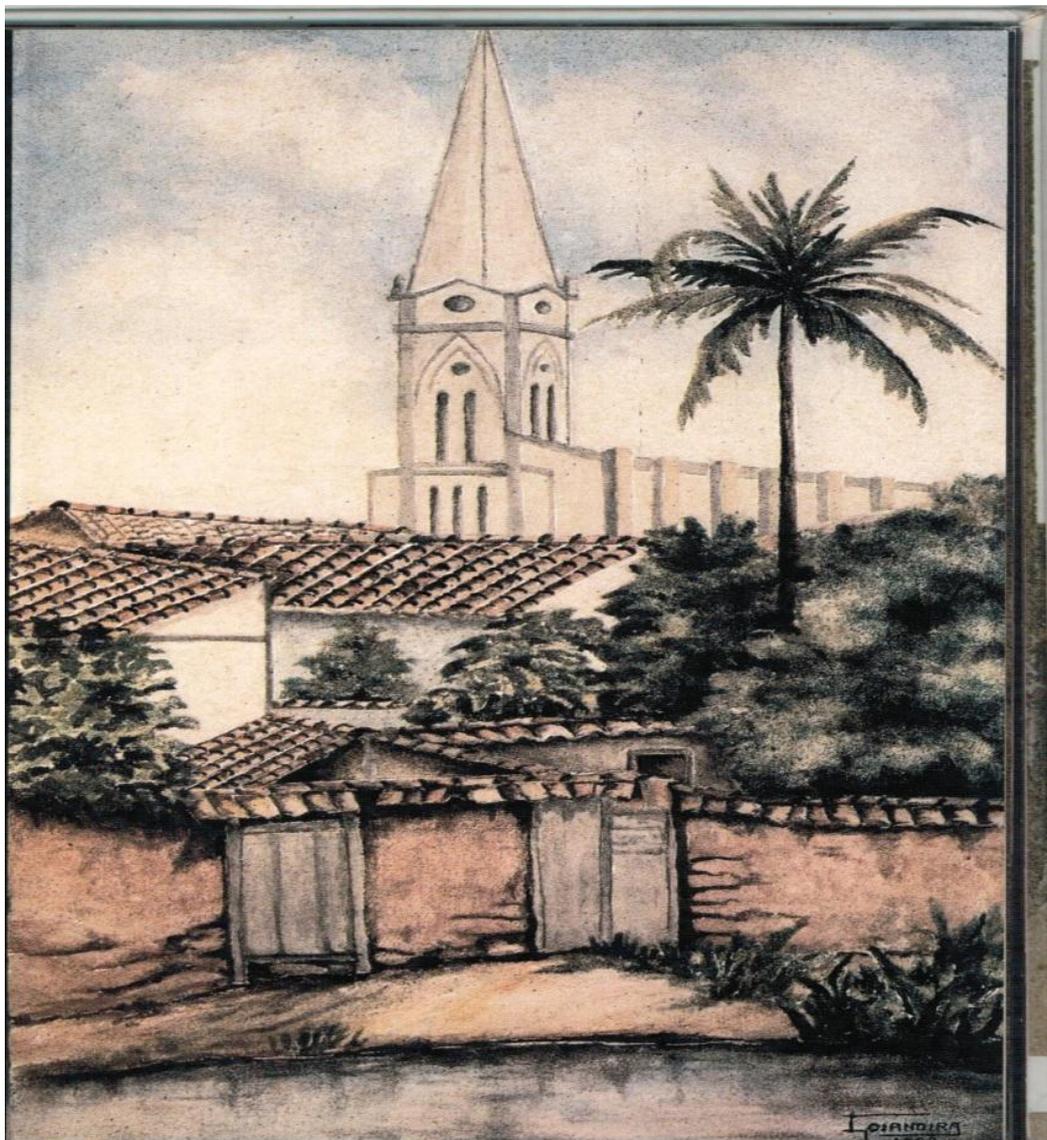
Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Prof^a Dr^a Heloisa Capel (UFG)

(Editores)



Entrevista



Portões com Torre da Igreja, (1989), Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (33 x 57) 1989. Fonte: Wolney Unes, 2008.

Organizando uma Cidade Sombria

Entrevista com Adérito Schneider

por Ademir Luiz



Adérito Schneider é jornalista, roteirista, cineasta e professor universitário. Está finalizando uma tese de doutorado sobre o filme noir à brasileira “A Dama do Cine Shangai” (1988), dirigido por Guilherme de Almeida Prado. Seu interesse pelo gênero levou-o a organizar a coletânea de contos “Cidade Sombria”, reunindo vinte e oito trabalhos de escritores consagrados e jovens talentos. Todos os contos se passam na ensolarada cidade de Goiânia. Essa, aparentemente, inusitada proposta estética é o foco desta entrevista, onde Adérito Schneider dissecou os intrincados rumos tomados pelo noir na literatura, no cinema, nos quadrinhos e, principalmente, pelas ruas de Goiânia.

Ademir Luiz: Você organizou o recém-lançado livro “Cidade Sombria”, uma coletânea de contos noir. Como definir o “noir”? O que uma obra precisa ter para ser classificada como noir?

Adérito Schneider: O mais interessante do *noir* é que seu próprio conceito é bastante confuso. O *noir* tal como o conhecemos surgiu na França para designar alguns filmes estadunidenses dos 1940, como o clássico “Relíquia Macabra” (John Huston, 1941), com Humphrey Bogart no papel do detetive Sam Spade, personagem de Dashiell Hammett, em adaptação do romance “O Falcão Maltês” (1930). O problema é que este “rótulo” surgiu apenas após a Segunda Guerra Mundial, por volta dos anos 1950, para falar de filmes que, nos próprios Estados Unidos, não eram classificados como *noir* ou coisa do tipo. Foram os críticos franceses que deram unidade a alguns desses filmes, e nem todos eram adaptações de romances policiais e nem todos tinham um detetive como protagonista. Eles enxergaram características em comum nesses filmes, tanto do ponto de vista estético, estilístico, iconográfico, quanto no que se refere à temática. A partir disso, houve um movimento duplo. Primeiro, retrospectivo: o *noir* virou rótulo para um “subgênero” da literatura policial, especialmente produzida nos Estados Unidos a partir dos anos 1920 e 1930, num fenômeno muito ligado às *pulp magazines*; e também para este cinema revisitado a partir da leitura crítica francesa, num movimento *a posteriori*. Em seguida, na segunda metade do século 20, veio o segundo movimento: houve uma espécie de *boom* do *noir* (ou neo-*noir*), com

produção cinematográfica, literária, de histórias em quadrinhos, séries de televisão, programas radiofônicos, entre outros, com o *noir* mais delimitado ou bem definido como (sub)gênero; uma coisa mais pensada, formatada a partir de uma estética e de uma temática melhor determinada; conscientemente *noir*. Hoje, o *noir* é um rótulo volátil que pode estar ligado tanto ao *noir* mais clichê, quanto a uma ideia mais aberta do gênero. Contudo, há características em comum que costumam ser mantidas, como as temáticas urbanas; a violência; o crime; um mal-estar social fruto da modernidade; uma linha tênue e difusa que nos confronta com os limites da ética, da moral, da legalidade; uma crise da masculinidade; e outros elementos.

Ademir Luiz: Quais são os mestres do gênero?

Adérito Schneider: Normalmente, quando pensamos o *noir* a partir da literatura estadunidense da primeira metade do século 20, os grandes nomes são Dashiell Hammett e Raymond Chandler, mas há outros, claro. Dashiell Hammett é considerado o “pai” da literatura *noir* e seu romance “O Falcão Maltês” talvez seja a obra definidora do gênero, mas confesso que a obra de Raymond Chandler me atrai mais. Considero Chandler como o pupilo que superou o mestre. Independente disso, esses dois autores (e outros, claro) foram os responsáveis por tirarem a literatura policial deste ambiente hermético e por vezes aristocrático do romance policial clássico (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie etc). A literatura *noir* “matou” a ideia de detetive como “máquina infalível de dedução e raciocínio” e transformou-o em um sujeito “normal”, “comum”. O *noir* acabou com esta ideia de supercriminosos brilhantes e crimes mirabolantes praticamente perfeitos e insolúveis e trouxe o crime para o plano do banal, do cotidiano; rompeu com esta lógica por vezes maniqueísta e jogou os personagens num mundo em que os limites da ética, da moral e da legalidade não são muito claramente definidos; e, principalmente, humanizou os personagens: pessoas cometem erros, falham, agem por impulso, se envolvem emocionalmente e afetivamente uma com as outras, criam seus próprios códigos de ética e de conduta...

Ademir Luiz: O gênero noir costuma ser reconhecido como alta literatura pela crítica de imprensa ou acadêmica?

Adérito Schneider: Acredito que não. A literatura policial (de maneira geral; não apenas o *noir*) é, segundo o historiador Eric Hobsbawm, o grande fenômeno da arte de massa do século 20. Há uma quantidade muito grande de autores, de obras e, sobretudo, de leitores. O próprio Georges Simenon, que é um dos grandes nomes do gênero, escreveu mais de 500 obras, entre contos, novelas, romances etc. E isso para ficar em apenas um exemplo. Então, tenho a sensação de que a literatura policial, como praticamente todo fenômeno de massa, acaba sendo muitas vezes ignorado ou desprezado pela crítica, pela academia. É um tipo de literatura tido mais como “comercial”, como *pop* – o que não necessariamente é ruim, mas que é muitas vezes negativizado. Mas, claro, isso é uma generalização; uma percepção minha. Certamente há uma parcela da crítica da imprensa especializada e/ou da acadêmica que não torce o nariz para o *noir*. E, naturalmente, num universo tão grande de publicações, existem as obras-primas, mas também muita coisa mediana ou mesmo bem ruim. Eu,

particularmente, acho que pluralidade é sempre a melhor saída. Torcer o nariz para a “literatura policial” pode ser um erro tão ruim quanto aquele cometido pelo leitor que só lê literatura policial. Em casa, essa literatura “policial” está na mesma prateleira que Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, James Joyce, Dostoiévski, Tolstói, Virginia Woolf, Philip Roth... ou seja lá o que é considerada “a grande literatura”. E é bom sempre lembrar: “policial” ou “noir” é apenas um rótulo; frágil, ineficiente e perigoso como qualquer rótulo. Algumas obras ou autores assumem esse rótulo, intencionalmente, e outras obras não são classificadas como tal, mas, de alguma forma, estão também marcadas por esta literatura ou contém elementos em comum com a “literatura policial”, com o *noir*. No fim das contas, é tudo literatura.

Ademir Luiz: E fora da literatura? Quais os mestres do noir no cinema ou nos quadrinhos, por exemplo?

Adérito Schneider: Eu não sei se conseguiria delimitar quem são os grandes mestres do *noir* no cinema ou nos quadrinhos. Talvez, não exista um cineasta que seja marcadamente *noir*, mas grandes diretores fizeram obras que são comumente classificadas como pertencentes a este gênero, desde Howard Hawks e seus contemporâneos (incluindo Orson Welles), passando por Roman Polanski, Martin Scorsese, Woody Allen, Ridley Scott até autores mais contemporâneos, como Joel e Ethan Coen e cineastas *pop* como Robert Rodriguez. Há muitos outros, claro. Esses são apenas alguns exemplos. Quanto aos quadrinhos, confesso que é uma área que não domino muito. Agora, o que me vem à cabeça é Will Eisner (com *Spirit*) e Frank Miller (com *Sin City*), mas sei que existem muitos outros.

Ademir Luiz: A ideia central do livro “Cidade Sombria” é apresentar narrativas que se passam em Goiânia. Como surgiu essa proposta?

Adérito Schneider: A literatura policial é parte importante da minha formação como leitor, desde a época da Série Vaga Lume ou até mesmo antes disso. Eu fui uma criança muito encantada por esta atmosfera detetivesca. Depois de adulto, praticamente não li mais literatura policial. Mas por volta de 2013, durante o meu mestrado, houve uma época que eu andava bem cansado das leituras e escritas acadêmicas (eu estava estudando cinema documentário brasileiro) e, certo dia, estava numa livraria, matando tempo, e dei de cara com um livro do Raymond Chandler. Comecei a ler o livro e, de repente, estava saindo da livraria com a obra dele praticamente completa, compra parcelada no cartão, uma coisa meio impulsiva mesmo, numa época que eu estava lá todo fodido, vivendo de bolsa, mal dando conta de chegar ao fim do mês. Só que foi bom, porque eu me dei conta de que estava mesmo precisando voltar a ler por pura diversão, sem muita pretensão. E Raymond Chandler é bom pra caralho. Daí, meio que ressuscitei em mim este interesse pela literatura policial e, especialmente, pelo *noir*. Fui atrás de outros livros, filmes e tudo mais. Li e reli, vi e revi muita coisa e, quando me dei conta, estava chegando na reta final do mestrado e precisando pensar em um tema para projeto de doutorado. Como eu não queria continuar com cinema documentário brasileiro, que era um tema que eu vinha estudando desde a especialização, decidi estudar o filme “A dama do Cine Shangai” (Guilherme de Almeida Prado, 1988) e o *noir* voltou a fazer parte da minha vida, agora de uma forma mais “séria”,

mais formal. Assim, pesquisando sobre cinema e literatura policial no Brasil, acompanhei quando o Tony Bellotto (guitarrista dos Titãs e autor de romances policiais) lançou uma série organizada por ele chamada “Rio Noir”, uma antologia de contos do gênero. Os contos foram escritos por vários autores e com narrativas ambientadas na cidade do Rio de Janeiro; cada autor com um bairro ou região diferente. Este projeto, por sua vez, é a versão brasileira de um projeto gringo que rendeu vários livros semelhantes, nessa mesma lógica. Não lembro agora de cabeça, mas acho que o primeiro foi em Los Angeles (EUA). Acho também que rolou em Nova Iorque (EUA), e em outras cidades, outros países: Madri (Espanha), Dubai (Emirados Árabes Unidos)... Nem sei exatamente, mas foram feitas edições em várias cidades do mundo. Assim, fiquei tentado a fazer algo semelhante, pensando em Goiânia. E aí, surgiu a ideia do “Cidade Sombria”: contos *noir* inéditos ambientados em Goiânia e escritos por autores goianos. Só que, desde o início, a proposta era de que o livro fosse parte de um projeto maior, mais amplo. E foi assim que rolou o “Cidade Sombria” como evento literário, como concurso literário e como obra literária. A ideia era contribuir para o fomento da produção literária goiana ou goianiense e, sobretudo, discutir a cidade de Goiânia, pensar a cidade de Goiânia por meio da literatura, mas escapando um pouco, ou sem incorrer no clichê a que estamos habituados, de uma pegada “regionalista”.

Ademir Luiz: São clichês do noir ambientes sombrios e chuvosos, protagonistas vestindo pesados sobretudo, damas sofisticadas e fatais e coisas assim. Como adaptar essas marcas do gênero para o cenário ensolarado de Goiânia?

Adérito Schneider: Em um primeiro momento, Goiânia não parece mesmo ser uma cidade para o *noir*. Mas isso é só se a gente pensar nos clichês do gênero. Não dá pra usar sobretudo nem na época do “frio” da pecuária. Porém, se nos libertarmos um pouco dos clichês, Goiânia é puro *noir*. É uma cidade planejada que, como toda cidade planejada do projeto desenvolvimentista e moderno brasileiro, fracassou. Goiânia fracassa cotidianamente, diariamente. Goiânia é uma das maiores cidades brasileiras, mas, ao mesmo tempo, praticamente só está no mapa do Brasil pela música sertaneja e por ser a capital de um estado de produção agropecuária. Mas o lance é que, mesmo não tendo muitas das qualidades dos grandes centros urbanos brasileiros (basta comparar com Brasília, aqui do lado, por exemplo), não perdemos em nada nas partes sujas deste projeto de urbanização, de desenvolvimentismo. Goiânia é uma cidade extremamente violenta; com dados alarmantes de criminalidade; com muita pobreza, miséria, desigualdade social... Aqui tem poluição; o trânsito é caótico; tem crime organizado; grupos de extermínio; corrupção alastrada nas esferas públicas e privadas; tretas entre torcidas de futebol; repressão violenta contra manifestantes e militantes políticos; e muito mais. Isso sem falar de alguns temperos especiais, como esta mistura muito peculiar entre o urbano e o rural; o acidente do Césio 137 como cicatriz em nossa história e outras coisas. Entretanto, um fato interessante é que a pesquisadora Sandra Reimão considera “Parada Proibida”, de Carlos de Souza, um repórter fluminense radicado em Goiânia, como o primeiro romance *noir* brasileiro. A obra foi escrita em 1967 e publicada em 1972, pela extinta editora Oriente, aqui da cidade. E a história é ambientada em Goiânia. Portanto, desse ponto de vista, pode-se dizer que o *noir* brasileiro “nasceu” em Goiânia – o que não deixa de ser irônico. O livro está há anos esgotado e é um

tanto quanto raro, infelizmente. Não que seja uma obra literária realmente boa, mas é interessante do ponto de vista histórico, de pesquisa (ou de colecionismo).

Ademir Luiz: A lista de autores convidados é bem diversificada. Conta com escritores veteranos e consagrados, jovens autores, acadêmicos, entusiastas do noir entre outros. Essa amplitude de perspectivas foi intencional desde o começo do projeto ou foi tomando forma ao longo do desenvolvimento do trabalho de curadoria?

Adérito Schneider: Desde o começo, eu quis investir nesta pluralidade. Por isso, convidei nomes consagrados da literatura de nossa cidade, como Bariani Ortêncio, que é um autor comumente lembrado por suas obras policiais, além de Heleno Godoy, Miguel Jorge, Edival Lourenço e Valdivino Braz, mas convidei também nomes de uma nova geração de autores, como André de Leones, que hoje vive em São Paulo, e Luis Maldonalle, além de você [Ademir Luiz], né? Além disso, convidei pessoas que não são necessariamente conhecidas por escolherem a narrativa ficcional como primeira opção de suas escritas literárias, mas que ou são professores/pesquisadores de literatura e/ou que são mais lembrados pela produção em poesia, como é o caso da Fernanda Marra, da Eugênia Fraietta, do Jamesson Buarque, do Marcelo Ferraz de Paula e do Luiz Fafau. Ainda, convidei pessoas comumente lembradas pela atuação profissional em outras áreas, como o jornalismo (caso de Adele Lazarin e Pablo Kossa), o cinema (caso de Edem Ortegá, Jarleo Barbosa, Ludielma Laurentino, Márcio Jr., Márcia Deretti, Pedro Novaes e Thiago Camargo) ou até mesmo a história, como é o caso do Rafael Saddi. Finalmente, há ainda os vencedores do concurso literário: Divino Rufino, Edivaldo Ferreira, João Paulo Lopes Tito e José M. Umbelino Filho. É gente pra cacete. São 28 autores e 28 contos inéditos. O livro tem quase 400 páginas. E muitos dos autores aqui estão publicando pela primeira vez literatura (incluindo eu, que nunca havia publicado nada na vida e agora, além de organizador, sou um dos autores). A ideia foi misturar diferentes gerações, dar espaço para veteranos e iniciantes, mas trazer diferentes olhares a partir de pessoas familiarizadas com diferentes linguagens ou tipos de texto. Acho que o resultado ficou bem massa, nesse sentido. É claro que muita gente bacana ficou de fora (ou porque não quis participar ou porque não rolou mesmo, por outros fatores, incluindo vacilo meu). Por exemplo, eu só fui descobrir a Maria Valéria Rezende e sua obra depois que os nomes estavam fechados. Apesar dessas “faltas” que são naturais em toda seleção, acho que o livro “Cidade Sombria” é um retrato bem bacana da cena literária goiana ou goianiense atual. Além disso, o projeto me obrigou a conhecer melhor a produção literária local, o que foi muito bom também. Li e reli muita coisa boa desde que comecei a idealizar o projeto, de Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Ely Brasiliense e José J. Veiga até autores mais novos e menos conhecidos; pessoas de quem nunca havia ouvido falar. O André de Leones mesmo é um autor que venceu o Prêmio Sesc de Literatura em 2005, com seu romance de estreia “Hoje Está um Dia Morto”, e, desde então, vem publicando por editoras grandes (“nacionais”) e, mesmo assim, eu nunca havia ouvido falar nele. Li a obra dele completa até então (cinco romances e um livro de contos) e arrisco dizer que ele é um dos melhores autores desta atual geração.

Ademir Luiz: O livro é o resultado final de um projeto maior, que envolveu oficinas, palestras e até um concurso literário. Como foi isso?

Adérito Schneider: O projeto nasceu pensado como algo maior, que fosse além do livro, como afirmado anteriormente. O “Cidade Sombria” foi dividido em três grandes etapas. Primeiro, um evento literário que contou com palestras do escritor goiano radicado no Rio de Janeiro Flávio Carneiro, que vem se destacando como autor policial (embora tenha publicado obras de outros gêneros, como o romance “A Confissão”, que é muito bom) e do gaúcho Paulo Scott, autor de poesia, contos, romances e muito premiado em diversos prêmios nacionais (e que publicou “Voláteis”, um romance tido como *noir*). No caso desse evento, a ideia foi ajudar a suprir esta carência que Goiânia ainda tem de formação na área de literatura e de contato com autores mais inseridos no mercado editorial nacional (embora de forma bem singela, claro, pois tenho consciência de que isso é um processo muito maior, macro, que depende de políticas públicas na área da arte e da educação; de uma mentalidade social maior que envolve desde o público até os próprios escritores, o mercado editorial ou livreiro, a imprensa etc). Além disso, a partir desse evento literário, havia uma proposta de discussão do próprio *noir* como conceito para criar um mínimo de unidade estética entre os contos, pensando tanto nos autores convidados quanto num público geral que poderia se interessar pelo concurso literário. Então, em seguida, rolou o concurso literário. Recebemos dezenas de contos e selecionamos quatro deles, dando espaço para pessoas que estão fora de nossos círculos de contatos, fora destas bolhas da vida artística da cidade. E, finalmente, veio o livro “Cidade Sombria” como cereja do bolo; como produto que é o registro final deste processo todo e, ao mesmo tempo, como disse anteriormente, uma espécie de retrato da atual cena literária goiana ou goianiense.

Ademir Luiz: Um dos destaques do “Cidade Sombria” é a arte de Julio Shimamoto. Tanto na capa quanto nas ilustrações espalhadas por todo o livro. Ao mesmo tempo em que elas carregam muito do *noir* clássico, como detetives com sobretudo e damas fatais, há elementos de ambientação nacional. Como foi o processo de desenvolvê-las?

Adérito Schneider: A arte do Shimamoto está presente neste projeto graças ao Márcio Jr., que, além de autor convidado, acabou assumindo o projeto gráfico e a co-produção do projeto (em parceria com sua esposa e também autora convidada Márcia Deretti). O Shimamoto é um dos nomes mais importantes dos quadrinhos brasileiros, do mercado editorial brasileiro, das artes gráficas no Brasil. E a parceria dele com o Márcio e com a Márcia é de longa data. Eles fizeram uma animação (“O Ogro”) que é adaptação de uma HQ do Shimamoto e, além disso, o Márcio e ele estão produzindo uma HQ juntos e que também tem essa pegada *noir* (deve ser lançada em breve). Mas, em relação às ilustrações do “Cidade Sombria”, o que houve foi um trabalho do Márcio de seleção das artes, pois ele tem acesso a grande parte do acervo do Shima. Além da capa, o livro conta com outras ilustrações internas e até mesmo uma arte para cada um dos contos. Mas são ilustrações que acompanham o texto literário e não ilustrações dessas narrativas, de cenas dos contos. Nenhuma ilustração foi feita para os contos; elas já existiam independentes disso. Então, pode-se dizer que existem duas narrativas interdependentes no livro: uma literária e outra das ilustrações, que são uma narrativa à parte, mas que, naturalmente, dialogam com os contos.

Ademir Luiz: Você também é um pesquisador do noir na academia. Está finalizando uma tese de doutorado sobre o gênero. Em linhas gerais, do que trata sua pesquisa? Qual sua hipótese?

Adérito Schneider: A minha pesquisa é sobre o filme “A dama do Cine Shangai” (Guilherme de Almeida Prado, 1988). O filme é um *noir* brasileiro, mas acaba que o *noir* é um tema transversal na minha pesquisa. A minha tese está mais pensada na trajetória do cinema brasileiro, na história do cinema nacional e, mais especificamente, em pensar onde e como “A dama do Cine Shangai” se localiza nesta cronologia. É que o filme é de uma época muito interessante e particular, pois é de um período de fim do cinema moderno brasileiro (levando em consideração a tese de Ismail Xavier) e também de uma crise mais geral do cinema nacional, inclusive do ponto de vista de indústria, de mercado, da crise da Embrafilme. “A dama do Cine Shangai” ficou numa espécie de “limbo” do cinema brasileiro, entre o final dos anos 1980 e a Retomada, de meados dos anos 1990. Eu, particularmente, gosto bastante do filme e sei que ele aglutina alguns “fãs” aqui e ali, especialmente por ser um *noir*. Porém, o fato é que, apesar de prêmios no Festival de Gramado ou coisa do tipo, o filme foi desprezado na época, de maneira geral. E isso por diversos motivos, mas, principalmente, por uma leitura crítica de então que o reduziu a mero pastiche de *noir* estadunidense e a uma obra meramente comercial (o que não acredito ser verdade, em nenhum dos casos). E, de alguma forma, esta leitura ainda persiste. O filme é muito ignorado, mas, quando lembrado, é quase sempre tratado com algum desprezo, com desdém. E aí, eu me proponho a entender o porquê disso. A minha hipótese é de que há uma questão política e de mercado (o Guilherme de Almeida Prado produziu e lançou o filme num momento de crise para o cinema brasileiro e isso gerou desafetos entre ele e parcela significativa dos demais cineastas da época), mas, principalmente, uma questão temática. O filme não trabalha (ao menos explicitamente) com temas que são caros ao cinema brasileiro da época e, de alguma forma, ao cinema brasileiro desde sempre e de hoje, ou seja, uma discussão “sociológica” da realidade brasileira, da desigualdade social brasileira, a ditadura civil-militar brasileira, entre outros. “A dama do Cine Shangai” ficou rotulado como cinema “pós-moderno” brasileiro, mas no sentindo negativo muitas vezes atribuído a este rótulo. Esta coisa *pop* do filme ficou colada de maneira muito ruim, ainda que exista ali tanto qualidade técnica ou estética quanto um projeto muito claro de cinema de autor.

Ademir Luiz: Na apresentação do “Cidade Sombria” você escreveu que “ninguém pode falar que ama (ou odeia) uma cidade (a sua cidade?) sem encará-la no fundo dos olhos”. Você é autor de um dos contos do livro, intitulado “Sete Polegadas”. Como foi a experiência de olhar Goiânia, nossa cidade sombria, nos olhos? O abismo olhou de volta para você?

Adérito Schneider: Eu nasci em Goiânia poucos meses antes do acidente do Césio 137. Mudei-me para Mato Grosso aos quatro meses de idade (primeiro, Cocalinho; depois, Barra do Garças, onde fui criado, onde cresci). Acho até que o lance do Césio 137 pesou na decisão dos meus pais de mudarem daqui (embora não tenha sido o principal motivo). Logo, a minha relação com Goiânia foi, durante muitos anos, uma relação meio diferente. Eu sempre vinha

a Goiânia nas férias, em feriados; vinha várias vezes ao ano. Tinha parentes e amigos aqui. Muitas vezes, passava meses seguidos em Goiânia. Mas não era um morador da cidade. Então, Goiânia era uma cidade que me fascinava e que, de alguma forma, era a única referência que eu tinha de metrópole, de cidade grande. Fora isso, tinha uma questão afetiva mesmo: casa de avó e de tios, primos, amigos, essas coisas. E depois, mais velho, fazendo faculdade em Cuiabá, sempre estava por aqui nas férias e acompanhava esta cena rock dos anos 2000, Martim Cererê, bares, essa vida de juventude classe média, universitária. Eu mudei para cá definitivamente em 2010, jornalista formado, e fui viver a cidade de outra forma. Morei alguns anos no Setor Sul, solteiro, dividindo casa com amigos, e, portanto, vivi muito inserido nesta vida de juventude “alternativa” de classe média em Goiânia, numa cena de rock, “maculelê”, Universidade Federal de Goiás, Cine Cultura e festivais de cinema, botecos do centro, casas noturnas do Setor Sul, vez ou outra bares do Setor Bueno e Marista etc. Assim, aos poucos, meu olhar sobre a cidade e as pessoas foi mudando. É claro que, desde criança, lembro de meninos cheirando cola na Praça da Bíblia, galera “surfando” em buzão... Minha avó morava na L-13, a última rua do Bairro Feliz, de frente para o trilho de trem e a poucos metros de uma “favela”... Essas situações me marcaram na infância, mas não “corrompiam” uma visão meio idealizada que eu tinha da cidade. Acho que, mais até do que por estar adulto, tem algumas coisas que você só se dá conta quando vive a cidade, de fato. E digo não apenas coisas mais óbvias, como a violência urbana ou o trânsito, mas especialmente nuances que você só percebe quando vive a cidade e conhece outras cidades, compara estas realidades. Goiânia vive um paradoxo de metrópole roqueira que é muito curioso. Somos ainda muito marcados por uma síndrome de vira-lata. Temos uma necessidade de afirmação identitária, regionalista, que se confronta o tempo todo com uma tentativa de sermos cosmopolitas, o que acaba virando outra forma de viralatismo. É muito maluco isso. E acho que foi isso que eu quis passar no meu conto. Então, nesse sentido, o abismo olhou de volta para mim, sim, mas por meio da literatura, claro. Como eu poderia falar deste lado sombrio da cidade sendo um homem branco de classe média, escolarizado, que vive mais as benesses do capitalismo do que as consequências negativas e sórdidas do projeto desenvolvimentista? Como não cair nos clichês do *noir* e usar a cidade de Goiânia como mero espaço para a realização de um fetiche como escritor? Então, se a Goiânia que eu vivo é muito menos sombria do que a de muita gente, o que me restou foi imaginar, ficcionalizar mesmo. É óbvio que eu teria o direito e poderia ter feito qualquer coisa, considerando a liberdade quase ilimitada que a literatura nos permite, mas optei por adotar como personagem-narrador um jovem de classe média inserido neste contexto de vidinha (pseudo)“underground” de Goiânia, pois é desse ponto de vista que eu olhei para a cidade por muitos anos e ainda olho, de certa forma. Eu me joguei neste abismo e saí, aparentemente, ileso, mas não sei até que ponto. Pessoalmente, escrever este conto e organizar esta antologia (editando cada um dos contos e conversando sobre cada um deles com seus autores) me ajudou a entender um pouco melhor Goiânia, a literatura e a mim mesmo.

(Maio de 2018)



Artigos



Largo do Rosário - Vista da Cidade, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (141 x 93 cm), 1976.
Fonte: Taís Helena Marchado Ferreira, 2011.

A FRAGILIDADE DA PRESERVAÇÃO EM ANÁPOLIS

Milena d' Ayala Valva

Arquiteta e Urbanista, Doutora em Projeto, Espaço e Cultura pela Universidade de São Paulo (FAU-USP). Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Programa de mestrado interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado e no curso de Arquitetura e Urbanismo. E-mail: midayala@gmail.com.



Ana Caroline Caixeta Silva

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) e pós-graduanda em Gestão Pública, ambos pela Universidade Estadual de Goiás. Graduada em Arquitetura e Urbanismo. E-mail: anacarine.arqurb@gmail.com



Preservação,
Estação Ferroviária,
Anápolis.

preservazione,
patrimonio
ferroviario, Anápolis
(Brasile)

preservation,
historic train
station, Anápolis
(Brazil)

Resumo: O presente artigo visa ressaltar que na história urbana de uma cidade ações e transformações pautadas sobre o discurso e a ideia do progresso e do novo têm colocado em risco a permanência e a valorização de sua história e da sua memória coletiva. Anápolis é uma cidade goiana centenária, que já possui uma paisagem urbana bastante alterada em que parece prevalecer a tradição pela novidade, arraigada a uma cultura de renovação constante. O ponto de partida para analisar essa questão, que coloca foco sobre a condição da preservação do patrimônio histórico e cultural na contemporaneidade, foram dois vídeos comemorativos para datas importantes da cidade, produzidos em épocas diferentes com um intervalo de 50 anos entre eles, e que contam muito sobre essa sociedade marcada por fatos históricos particulares e pela presença de migrantes desde o início da sua formação. A intenção não é propriamente narrar ou discutir o processo de desenvolvimento e progresso de Anápolis, mas a maneira como ele afetou e afeta a memória coletiva e a valorização do passado.

LA FRAGILITÀ DELLA CONSERVAZIONE IN ANÁPOLIS

SOMMARIO: Il presente articolo intende mostrare che nella storia urbana di una città le azioni e le trasformazioni basate sul discorso e l'idea del progresso e del nuovo possono mettere a rischio la permanenza e la valorizzazione della sua storia e della sua memoria collettiva. Anapolis è una città centenaria dello stato brasiliano di Goiás, che ha già un paesaggio urbano molto alterato, in cui la tradizione sembra essere prevalsa dalla novità, radicata in una cultura di costante rinnovamento. Il punto di partenza per analizzare questa questione, che si concentra sulla condizione della conservazione del patrimonio culturale storico in tempi contemporanei, sono stati due video commemorativi per importanti date della città, prodotti in momenti diversi con un intervallo di cinquanta anni tra loro, e che raccontano molto di questa società marcata da particolari fatti storici e dalla presenza di migranti sin dall'inizio della sua formazione. L'intenzione non è propriamente di narrare o discutere il processo di sviluppo e progresso di Anapolis, ma il modo in cui influenzò e influenza la memoria collettiva e la valorizzazione del passato.

THE FRAGILITY OF PRESERVATION IN ANÁPOLIS

SUMMARY: This article aims to point out that in the urban history of a city's actions and transformations based on the speech and the idea of progress and of the new have put at risk the permanence and the development of its history and its collective memory. Anapolis is a centenarian city in the Brazilian state of Goiás, which already has a century-old urban landscape quite changed in that seems to prevail the tradition by novelty, deep-rooted in a culture of constant renewal. The starting point for analyzing this issue, which puts focus on the condition of preservation of cultural heritage in contemporary times, were two commemorative videos for important dates in the city, produced at different times with a 50-year interval between them, and telling a lot about this society marked by particular historical facts and by the presence of migrants since the beginning of its development. The purpose is not exactly to narrate or discuss the process of development and progress of Anapolis, but the way it affected and affects the collective memory and the past's appreciation.

Envio: 24/07/2018 ◆ Aceite: 01/08/2018



Anápolis e a cultura do desapego histórico

Quando se fala sobre a história das cidades e a necessidade de sua valorização para a consolidação de uma memória coletiva e para a permanência de bens de interesse cultural, é muito comum surgirem indagações como “qual a importância disso”, “por que a preocupação com o passado quando os problemas atuais parecem mais urgentes e importantes”, ou, “o que acontecimentos tão distantes têm a ver com a nossa vida hoje”. Questionamentos como esses refletem o desprezo e o desconhecimento de parte da sociedade contemporânea com o passado e com tudo aquilo que representa o vínculo entre o ontem e o hoje, além da perda de referências históricas.

É a partir da necessidade incessante de progresso e modernização que as cidades se entregam a transformações, onde a preocupação em preservar as marcas do passado é pequena, e a velocidade com que se destroem, constroem e abandonam vestígios importantes passa a ser cada vez mais rápida. Essa destruição do passado, ou melhor, dos mecanismos que nos vinculam as gerações passadas, parece reger uma vida que se dá em um presente contínuo.

Mesmo que já sejam notadas atualmente diferenças e avanços, como aponta Abreu (1998), discursos e projetos em prol de restaurações, reabilitações, revitalizações, e outros “res”, na tentativa de proteger e valorizar permanências importantes, ainda há muito que progredir e trabalhar para alcançar uma conscientização efetiva, visto que apenas atitudes preservacionistas ou a prática do tombamento não são suficientes para suprir o déficit no reconhecimento e valorização dos bens representativos do passado. A questão da preservação vai além e está ligada à educação, e à maneira com que se constrói a relação com a tradição e os costumes de uma sociedade.

Anápolis é uma representante dessa situação de renovação constante e desapego. Cidade cuja história está impregnada pelo mito fundador em torno da devoção de Sant’Ana e pelo desenvolvimento beneficiado pela localização estratégica no espaço regional goiano, mesmo relativamente nova já possui uma paisagem urbana marcada por amplas e profundas transformações, em grande medida subordinadas aos interesses dos agentes hegemônicos. Essas transformações fazem com que a cidade adquira novos contornos e

conviva também com a renovação de contextos sociais, culturais, políticos e econômicos que muitas vezes colaboram para o enfraquecimento dos laços com a memória histórica e com a identidade da sociedade local.

Historicamente podemos entender o processo de transformações e influências sofridas por Anápolis diante de um cenário regional goiano pautado por amplas mudanças. Ponto chave nesse processo reside na chegada dos trilhos da estrada de ferro, inaugurados em 1935, estes que beneficiaram a cidade e contribuíram para o seu crescimento, engendrando modificações do ponto de vista urbano e arquitetônico e interferindo diretamente na consolidação de sua vocação comercial. Além disso, o plano da transferência da capital do Estado estava em curso, tendo sua pedra fundamental sido lançada em 1933 por Pedro Ludovico Teixeira, contribuindo significativamente para o crescimento da cidade de Anápolis, visto que a mudança da capital promoveria a construção de rodovias e obras de saneamento, entre outras tantas melhorias.

Também foi fator de destaque nesse processo a construção e transferência da Capital Federal, que no caso de Anápolis em específico, de acordo com Luz (2009), devido à posição estratégica, entre duas metrópoles de grande dinamismo, construídas como símbolo do processo de modernização e povoamento do interior do país, passou a ter grande influência na formação do que hoje denominamos de Eixo Goiânia-Anápolis-Brasília.

A imigração também foi fator que colaborou para as novas faces que a cidade foi adquirindo ao longo do tempo. E já na década de 1950, Anápolis, como afirma Cunha (2009), era vista como predominantemente comercial e industrial, tendo esse discurso intensificado com a instalação do Distrito Agroindustrial de Anápolis (DAIA), em 1976, uma parceria do Governo Federal e Estadual em prol da industrialização do Centro-Oeste, que se tornou o principal setor econômico da cidade, e fez de Anápolis o principal polo industrial do estado. Junto à instalação do DAIA houve o surgimento do Porto Seco, a proposta de construção da Plataforma Logística Multimodal, a instalação da sede da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e a elaboração do Plano Diretor de Anápolis.

Essa breve leitura de Anápolis já nos dá uma dimensão de sua importância na dinâmica regional, esta que foi, segundo Cunha (2009), beneficiada pelas mudanças econômicas estaduais e nacionais, o que impactou no seu espaço intraurbano, provocando

um amplo processo de ressignificação urbana. Considerando o curto período onde tantas transformações aconteceram, vale questionar como a preservação do patrimônio cultural, entendida como uma prática social importante e primordial (ARANTES NETO, 2000) foi assumida nesse processo.

Importante sinalizar que a valorização e preservação do passado e da memória coletiva não se refere somente ao patrimônio material – os edifícios, as obras de arte –, mas também ao imaterial – a cultura, a carga simbólica e o valor dos elementos – tornando-se cada vez mais necessárias para se compreender o “hoje como uma evolução de tudo o que até agora a humanidade presenciou” (COELHO e VALVA, 2001, p. 77).

Pensando nessa memória coletiva e no acervo histórico das cidades, vemos que o centro¹ é a área onde se encontra a maior parte dos bens considerados como patrimônio histórico, mas que estão em constante processo de degradação, já que também essa é uma área pouco valorizada nas cidades. O centro das cidades hoje, numa visão de Castilho e Vargas (2015), possui formas e atividades que compõe a representação da cidade. Além de carregarem características centrais da vida urbana, comporta espaços que podem potencializar a sociabilidade. Porém, com a intensificação da expansão urbana, seja ela planejada ou não, essa noção começa a se diluir e hoje os centros perdem a multifuncionalidade (passam a se dedicar basicamente a atividades comerciais e de serviços), comerciantes informais se estabelecem, a dimensão política se enfraquece, passa a ter “vida” apenas em certos horários, as edificações históricas começam a dar lugar aos estacionamentos ou se perdem em meio a paisagem tomada pelos letreiros, entre outros. Anápolis não fica fora desse contexto. Com uma forte tradição do novo que se arraiga, e a evidente disseminação de uma cultura de renovação constante e desapego, a materialidade da sua histórica vem se transformando incessantemente, principalmente na área mais central.

¹ A noção de Centro como lugar de maior dinamicidade da vida urbana, numa visão de Castilho e Vargas (2015), tem se diluído à medida que a área urbana se expande, surgindo uma rede de subcentros que concorrem com o centro principal, acelerando a sua degradação. A cidade passa a contar então com centro histórico, tradicional ou pioneiro, de negócios, de mercado, entre outros. Nesse sentido, utilizaremos o termo Centro Pioneiro para tratar do núcleo onde a cidade de Anápolis se originou e se desenvolveu nos primeiros anos de sua existência.

Diante desse cenário, se partimos do entendimento que a arquitetura é uma representante do tempo e da cultura, na demolição de uma simples casa um aspecto parece inequívoco: parte da história e da memória de um lugar se vai, ainda se considerando que no terreno erguer-se-á um edifício mais novo, aparentemente mais adequado às necessidades do tempo presente. Coloca-se assim em questão, um dos paradoxos da arquitetura: os reclamos de sua própria prática que alimentam a renovação desmedida do espaço urbano põem abaixo a trajetória e a memória da história do espaço construído. Nesse processo o que se sobressai é a substituição da arquitetura do passado por arquiteturas muitas vezes sem qualidade, desfamiliarizadas de seu contexto original, que vão da esterilidade estética à precariedade em termos de infraestrutura. Situação que parece caracterizar a condição atual do Centro Pioneiro de Anápolis.

Vítima do capital e do desapego com a história, o Centro Pioneiro de Anápolis resiste em alguns pontos e revela ainda lugares de memória, representantes de diferentes momentos de sua história, grande parte escondidos atrás dos letreiros do comércio, ou escondidos na paisagem urbana heterogênea. Entre os remanescentes podemos notar edifícios com referência à arquitetura tradicional goiana, exemplares ecléticos, *Art Decó*, filiações à arquitetura moderna, além de galpões industriais construídos entre as décadas de 1930 a 1960.

Ao se falar em patrimônio histórico reconhecido de fato, que conta com a instituição da lei do tombamento, Anápolis possui apenas: (1) o Museu Histórico Alderico Borges de Carvalho, (2) o edifício que hoje funciona a Diretoria de Cultura, local onde foi a Prefeitura e o Fórum de Anápolis – localizado na Praça Bom Jesus –, (3) a Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente, (4) o prédio da Escola de Artes Osvaldo Verano, (5) a Escola Estadual Antésina Santana, (6) o prédio do Colégio Couto Magalhães, (7) o Mercado Municipal, (8) a Casa JK, (9) a Fonte Luminosa da Praça Bom Jesus e (10) o Coreto da Praças James Fanstone – a maioria situados no Centro Pioneiro da cidade. Além disso, mesmo não sendo tombados, destacam-se a Estação Engenheiro Castilho e a Estação General Curado, como representativos da história local e da arquitetura ferroviária no Brasil.

É um consenso de que centro da cidade é onde se encontra com mais força a história de seus habitantes um lugar expressivo de intercâmbios e encontros, mas, como

lembra Veiga Filho (2010), é necessário oxigená-lo e preservá-lo das ações descomprometidas com seu passado e com sua história. O patrimônio edificado funciona como uma lição, passando a ser visto como referência, abrindo um leque de possibilidades para sua continuidade ou produção de um novo com qualidade. E entendendo patrimônio ou bem histórico a partir de seu sentido antropológico, vemos que a preservação e manutenção do conjunto são essenciais para que o conhecimento seja transmitido de geração a geração, legando às permanências uma importância propedêutica.

Porém esses diversos elementos históricos perdem o caráter pedagógico por não serem percebidos através de seu significado histórico, levando à desmaterialização de seus signos e a perda de importância frente à memória coletiva. Edificações históricas escondidas atrás dos letreiros dos comércios ou simplesmente abandonadas demonstram a falta de valorização.

Exemplo dessa desvalorização é a Estação Ferroviária de Anápolis, hoje intitulada Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente, inaugurada em 1934 e tombada em 1991, que se encontrava decadente e que por anos ficou sufocada em meio ao terminal de ônibus da cidade. Mas, após brigas de poder, contradições, embates políticos e econômicos que caracterizaram a luta em defesa da Estação, esta foi redescoberta e reconquistada, ressurgindo na paisagem Anapolina nos últimos dois anos depois da restauração do edifício em 2016, que contou com a demolição de parte do terminal rodoviário, como uma tentativa de preservação de um passado de extrema importância para a cidade.

Dessa maneira, discutir questões relacionados a Anápolis, mais especificamente a Estação Ferroviária, ponto de destaque em sua paisagem urbana, não se justifica apenas pelas disputas e debates ocorridos recentemente e que ainda estão em curso acerca da sua restauração e desocupação do entorno, mas também pelo fato de ser um marco para o município, advento da modernidade e símbolo daquilo que contribuiu, em grande parcela, para o seu crescimento e desenvolvimento, visto que a linha férrea no Estado de Goiás, segundo Silva (2010), foi responsável por despertar o Estado de uma era de isolamento onde o avanço das frentes pioneiras representou, também, para alguns, o deslocamento do progresso. Hoje, lugar de memória, capaz de reavivar a história da cidade e a identidade local, funcionando como negociadora entre o passado e o presente e produtora de memória,

renova laços com aqueles que vivenciaram o momento de sua chegada e cria outros com a população jovem que não esteve presente, mas que ainda hoje convive com resultados desse momento histórico.

Portanto, é perante esse espaço urbano que está em constante processo de ressignificação e passa por tantas deturpações que esse trabalho se desenvolveu. Arantes Neto (2000) reforça o quanto é importante atentar para a formação e os componentes, além dos significados, que a paisagem urbana carrega, e explorar os processos que constituem os marcos, os lugares e os cenários da memória social e os significados que esses espaços edificadas têm sustentado ao longo do tempo e como são vistos pelos habitantes, já que eles carregam marcas e se portam como representantes de épocas, fatos e transformações.

Anápolis e a dinâmica de renovação constante: a mensagem de seus vídeos comemorativos

Observar os marcos de memória, em especial a Estação Ferroviária, e os significados que a paisagem urbana de Anápolis carrega, nos leva a pensar sobre essa cultura do desapego que se faz constante na sociedade contemporânea. E partindo da ideia de que novos dispositivos que permitem a transmissão do conhecimento, da história e do vivido vão surgindo e de que um documento não precisa ser necessariamente escrito, que optamos neste trabalho por não narrar acontecimentos relativos à estrada de ferro e sua importância para Anápolis, temática já amplamente investigada pela historiografia e amparada pela documentação escrita, mas observar através de jornais, fotografias e audiovisual se essa dinâmica de renovação constante sempre esteve presente ou se é característica da contemporaneidade. Nessa investigação, trazer imagens fotográficas, reportagens de jornais e audiovisual para o campo dos estudos sobre Anápolis oferece ao debate a dimensão visual e do discurso, noção que se baseia na ideia de que essas fontes podem se constituir em documentos capazes de produzir conhecimento e em recurso pedagógico para a formação da consciência histórica.

Nesse sentido, é a partir de um olhar atento para esse cenário de alterações, com a cidade se refazendo e renovando sempre, que surgem visões novas relativas à relação

da sociedade com a história de Anápolis, um pensamento mais crítico em relação aos acontecimentos e talvez até a formulação de hipóteses para explicar esse fenômeno do desaparecimento.

Buscando informações em jornais, fotografias e audiovisual notamos que a dinâmica de renovação constante já estava presente em Anápolis há tempos atrás. De fato, podemos observar no discurso desses meios de comunicação, uma importância maior com o que era atual e, principalmente, com o futuro, e nenhuma referência às raízes do passado.

Prova disso é dada destacando dois vídeos, o primeiro referente ao aniversário de 60 anos de Anápolis – “Anápolis sessentão 1907-1967”² – e o segundo ao de 110 anos – “Anápolis 110 anos”³. Em ambos há a caracterização da cidade como lugar próspero e promissor, mas em nenhum deles nota-se referência ao contexto e a acontecimentos passados que marcaram e contribuíram para o desenvolvimento de Anápolis, como a chegada dos trilhos e a construção de Goiânia e Brasília, por exemplo. Nesse sentido, observa-se uma imagem de cidade que cresceu, se desenvolveu, prosperou e, ainda, que visualizava e visualiza maiores possibilidades de progresso apenas pelas suas características próprias como a qualidade da terra, o povo trabalhador, a mão-de-obra qualificada, a agropecuária, entre outros apontados em “Anápolis sessentão”; acrescidos da localização privilegiada do DAIA (Distrito Agroindustrial de Anápolis), da Base Aérea, dos parques urbanos, entre outros equipamentos, destacados por “Anápolis 110 anos”. Talvez essa busca por progresso, ou a tentativa de se fazer e se manter moderna que tenha nos levado a esse contexto.

Mas, assim como afirma Penafria (2009), o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos), mas deve ter em conta os seus aspectos formais, tratando-se de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada. Nesse sentido, ao se analisar os vídeos aqui citados, notamos que “Anápolis sessentão” se aproxima dos aspectos formais de um documentário, com a utilização de imagens de época e voz off; estruturado de maneira não linear, se apresenta com idas e

² Anápolis sessentão 1907-1967 é um vídeo comemorativo em homenagem aos 60 anos de Anápolis. Com duração de 09:58min, contou com a direção de José Petrilho, locução de Alberto Curi, redação de Sérvulo de Mello e foi produzido por Truka Cinema Arte e Propaganda.

³ Anápolis 110 anos é um pequeno vídeo com apenas 59 segundos realizado pela Skyline Imagens e Produções em comemoração e como homenagem ao aniversário de 110 anos da cidade.

voltas tratando das solenidades do aniversário de 60 anos de Anápolis, onde discursa que “expressivas solenidades cívico-sociais marcam o sexagenário aniversário da capital econômica de Goiás” (Anápolis sessentão 1907-1967, 00:00:05), apresentando uma seqüência de fatos, qualidades e indicadores da prosperidade que levaram Anápolis aos 60 anos já como uma cidade desenvolvida, a “Manchester do sertão” (Anápolis sessentão 1907-1967, 00:00:54), voltando a apresentar as solenidades comemorativas e finalizando com a inauguração da Fonte Sonora e Luminosa construída em comemoração do sexagenário, marco de memória, “símbolo eterno de sua força, da criação contínua, verdadeiro monumento de beleza erguido no coração da cidade, na Praça Bom Jesus, pelos que realmente amam Anápolis e a conduzem a um glorioso destino” (Anápolis sessentão 1907-1967, 00:09:36).

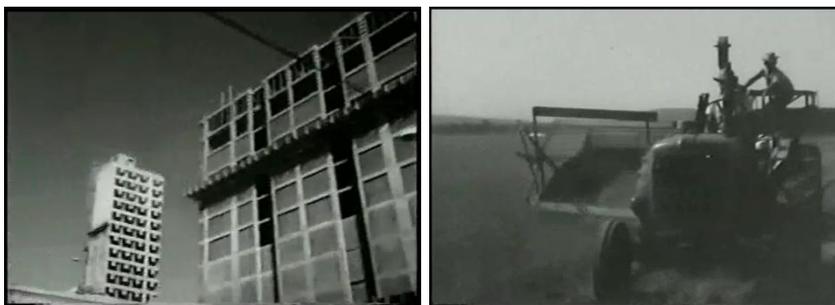


Figura 1: Edifícios demonstrando que a cidade tão jovem já se tornou metrópole do estado (Anápolis sessentão 1907-1967, 00:00:41); **Figura 2:** Terra fértil e promissora, processo de colheita mecanizado (00:01:23).



Figura 3: Agropecuária como base da prosperidade do município (00:01:41); **Figura 4:** Mão-de-obra qualificada (00:03:20).



Figura 5: Comércio efervescente (00:03:43); **Figura 6:** Seguindo os rumos do progresso são construídas escolas (00:03:43).

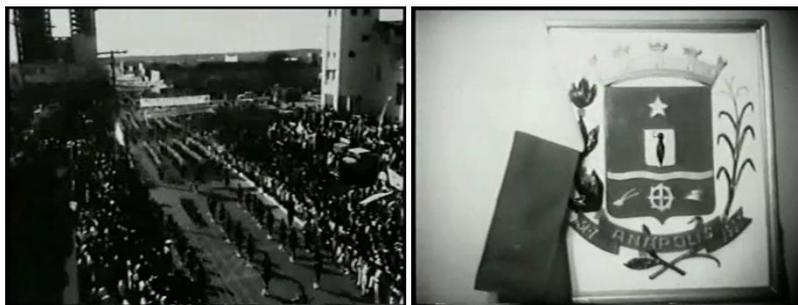


Figura 7: Solenidades cívico-sociais em homenagem ao sexagenário de Anápolis (Anápolis sessentão 1907-1967, 00:00:10); **Figura 8:** Brasão que representa a glória e tradição do povo (00:06:05).

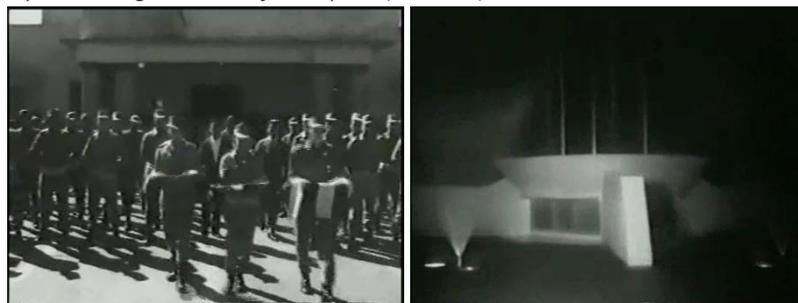


Figura 9: Solenidades públicas (00:06:10); **Figura 10:** Fonte sonora e luminosa, construída em homenagem a cidade como símbolo de sua força e direção contínua rumo ao progresso (00:09:39).

Já em “Anápolis 110 anos”, utiliza-se apresentações de cenas aéreas de pontos estratégicos da cidade e também o artifício da voz off, mas nesse caso não há uma sequência de imagens narrativas, o vídeo apenas aponta alguns pontos que hoje são importantes para a cidade, como a Av. Brasil, a faculdade UniEvangélica e a Anhanguera, o DAIA, a base aérea e o Parque Ipiranga, entre outros. Diante disso, percebe-se o discurso de cidade promissora que abriga sonhos e oportunidades, e pela sequência apresentada nota-se a mensagem implícita de que nela se encontra possibilidades de ampliação do conhecimento e formação de profissionais capacitados já que tem grandes faculdades, de que tem boa infraestrutura e investe nela, de que há qualidade de vida visto que possui parques e locais para práticas esportivas e de que possui muita oportunidade profissional e tem uma economia de destaque, visto a existência do DAIA, por exemplo. O discurso se fixa no presente e na garantia de um futuro promissor, e mesmo dizendo que Anápolis é “um nome com tantas histórias” (Anápolis 110 anos, 00:00:03), “uma cidade com tantas lembranças” (00:00:38) nenhuma dessas memórias é mencionada. Esse vídeo se faz como um marketing, uma “pequena homenagem a nossa amada cidade [...] uma feliz-cidade” (00:00:44).



Figura 11: Faculdade UniEvangélica (Anápolis 110 anos, 00:00:05); **Figura 12:** Viaduto Nelson Mandela (00:05:16).

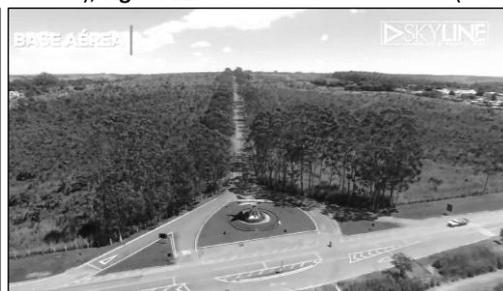
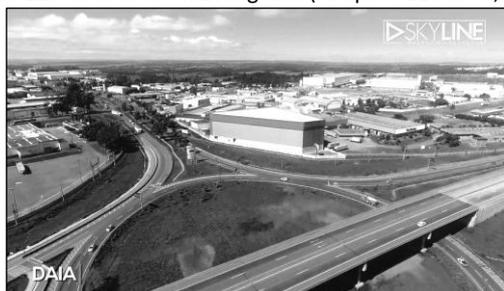


Figura 13: DAIA (00:00:19); **Figura 14:** Base Aérea (00:00:20).



Figura 15: Parque Ipiranga (00:00:23); **Figura 16:** Faculdade Anhanguera (00:00:31).



Figura 17: Estádio Jonas Duarte (00:09:39); **Figura 18:** Cidade em crescimento (00:09:39).



Figura 19: Vista aérea de Anápolis (00:09:39).

O discurso das imagens

A análise desses audiovisuais permite observar a valorização e o destaque do que Anápolis é no momento de suas produções. Em nenhum deles nota-se qualquer referência a fatores impulsionadores desse progresso apontado nos discursos. Mesmo sendo de épocas diferentes, com 50 anos separando as produções, é notório que a linguagem se mantém fixada na ideia de que a cidade é promissora e chegou onde chegou por força de suas qualidades junto ao povo trabalhador, independente dos fatores regionais e do contexto em que se insere. Exemplo dessa semelhança de discurso apresentado por ambos está na ideia de que Anápolis com apenas 60 anos já tinha se tornado uma metrópole goiana, e continuava a crescer, como aponta “Anápolis sessentão 1907-1967” com a comprovação através das imagens das novas e grandes construções, e aos 110 anos ainda está se desenvolvendo e em contínuo crescimento, como mostrado pela imagem dos novos loteamentos em “Anápolis 110 anos”.

Seguindo nessa intenção de entender se essa dinâmica de renovação constante sempre esteve presente em Anápolis, é que consideramos aqui as contribuições de registros fotográficos como mais uma possibilidade de observar os acontecimentos e de certa maneira, a postura da população frente a eles, visto que “as fotografias podem ser analisadas como imagens que apresentam um imenso potencial de investigação para a história, principalmente por permitirem o contato com uma realidade passada” (POSSAMAI, 2005, p. 32). E, ao observar a cidade de Anápolis através da iconografia em dois momentos marcantes de sua história – a chegada e a retirada dos trilhos –, notamos semelhanças de postura, onde a tradição do novo arraigada ao desapego à história e sua materialidade se justifica pela busca do progresso e desenvolvimento.

A análise fotográfica nos aponta essa intrigante postura Anapolina, uma sociedade que se reuniu em festa para a chegada dos trilhos e em cerca de 40 anos depois já se reunia novamente em festa para a retirada dos mesmos (Figuras 20 e 21). Com o apoio da fotografia que se porta como “um fragmento congelado no tempo que pretende tornar a realidade inteligível” (POSSAMAI, 2005, p 141), podemos observar essa prática do faz e desfaz ou constrói e destrói se fazendo presente desde os primórdios da cidade de Anápolis.



Figura 20: Comemoração pela chegada da Ferrovia em Anápolis 1935. Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

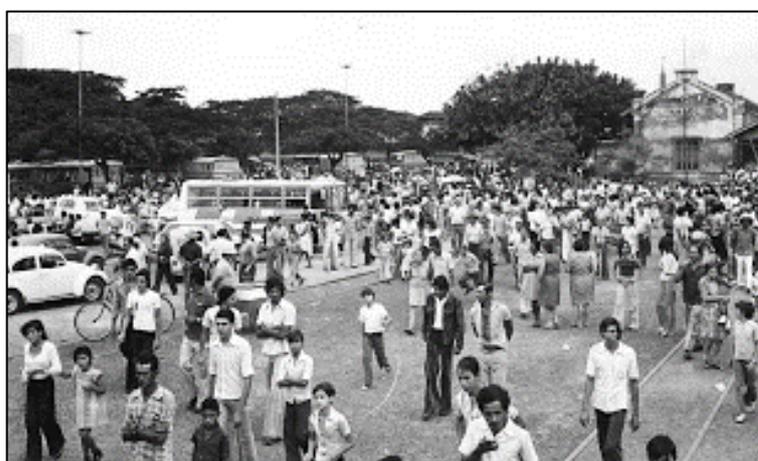


Figura 21: Comemoração pela retirada dos trilhos do Centro de Anápolis. Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

As fotografias aqui apresentadas poderiam e podem até causar confusão quanto a compreensão para aqueles que não conhecem ou não fazem a leitura visual acompanhada de uma pesquisa historiográfica. A tão esperada ferrovia, segundo Silva (2014), transformou antigas estruturas e trouxe consigo modernização e um reordenamento da sociedade regional, se destacando como elemento responsável pelo desenvolvimento local, saindo a frente de fatos como a Revolução de 1930, a expansão da fronteira agrícola e da construção de Goiânia. Mas apesar disso, não hesitaram em pedir a sua retirada justificando a demora das viagens, a má qualidade do serviço, como sendo um perigo, visto os acidentes que aconteceram, e ainda como estorvo para o trânsito no centro da cidade. Não seria possível pensar em resolver os problemas através de ajustes no serviço além de uma sinalização mais eficiente, por exemplo? Ou em trabalhar em prol da melhoria da ferrovia e com isso

possibilitar que a população não ficasse refém de um único serviço de transporte? Muito deveria estar por trás de tudo isso, capital estrangeiro e investimentos externos, por exemplo, mas essa pesquisa não entrará nesse âmbito. Contraditório pensar que a população, após diversos pedidos e luta, conseguiu que os trilhos fossem retirados e mesmo perdendo um meio transporte importante, tendo que passar a andar de ônibus, com custos mais caros e em estradas de péssima qualidade, festejava.

Nesse contexto, a imprensa era “veículo propagador do discurso político alicerçado na ideia de progresso” (SILVA, 2014, p. 34), sendo que esse discurso se repete como justificativa para os diversos acontecimentos, entre eles a chegada e a retirada dos trilhos. Antes a ideia de que com ferrovia viria “o progresso que tanto necessitamos para o escoamento de nossos produtos” (VOZ DO SUL, 1933 *apud* SILVA, 2014, p. 37); de que foi “o maior impulso que Anápolis recebeu em toda a sua história [...] que chegou trazendo progresso a cidade” (CORREIO DO PLANALTO, 1975); anos depois, o discurso do progresso já a via como um entrave: “a Ferrovia é hoje acusada de estagnar o crescimento de importantes áreas, além de causar sucessivos acidentes” (CORREIO DO PLANALTO, 1975), “já não está à altura de tranquilizar aquela sua ânsia de progresso” (O ANÁPOLIS, 1950), agora tem-se o “ônibus como veículo moderno que vem aumentar as facilidades de transporte” (O ANÁPOLIS, 1950).



Figura 22: Matéria do jornal Correio do Planalto: “Ferrovia: grande responsável pelo desenvolvimento”, Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis; **Figura 23:** Matéria do jornal O Anápolis: “Povo pede a transferência da Estação Ferroviária”, Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

MAIS DE VINTE ANOS A SERVIÇO DO ESTADO

O ANÁPOLIS

ANO XXIII - ANÁPOLIS, ESTADO DE GOIÁS - DOMINGO, 23 DE MAIO DE 1976 - Nº 106

Em lastimável estado a estação ferroviária

Como é vista a agência da estação local - E os atrasos continuam

Três dias após a chegada do trem, a estação ferroviária de Anápolis encontra-se em um estado deplorável. O trem chegou às 10h30 e os passageiros ficaram esperando até as 11h30 para serem atendidos. A situação é lamentável, pois a estação não possui nem sequer um banheiro adequado para os passageiros. Além disso, a falta de água quente e a ausência de iluminação adequada tornam o ambiente extremamente desconfortável. Os funcionários da estação também estão sobrecarregados devido à falta de pessoal e recursos.

Atenção Comerciantes!

A. SEQUEIRA & CIA. LTDA.

Comunicamos aos comerciantes deste laborioso e progressivo Estado de Goiás o abertura de sua filial em Goiânia, a Rua 3, nº. 78, onde, com o seu vasto sortimento de tecidos em geral e roupas feitas, venderá, por ocasião, exclusivamente o dinheiro, praticando os melhores preços possíveis.

A inauguração da filial de Goiânia de A. SEQUEIRA & CIA. LTDA., se deu no dia 13 último.

Eleições Rubialta

Eleições para o cargo de Rubialta em Anápolis, realizadas em 1976. O candidato eleito foi o Sr. [Nome], com [Número] votos.

Agradecimento

Diante da excelente recepção dada aos visitantes, a Prefeitura Municipal de Anápolis agradece a todos os que contribuíram para o sucesso da nossa redação. Em especial, agradecemos ao Sr. [Nome] pela sua generosa contribuição para a melhoria das condições de trabalho.

MAIS DE VINTE ANOS A SERVIÇO DO ESTADO

O ANÁPOLIS

ANO XXIII - ANÁPOLIS, ESTADO DE GOIÁS - DOMINGO, 23 DE MAIO DE 1976 - Nº 106

A Estrada de Ferro Goiaz encontra-se em estado de coma

Lidos na Câmara Federal dos editores de "O Anápolis" a respeito do descalabro que vai pela nossa única ferrovia - "Economia do Brasil Central vilfina de desastrosos"

A situação da Estrada de Ferro Goiás é extremamente preocupante. O sistema encontra-se em um estado de "coma", com graves problemas de manutenção e operação. Os trens são constantemente atrasados, e a segurança é comprometida. A falta de investimentos e a má gestão são os principais responsáveis por este cenário. É urgente que o governo federal tome medidas para reverter esta situação e garantir o funcionamento adequado da ferrovia.

Sofrerá baixa geral o mercado de auto

Consequência da recessão, a falta de movimento no mercado de automóveis é esperada para o próximo período. A queda na demanda e a redução dos preços são fatores que contribuirão para a baixa geral.

DIA DO COMERCIANTE

Evento comemorativo em homenagem ao dia do comerciante, realizado em Anápolis. O programa inclui exposições, palestras e atividades culturais, visando promover o comércio local e fortalecer a economia da cidade.

Figura 24: Matéria do jornal O Anápolis: "Em lastimável estado a estação ferroviária", Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis. Figura 25: Matéria do jornal O Anápolis: "Estrada de Ferro Goiaz encontra-se em estado de coma", Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

Dentro de breves dias teremos um novo e moderno ônibus para Anápolis

O sr. Antonio Pinto Pereira, em prezioso dos Serviços de Ônibus urbanos, esteve em nossa redação para agradecer as referências que fizemos à sua pessoa ao noticiarmos há dias, a hipótese de não serem reiniciadas as ruas tráfegadas por esses veículos.

O sr. Antonio Pinto Pereira seguiu hoje com destino à Capital Paulista, onde vai receber o novo e moderno e moderno ônibus já há tempos encomendado.

Trata-se de um veículo moderno e que vem aumentar as facilidades de transporte nos vários bairros da cidade, tais como Vila Brasil, Vila Conceição, Santa Teresinha, etc.

Espera porém, aquele distinto cavalheiro, que até a sua volta tenha a Prefeitura Municipal por intermédio do seu Departamento de Engenharia, determinados os reparos que se fazem necessários nas vias públicas por onde passam os ônibus, pois a continuar como estão, ver-se-á o empresário obrigado, embora com prejuízos para si e para o público, a suspender o tráfego desses veículos.

Nova Emissora em Anápolis

A RÁDIO CARAJÁ VAI FUNCIONAR EM FREQUENCIA TROPICAL

A "Capital Econômica do Estado" terá a grande possibilidade de tornar seus produtos, sua cultura, seu desenvolvimento social e político, conhecidos em todo o Brasil, através das ondas da nova emissora em Frequência Tropical, conforme despacho do Ministério de Viação e Obras Públicas, no Diário Oficial de 17 do corrente, despacho n. 24762-50 e parecer da Comissão Técnica de Rádio n. 1205-50 em favor da RZJ-3 RÁDIO CARAJÁ DE ANAPOLIS, LIMITADA.

Assim, Ernetti Simonetti, no firme propósito de sempre melhorar as condições técnicas e artísticas da nossa sempre querida RZJ-3, acompanha com o dinamismo que lhe é peculiar, o progresso sempre crescente de Anápolis, que se projeta como cidade dinamo, no concerto de outras grandes cidades brasileiras.

Exemplo de como reduzir o custo da vida...

REDUZIR O CUSTO DA VIDA

Envie por Caminhão

OS TRANSPORTADORES EXPERIMENTADOS CONFIAM NOS PNEUS Firestone

• ECONOMIA • RENDIMENTO • SEGURANÇA

Com Firestone

Figura 26: Matéria do jornal O Anápolis: "Dentro de breves dias teremos um novo e moderno ônibus para Anápolis", Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis; Figura 27: Anúncio no Jornal O Anápolis: "Elemento básico para reduzir o custo da vida... envie por caminhão" (1949), Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

CHEGA AO FIM A NOVELA DOS TRILHOS

Nas últimas etapas vem a pretensão dos herdeiros de Francisco Silveiro de Faria que desejam reaver a área onde está a estação da Estrada de Ferro

O fim da novela dos trilhos em Anápolis é uma vitória para a cidade e para o Estado. A área onde se encontrava a estação ferroviária será devolvida ao município, permitindo o desenvolvimento urbano e a melhoria das condições de vida da população. Este processo foi longo e complexo, envolvendo negociações e disputas legais. A conclusão desta etapa é um marco importante na história da cidade.

PARTICIPE DAS COMEMORAÇÕES DA RETIRADA DOS TRILHOS

DIA 3 DE MAIO DE 1976

PROGRAMA

05:00 horas - Alvorada com fogos e a participação de nossa Banda de Música Municipal.

15:00 horas - Grande desfile das Bandas de Música Municipal e da Polícia Militar do Estado de Goiás. Roteiro: Avenida Xavier de Almeida e Pça. Americano do Brasil.

16:00 horas - NA PRAÇA OESTE: Retirada de Pombos. Retirada dos Trilhos. Espetacular SHOW com os renomados artistas ANGELO MAXIMO e CLAUDIA BARROSO.

1º Aniversário da Administração Jamel Cecílio com o sonho realizado da gente Anapolina: Retirada dos Trilhos do Centro da Cidade

Figura 28: Matéria do jornal Correio do Planalto "Chega ao fim a novela dos trilhos", Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis; Figura 29: Convite para as comemorações da retirada dos trilhos do Centro da Cidade Fonte: Acervo Museu Histórico de Anápolis.

Considerações finais

Após essa leitura visual e contextual é possível perceber que a afirmação do novo e do moderno está presente em Anápolis há tempos. A cidade cresce, se refaz, se expande e se edifica sobre vestígios do passado, tendo como palavras de ordem “cidade moderna”, “espírito moderno”, “progresso”, “evolução”. Utilizar a imprensa na tentativa de analisar a postura da sociedade se justifica pela riqueza de informações, pela diversidade dos conteúdos e justamente por conter relatos capazes de demonstrar o pensamento da cidade na época.

Talvez essa visão de Anápolis como cidade que faz, que constrói e não a cidade que preserva e se importa com o passado e a sua materialidade, que renova constantemente sua paisagem, aliada à uma ideia errônea de que a preservação ou o ajuste e aperfeiçoamento do que já existe são insatisfatórios para a prosperidade, e que reforça um ciclo vicioso de desapego, seja justificada por esse ideário de progresso presente desde seus primórdios, pela influência do capital, junto a promessas e a esperança de um futuro auspicioso.

Mesmo que o tema da preservação já tenha avançado muito e por muitas cidades já seja usado como ponto de destaque na economia, no turismo e como marketing urbano, ainda que Anápolis tenha dado o pontapé inicial com a luta pela preservação e conservação da Estação Ferroviária Prefeito José Fernandes Valente, há muito que mudar e de se conscientizar. A fragilidade da ideia de preservação é evidente através das ações e discursos e seus dirigentes e moradores.

Não se pretende criar aqui uma ideia negativa da busca por progresso, mas, sim alertar que o desapego total com o passado não é benéfico e que apagar todos os vestígios só nos leva a direção de uma cidade sem identidade, sem história e sem memória coletiva.

Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. In. *Revista da Faculdade de Letras*, Vol. XIV, P. 77-97, Porto, 1998.
- ARANTES NETO, Antonio Augusto. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- CASTILHO, Ana Luisa H. de; VARGAS, Heliana Comin. *Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados*. 3 ed. Barueri, SP. Manole, 2015.
- COELHO, Gustavo Neiva; VALVA, Milena D'Ayala. *Patrimônio cultural edificado*. Goiânia: Ed. DA UCG, 2001.
- CUNHA, Wânia Chagas Faria. *Dinâmica regional e estruturação do espaço intraurbano: um estudo sobre as influências do DAIA na economia anapolina a partir de 1990*. [Manuscrito] Dissertação (Mestrado) apresentada ao Instituto de Estudo Socioambientais. Universidade Federal de Goiás, 2009.
- LUZ, Janes Socorro da. *A (re)produção do espaço de Anápolis/Go: a trajetória de uma cidade média entre duas metrópoles, 1970-2009*. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Geografia. Uberlândia, 2009.
- PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.
- POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos de Porto Alegre - décadas 1920 e 1930*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2005.
- SILVA, José Fábio. *O progresso como categoria de entendimento histórico: um estudo de caso sobre a modernização da cidade de Anápolis-GO (1930-1957)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás. 2014.
- SILVA, Margarida do Amaral. Patrimonialização cultural em Anápolis: Identidade e memória sob telhas e sobre trilhos. In. *Revista Anápolis Digital*. Volume 01, número 01, 2010 – ISSN 2178 – 0722
- VEIGA FILHO, Ary Alencastro. *Avenida Goiás – Dinâmica de ocupação*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Brasília, 2010.
- Audiovisuais**
ANÁPOLIS 110 anos. (Anápolis, 2017): Direção: Skyline Imagens e Produções.

ANÁPOLIS sessentão 1907-1967 (Anápolis, 1967). Direção: José Petrilho, locução de Alberto Curi.

Periódicos

O Anápolis, Anápolis, 1950.

Correio do Planalto, Anápolis, 1975.



TRADIÇÕES DA CONGADA E PROCESSOS DE URBANIZAÇÃO: A FESTA EM LOUVOR A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E SÃO BENEDITO DA VILA JOÃO VAZ

Cleber de Sousa Carvalho

Docente na Universidade Estadual de Goiás e na
Secretaria Municipal de Educação e Esporte de Goiânia.

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais na Universidade Federal de

Goiás cleber.ueg@gmail.com



congada, cultura
popular e processos de
urbanização

Resumo: Este texto apresenta reflexões a respeito dos impactos dos processos de urbanização nas tradições da Congada na Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Vila João Vaz. A festa é um dos momentos em que são manifestadas tradições da Congada, que também se relacionam com antigos modos da vida rural, na cidade de Goiânia. Tais tradições deste grupo pertencem a um sistema cultural que, para além de seus próprios valores, também interage com outras culturas presentes na Vila e na cidade. Os impactos provenientes das relações estabelecidas a partir dessas interações culturais possuem como substrato configurações de sociabilidades decorrentes dos processos de urbanização que se efetivam na cidade. Assim, apesar dos processos de transformação e de renovação intrínsecos às manifestações da cultura popular, abordaremos as interferências do urbano nas tradições da Congada.

CONGADA'S TRADITIONS AND URBANIZATION PROCESSES: THE CELEBRATION HONOR OUR LADY OF THE ROSARY AND SAINT BENEDICT OF THE VILLAGE JOÃO VAZ

congada, folk culture
and urbanization
processes

Abstract: This text shows reflections about the impacts of urbanization processes in the traditions of the Congada Festivity in Honor of Our Lady of the Rosary and Saint Benedict of Village João Vaz. The party is one of the moments in which the Congada traditions are manifested associated to old ways of rural life in the Goiania's city. The traditions of this group belong to a cultural system that, more than just its own values, also it interact with other cultures present in the village and in the city. The effects derived from these human relations established based on these cultural interactions posses how substrate, sociability settings resulting from urbanization processes which become available in the city. Thus, although the transformation processes and intrinsic renovation to manifestations of popular culture, we will approach the interferences of the urban in traditions of the Congada.



Envio: 24/05/2018 ◆ Aceite: 09/07/2018

INTRODUÇÃO

Este texto apresenta reflexões a respeito dos impactos dos processos de urbanização nas tradições da Congada na Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Vila João Vaz¹.

A organização da Festa é responsabilidade da Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Vila João Vaz, entidade de caráter jurídico que, juntamente com o Reinado e os Ternos de Congada, dão unidade à comunidade congadeira da Vila a qual realiza vários ritos durante a Festa, configurando-a como um dos momentos em que são manifestadas antigas tradições da Congada na cidade de Goiânia desde a década de 1970.

Esta comunidade compartilha de um sistema cultural que atravessou décadas, transpondo limites geográficos através da migração de famílias do sudeste goiano, principalmente da cidade de Catalão-GO, reconhecida pela expressividade das tradições da Congada no Estado. A migração trouxe, para a cidade de Goiânia, antigas tradições que se estabeleceram na Vila João Vaz, dando origem a uma comunidade congadeira dentro da Vila que realiza seus festejos no mesmo local onde também habitam pessoas que não compartilham de tais tradições.

As tradições deste grupo, fundamentadas por referências do catolicismo e de religiosidades afro-brasileiras, pertencem a um sistema cultural que, para além de seus próprios valores, também interage com outras culturas presentes na Vila e na cidade. Os impactos provenientes das relações estabelecidas a partir dessas interações culturais possuem como substrato, configurações de sociabilidades decorrentes dos processos de urbanização que se efetivam na cidade.

Assim, apesar dos processos de transformação e de renovação intrínsecos às manifestações da cultura popular, diferentes aspectos da Festa são impactados pelas interferências do urbano, as quais serão abordadas neste texto. O ponto central abarcará reflexões sobre a queima de fogos de artifício, durante a Alvorada, a partir da observação da

¹ As discussões deste texto foram desenvolvidas durante a pesquisa de mestrado que contou com bolsa da FAPEG durante metade do curso, assim como com a concessão de licença parcial para aprimoramento na UEG e SME.

participação do Terno de Congo Verde e Preto nas edições de 2014 e 2015, da Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Vila João Vaz.

Apesar de se tratar de uma manifestação da cultura que ocorre, geralmente, em contextos urbanizados, ainda que em pequenas cidades do interior do Estado, ou bem próxima destes, os congadeiros narram como alguns procedimentos realizados no passado encontram dificuldades para serem efetivados no atual contexto da festa. Por exemplo, Osório Alves, Capitão do Terno de Congo Verde e Preto² conta como antigamente seu pai, à época residente em uma propriedade rural nas imediações da cidade de Três Ranchos (GO), preparava o couro para a construção das caixas³, deixando por alguns dias as peças mergulhadas nas águas de um ribeirão vizinho à sua residência. Osório Alves ressalta as vantagens da técnica utilizada pelo pai e a impossibilidade de tal procedimento ser realizado na atualidade, sendo necessário que o capitão o faça recorrendo a tambores cheios de água para a preparação do couro, acarretando uma série de incômodos à vizinhança em função do forte odor do material de origem animal.

Candido (2010) afirma que as tradições vinculadas a antigos modos de vida rústica, geralmente oriundas da vida no campo, fazem parte do mesmo sistema de valores das pessoas da cidade. Algumas características deste tipo de cultura caipira foram observadas na Festa da Vila João Vaz, que por sua vez é realizada em um contexto sociocultural urbano.

O termo rústico é empregado aqui não como equivalente de rural, ou de rude, tosco, embora os englobe. Rural exprime, sobretudo localização, enquanto ele pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contato com o aborígene (CANDIDO, 2010, p. 25).

A cultura rústica configura-se em uma forma de expressão de sentidos e significados que desdobra do cotidiano do homem caipira, e tem como estratégia de sobrevivência material e simbólica a valorização da noção de grupo, através da produção de

² Capitão é o cargo da pessoa responsável pela condução das atividades realizadas pelos Ternos de Congada. Cada Terno (grupo) de Congada possui o seu próprio Capitão, geralmente, havendo sucessores denominados como 2º Capitão e 3º Capitão.

³ Instrumento de percussão utilizado pelos congadeiros.

redes de solidariedade que extrapolam os vínculos exclusivamente familiares (CANDIDO, 2010). Alfredo Bosi (1992) auxilia na delimitação do conceito de cultura rústica ao mencionar que a observância do compartilhamento das noções de parentesco, vicinato e pertencimento religioso contribuem para o processo de fortalecimento e localização desta cultura.

Neste sentido, as necessidades produzidas a partir da modernidade colocam a cidade como a principal referência de lugar para se habitar, transformando hábitos e sistemas culturais, que são deslocados pelo êxodo rural em função das mudanças exigidas pela vida moderna. Dentre essas mudanças destacam-se: as reconfigurações do mundo do trabalho; as necessidades de moradia; as formas de comercialização e de acesso a itens básicos da vida como, alimentação e vestuário, produzindo uma rede dependente de fornecedores e consumidores, pautados por princípios de ordem financeira.

Autores como Adorno (1999), Benjamin (1989), Berman (1986), Canclini (2013), Certeau (2013), Ortiz (1988), entre outros, auxiliam nas reflexões sobre as relações entre a modernidade, os processos de urbanização e os sistemas culturais específicos que coabitam a cidade.

OS PROCESSOS DE URBANIZAÇÃO NAS TRADIÇÕES DA CONGADA

Alguns aspectos históricos do Terno Verde e Preto e da Festa da João Vaz se inter cruzam com elementos da história da cidade de Goiânia. Na época da constituição do Terno, entre os anos de 1972 e 1973, Goiânia completava sua quarta década de existência. Em busca de melhores condições de vida, a migração de famílias catalanas para a Vila João Vaz, coincidiria com um movimento cada vez mais intensificado de fluxo de pessoas de regiões economicamente periféricas para os centros urbanos. Numa transição de vidas da cidade do interior para a nova capital em busca melhores salários e qualidade de vida, essa comunidade trouxe, na bagagem, suas crenças, festas e memórias para uma metrópole em desenvolvimento, projetada como signo da modernidade em Goiás (GOMES, CHAUL & BARBOSA, 1994).

Candido (2010) discute sobre os processos de transição de modos de vida vinculados ao rural e ao urbano, comentando sobre a existência de diferentes estratos que se sobrepõem em graus variáveis de mistura, sendo passíveis de serem agrupados em certos padrões. Na sobreposição entre esses estratos, o autor separa três tipos de reações adaptativas, que podem ocorrer em grupos e indivíduos, é comum a ocorrência da: 1) aceitação dos traços impostos e propostos; 2) aceitação apenas dos traços impostos; 3) rejeição de ambos (CANDIDO, 2010).

As formas em que o Terno Verde e Preto e a Irmandade geralmente lidam com a permanência ou transformação das tradições podem ser compreendidas a partir destes tipos de reações, conforme será discutido mais adiante.

(...) estas considerações permitem ver em que medida muitos deles representam verdadeiras técnicas sociais, por cujo intermédio o agrupamento estudado procura sobreviver enquanto tal, indicando a maneira por que os agrupamentos rústicos de vizinhança, em plena crise de equilíbrio biótico e social, tentam preservar a sua identidade, apegando-se a um mínimo de fórmulas tradicionais de ajustamento ao meio e de sociabilidade, entre as que se vão extinguindo, e as novas, que emergem rapidamente (CANDIDO, 2010, p. 251).

Esses modos de vida, decorrentes de um sistema cultural de características caipira e rural, ao fazer parte de uma forma de organização urbana, ao mesmo tempo em que absorve um conjunto de valores da cidade, também possibilitam a manifestação de tradições que podem se configurar como estratégias de resistência e sobrevivência frente os processos de urbanização.

Sem apontar para o enquadramento de condutas e modelos de comportamento, os três tipos de reação propostos por Candido (2010) auxiliam no entendimento desses processos de transição entre os ambientes rural e urbano. Por meio das relações de trabalho estabelecidas na transição da vida rural para a vida urbana, no caso de Osório Alves e de seu pai, Pedro Cassimiro, pode-se compreender uma conduta que se ajusta ao terceiro grupo mencionado por Candido: o dos que rejeitam tanto os padrões impostos quanto os propostos pela vida na cidade.

Por negar-se ao enquadramento dos empregos ofertados pela cidade, onde o acesso aos itens de consumo se estabelece unicamente pela via do comércio e do uso do

dinheiro, Pedro Cassimiro enfrentou as dificuldades da vida urbana. Na cidade moderna, este tipo de comportamento, rompe com o fluxo normativo de sobrevivência urbana, fazendo com que alguns grupos recorram ao fortalecimento das relações comunitárias que passam a ser orientadas por referências de vizinhança, parentesco e mesma religião (CANDIDO, 2010). Nos dizeres de Elvira Almeida Tita, avó de um dos Dançadores do Verde e Preto e pioneira na Vila João Vaz,

A gente não deixava um vizinho passando necessidade não, às vezes faltava um pão, faltava um leite a gente ajudava. Porque não era fácil pra ninguém, e sozinho a gente não conseguia. Muitas vezes a gente reunia pra fazer uma festa na casa de alguém. Todo mundo cozinhava, comprava bebida e levava pra casa da pessoa. Quando a pessoa via já estava chegando à festa com tudo pronto, e a gente ficava até cinco horas da manhã festando. Aqui em casa mesmo, era só um 'barracãozinho' lá no fundo, não era como é hoje, era tudo terra. Aí chovia virava aquele piseiro. Eu não estava nem aí, festava junto com meu marido e meus filhos (Entrevista realizada em setembro/2015).

Formas antigas de socialização se caracterizaram por estruturas mais simples, com rusticidade dos recursos estéticos, cunho coletivo da invenção de certas normas religiosas e obediência a elas. “As atuais manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecimento inclusive do elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal (CANDIDO, 2010, p. 11)”.

A maioria dos dançadores do Terno Verde e Preto mora, ou morou, na Vila João Vaz. Os que se mudaram para outras regiões ou cidades ainda possuem parentes que moram na Vila. Em algumas famílias, netos, sobrinhos, pais e avós já completam quatro gerações de dançadores de Congo vivendo na João Vaz. Osório Alves que teve o pai, Pedro Cassimiro, como seu mestre na tradição, além da presença dos filhos, hoje se orgulha dos netos que compõem as filas do Terno. Este tipo de sucessão familiar tem se tornado cada vez menos recorrente nas grandes cidades, que tendem mais à autonomia e à individualização dos sujeitos, do que ao compartilhamento e desenvolvimento de laços de continuidade de saberes e tradições familiares e não familiares. Na cidade grande, ao saírem da casa dos pais, os filhos geralmente buscam sua autonomia, nem sempre continuando a morar próximos aos pais.

Nilton Almeida Junior, Dançador⁴ do Verde e Preto, contrariando esta perspectiva, ressaltou as vantagens de morar próximo aos pais e a outros familiares, destacando a importância da companhia e do apoio dos parentes para o enfrentamento das dificuldades do cotidiano. No caso deste Dançador, outros parentes, como avó, tias, tios e primos também habitam a Vila. Esta situação é recorrente entre outros Dançadores, que, ao participarem dos cortejos do Terno, encontram vários amigos e parentes pelas ruas. Este fato também acontece quando os cortejos são realizados na Festa de Catalão, uma vez que até hoje a cidade abriga vários familiares dos Dançadores do Verde e Preto e dos outros Ternos da Irmandade.

As transformações decorrentes das migrações do campo para os centros urbanos, ou semiurbanos, interferem na configuração da antiga sociabilidade de bairro, não o bairro urbano como referência geográfica das cidades, e sim os bairros de sitiantes, tal como Candido (2010) se refere como um tipo de vizinhança disposta à solidariedade vicinal. Na cidade, antigas sociabilidades, mais comuns na vida rural, acabam sofrendo uma atrofia da vida lúdico-religiosa, que antes possibilitava a experiência de compartilhamento entre pessoas de diferentes famílias, e hoje formam os “blocos familiares”. Os blocos familiares tornaram-se o ponto de apoio, um refúgio aos indivíduos que, na cidade, tiveram suas estruturas de grupo fragilizadas.

Entre os congadeiros da Vila João Vaz percebe-se a formação de blocos familiares, os “Alves”, os “Pintos”, os “Coelhos”, entre outros, contudo, apesar da força interna e das fragilidades que cada um possa ter, existe uma dimensão de compartilhamento e solidariedade vicinal que tem como núcleo convergente a Festa da João Vaz e as cerimônias e os rituais realizados pela Irmandade e os Ternos de Congada.

Outro aspecto em que as relações de vicinato e parentesco contribuem na articulação das culturas rústicas refere-se à comunicação. A comunicação entre os congadeiros do Verde e Preto, assim como da maioria das pessoas que atualmente vivem nas cidades e no campo, geralmente acontece por meio das redes sociais virtuais, contudo, observa-se, também, a efetivação de meios tradicionais de comunicação, como algumas visitas à casa de amigos para tratarem de assuntos referentes à preparação da Festa, entre

⁴ É comum os congadeiros da Vila João Vaz autodenominarem-se como dançadores.

outras questões. A sociabilidade entre as pessoas que ainda compartilham de valores, mais comuns nos antigos bairros de sitiantes, permite tipos de relações cada vez mais incomuns no urbano. Formas de comunicação, nem tão antigas e já quase em desuso, são observadas no cotidiano da organização da Festa da João Vaz, quando pais mandam recados a parentes e amigos, por meio das crianças e dos adolescentes, que vez por outra, correm até a esquina para atender ao pedido dos adultos.

Outra prática comum nesta comunidade congadeira refere-se a alguns cuidados com as pessoas enfermas, os quais se efetivam com as visitas de grupos de amigos aos acamados, com a realização de rezas domiciliares, ou na forma de “intenções” durante a realização de novenas. Durante as novenas que são realizadas na Festa, geralmente há um momento em que as pessoas “fazem intenção” a algum parente ou amigo que esteja passando por problemas de saúde. As intenções, na maioria das vezes, têm como conteúdo questões relativas à cura de enfermidades, podendo se relacionar tanto na forma de pedido quanto de agradecimento. Também podem ser feitas em benefício do próprio solicitante, mas geralmente são destinadas a pessoas que não estão presentes nestas cerimônias.

Aspectos de ordem religiosa encontram-se articulados pelas noções de vicinato e parentesco. As relações estabelecidas nas “intenções” podem ser compreendidas através do conceito de dádiva, de Bakhtin (2013), em que processos de ordem lúdico-religiosa são mediados por trocas simbólicas entre os planos material e espiritual, entre pessoas que compartilham do mesmo código de valores. Assim, as visitas que os Ternos de Congada realizam durante a Festa podem ser entendidas a partir da noção de dádiva. Os Ternos geralmente recebem pedidos de pessoas que desejam ser visitadas pelo grupo. São os Capitães quem decidem quais as casas que serão visitadas, tendo como principal critério de escolha os vínculos da família visitada com a Congada. Assim, as visitas geralmente acontecem às casas de antigos congadeiros, hoje, por algum motivo, impossibilitados de acompanharem os cortejos. Nas visitas, exercendo a função de “carregar” os elementos sagrados do universo espiritual-religioso da Congada, os Ternos são recebidos como portadores de poderes sobrenaturais esperados pelos anfitriões.

A Bandeira do Terno, que nos cortejos é conduzida pelas Bandeirinhas, é a principal representação dos poderes de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito,

padroeiros da Congada. Quando entregue aos anfitriões, estes a conduzem pelos cômodos das casas com o intuito de imantar as bênçãos que podem ser transportadas pelo objeto sagrado. Em retribuição à visita, os congadeiros, que normalmente realizam os cortejos sob o sol escaldante, são servidos com quitandas e refrescos, degustados à sombra dos quintais e calçadas. As relações que são estabelecidas durante as visitas, destoando dos tipos de relações, na maioria das vezes, estabelecidas no urbano, não possuem conteúdo econômico-financeiro, uma vez que se efetivam mais pela mobilização solidária da família dos anfitriões, bem como vizinhos e amigos que, normalmente os auxiliam nos preparativos para a recepção do Terno.

A relação com o tempo é outro aspecto importante a ser observado nesta comunidade. Após a novena que é realizada no mês de agosto, véspera da Festa da João Vaz, que acontece em meados de setembro, o Capitão Osório Alves deu um recado aos congadeiros presentes informando-os sobre a data do primeiro ensaio para a Festa da João Vaz. Ao ser perguntado por um dos Dançadores sobre o horário do ensaio, Osório Alves, ao invés de informar a hora, apenas respondeu que seria no fim do dia. A questão que chama a atenção não é sobre a imprecisão do horário que a expressão “no fim do dia” pode sugerir, já que a variação da hora do anoitecer não é tão significativa de um dia para o outro, exceto nas mudanças decorrentes do horário de verão, e sim, sobre a referência que foi utilizada por Osório Alves. Quando tive a oportunidade de perguntar ao Capitão sobre a expressão que utilizara, referindo-se a uma possível imprecisão no horário, o mesmo respondera que, “quando a gente marca a hora, cada um coloca o relógio numa hora, e aí nunca dá certo. Cada um chega em uma hora [diferente]. Agora, com o sol..., esse não falha. Escureceu já sabe que vai começar...” (Entrevista realizada em setembro/2015).

A preferência, neste caso, para usar o ciclo do sol para o agendamento de um compromisso e não a hora do relógio rompe com a exatidão do tempo e a precisão dos comportamentos, próprios da modernidade e tão imprescindíveis para a vida na cidade. Os compromissos urbanos geralmente são com hora marcada, faça chuva ou faça sol. Na Congada do Terno Verde e Preto há certa maleabilidade nos horários de alguns rituais, até mesmo porque alguns mobilizam grandes multidões, que não cabem no mesmo lugar simultaneamente, por exemplo durante uma cerimônia realizada na capela ou em uma

residência recebendo uma visita, além de diversas situações que, vez por outra, atrasam uma ou outra cerimônia. Situação como esta ocorreu na cerimônia de levantamento do mastro na Festa da João Vaz/2015, quando o padre sofrera um acidente que o impediu de celebrar a missa e acompanhar a procissão.

Enquanto alguns procedimentos da Congada não possuem horário exato para serem realizados, como o levantamento e a descida do mastro, os ensaios do Verde e Preto, as visitas dos Ternos, os momentos do café da manhã e do almoço, a entrega da coroa e as festas para arrecadação, outros são realizados com hora marcada, dentre eles: a Alvorada, as Novenas, Missas e Procissões. Estes últimos, mais vinculados à liturgia da Igreja Católica do que os outros momentos da Festa, são realizados de forma mais rente ao compasso dos ponteiros. Isso não significa que não haja pontualidade, responsabilidade e compromisso nos outros momentos da Festa. Em todos eles há engajamento, contudo, são mais vinculados ao tempo natural do dia e da noite, com encaminhamentos que são feitos no início ou no final da manhã ou da tarde, do que ao tempo do relógio. Este é um tipo de comportamento que é permitido apenas aos que moram próximos uns aos outros e que, além do tempo do relógio e da observação do movimento do sol, também podem se orientar pelo som das caixas na rua detrás, ou quando pipocam os primeiros foguetes, sem terem que transpor as distâncias impostas pela organização da vida urbana.

Nas cerimônias realizadas durante a Festa, é possível perceber como algumas interferências da cidade e de seus processos de urbanização impactam a tradição do Terno Verde e Preto, como por exemplo os problemas referentes à queima de fogos de artifício durante a Alvorada.

Paulo Alves, Dançador do Terno e neto de Osório Alves, comentou que na Festa da João Vaz/2015 seu avô pedira que não soltassem fogos de artifício durante a Alvorada. Sendo um dos responsáveis pela queima de fogos, Paulo afirma que esse procedimento, seguindo a tradição da Festa de Catalão, também é uma tradição da João Vaz e que em outros anos costumava soltar um *treme-terra* (tipo de fogo de artifício com um único tiro) a cada hora, a partir das duas horas da manhã. Segundo ele, os fogos são homenagens para a Santa, e o aviso para os congadeiros, servindo como orientação do tempo, tendo sido utilizado antigamente até mesmo para acordar os Dançadores para a Alvorada. “De alguns

anos pra cá alguns vizinhos reclamaram da solta de fogos durante a Alvorada, e meu avô é um dos alvos dessas reclamações em função da sua liderança na Congada, porque ele é uma referência, então tudo chega nele (Entrevista realizada em setembro/2015)”.

Sobre esse assunto, Wilson Lima, presidente da Irmandade destaca o problema com os fogos como algo que tem comprometido a realização de parte das cerimônias da Festa da João Vaz.

É como nós comentávamos aqui, pra quê que nós estamos fazendo a Alvorada, sendo que nós não podemos fazer nossa manifestação? Antigamente, de primeiro, dizem que lá em Catalão começa às 2h da manhã [a Alvorada], mas lá em Catalão é Catalão né? São 65 ou 70 mil habitantes e dançadores são seis mil e quinhentos. Quando começou, em 1969, eu mesmo tinha oito anos de nascido. Muitas vezes, as tradições nós não devemos podar, nem cortar, principalmente a nossa. Uma tradição dos negros, misturado com o branco, com o índio. Todas as pessoas que nós acolhemos aqui na nossa comunidade. Exclusão nós temos demais..., até nos foguetes, que nós soltávamos muito, hoje em dia estamos sendo cortados (Entrevista realizada em setembro/2015).

Pesquisando a Festa do Rosário de Atibaia-SP, em 1972, Girardelli (1981) menciona a queima de fogos como um procedimento também considerado tradicional naquela comunidade.

Os foguetes marcam o início da alvorada, por volta das cinco horas da manhã, quando os congos (já então nas ruas, porém à paisana) sobem as ruas da cidade em direção à Igreja da Matriz, cantando uma “moda de alvorada”. (...) [após passarem pela Igreja Matriz] chegando à Igreja do Rosário, o fogueteiro, que lá espera pelos congos, solta novamente foguetes, juntamente com o sacristão, que faz badalar o sino. [destaca-se que, conforme já mencionado, ambas as Igrejas encontravam-se fechadas, tendo os rituais sido realizados à sua porta]. (GIRARDELI, 1981, p. 43).

Brandão (1985) também menciona a queima de fogos na Alvorada de Catalão, em 1975, destacando a comoção dos congadeiros presentes na cerimônia. A partir da Festa de Atibaia, percebe-se a ocorrência de um procedimento, muito comum em diversas Festas do Rosário, e que, em Goiânia, tem se apresentado como um problema para a Irmandade. Em todo caso, a queima de fogos continuou presente na Festa da João Vaz e de Catalão nos anos de 2014 e 2015.

Divina Dias, uma das pioneiras da comunidade, explica a existência desse problema na João Vaz em função da mudança no perfil dos moradores. Muitos deles

migraram há pouco tempo de outros Estados. Além disso, segundo ela, tem ocorrido um aumento na quantidade de evangélicos na Vila. Segundo Divida Dias, essas pessoas desconhecem a Festa e muitas vezes são até contrárias à realização da mesma alegando vinculação à feitiçaria e à adoração de santos.

Essas pessoas reclamam por serem acordadas pelos foguetes na madrugada da Alvorada, ficando cansadas durante o dia de trabalho. Mas elas também se incomodam com o barulho e o movimento dos Ternos, mesmo durante o dia. “Isso é falta de fazer uma divulgação pra explicar pra eles como é a Festa, e que a gente faz isso há muito tempo” (Entrevista realizada em setembro/2015).

Compreendendo como são valorizados os processos de inovação, individualização e rompimento dos vínculos com o passado, no espaço urbano percebe-se que as relações sociais tendem a fragilizar-se, proporcionando um processo de aguda presentificação do tempo e de um “descolamento” de referências, tradições e memórias que acabam se fazendo presentes na vida social de forma pulverizada e descontextualizada, como obras de arte, em alguns casos, com apelo apenas comercial (FERNANDES, 2006). O ‘valor’ orientado por uma noção exclusivamente financeira se configura como uma manifestação simbólica da vida urbana.

Fernandes (2006) comenta sobre os processos de colonização do tempo, acarretados pela modernidade nos processos de urbanização nas cidades que impactam a cultura dos grupos sociais. O primeiro deles se vincula à racionalização do tempo, dos minutos e horas do dia, frente a uma jornada diária assoberbada entre vida profissional e a vida pessoal no núcleo familiar, sobrando pouco tempo para os momentos vividos em comunidade. O segundo diz respeito aos aspectos referentes às relações comerciais estabelecidas frente aos bens culturais. Esses dois dilemas também acometem a Festa da João Vaz, pois influenciam, por exemplo, a participação dos membros da Irmandade nas novenas, tanto àquelas realizadas antes da Festa (de janeiro a setembro), quanto à novena realizada durante a Festa.

Por um lado, o dia a dia atribulado por uma jornada de trabalho extenuante, além de preocupações de caráter individual e familiar, comprometem a participação de alguns dançadores durante alguns momentos da Festa. Alguns deles afirmam que não participam da Novena realizada durante o ano, ou dos ensaios do Terno, ou em algum outro

momento da Festa por incompatibilidades de horários no trabalho e na vida familiar. Apesar de participar de algumas rezas do terço realizadas na Novena durante o ano, Cidinho, um dos Dançadores do Verde e Preto, justifica suas ausências afirmando que “tem dia que a gente chega cansado do trabalho, aí quer ficar mais quieto, ficar mais próximo da família em casa” (Entrevista realizada em setembro/2014). Sobre esta questão, outros Dançadores do Terno também comentaram sobre as suas ausências em função de outros compromissos geralmente relacionados a questões de trabalho e/ou familiares.

Neste sentido, é possível perceber como o tipo de organização da vida urbana impacta este tipo de manifestação. A vida submetida à escala de produção da cidade exige a padronização do tempo. Existe o tempo do trabalho e o tempo do descanso. E este último encontra-se completamente condicionado pelo próprio trabalho, como um tempo necessário para recarregar as forças para a próxima extenuante jornada diária. O que os fogos de artifício têm incomodado é essa exigência e normatização do tempo da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas manifestações da cultura popular, apesar dos novos agenciamentos que se efetivam na cidade, fazem permanecer fundamentos que vinculam seus participantes a experiências que podem destoar do quadro comum dos sistemas simbólicos que se efetivam no urbano. Trata-se de outros tipos de sociabilidade, conforme foi observado nos rituais da Festa da Vila João Vaz.

A demora dos ritos, o alongamento reiterado dos gestos, para que todos vejam, para que todos saibam. Um presente alongado em excesso através do poder singelo e tão sugestivo do ritual solidário rememora um às vezes breve acontecimento piedosamente religioso do passado. E não tanto a memória fiel do que se lembra, mas também a arte generosa, criada pelos ancestrais ou pelos próprios atores que a vivem aqui e agora, e tão diferenciadamente partilhada. E não apenas a crença devota em nome da qual algo é celebrado longe dos olhos canônicos do padre, mas a emoção de se sentir que se está convivendo “isso aqui”, junto a outros iguais ou diferentes, de uma maneira concentrada, efêmera e densa, cria enlaces de sentimentos de uma grande força humana (BRANDÃO, 2004, p. 28-29).

Ao refletir sobre as relações entre tradição e modernidade, Canclini (2013) entende que as tradições não serão apagadas pelos processos de modernização das sociedades, operados também pela industrialização dos bens simbólicos. O autor defende a ideia de que a modernidade “redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes (CANCLINI, 2013, p. 22)”. Quanto a esses processos de permanências, transformações e até possíveis desaparecimentos de tradições populares – aqui tratados como saberes peculiares às formas de pensamentos fundamentadas na oralidade; no ensino a partir da experiência ritualística como vivência do sagrado e do profano; na sociabilidade mediada pela afetividade e solidariedade; pelas relações baseadas no parentesco, no vicinato e no compartilhamento da mesma religiosidade –, quanto menos coletivo o caráter das manifestações, mais sujeitas ao desaparecimento ou até mesmo total transformação de suas tradições estas podem estar sujeitas.

Assim, apesar do entendimento de Canclini (2013), que comenta sobre o equívoco em se preocupar mais com o que pode desaparecer do que com o que se transforma, importa ressaltar que saberes e técnicas bastante específicas, por exemplo, a construção de instrumentos utilizados apenas em algumas manifestações da cultura, alijadas dos fluxos da modernidade – como o ‘tambor de onça’ ou a ‘caixa’, utilizadas na Sussa, manifestação presente em algumas comunidades do nordeste goiano – podem sucumbir ao desaparecimento por não terem se tornando economicamente potenciais, conforme as necessidades da sociedade moderna. Este é um sentimento que ronda a Festa da João Vaz, e que foi percebido nas falas de alguns congadeiros.

Diante da fragilização dos elementos necessários para a vitalidade da cultura popular, como a solidariedade e a participação comunitária, e frente às dicotomizações entre as noções de tempo “real” e “mítico”, assim como, “novo” e “antigo”, tal como operam no urbano, as culturas caipiras acostumadas às redes de solidariedades provenientes de antigos modos de vida rural, gradativamente, têm desarticulado as relações de bairro tornando-se atomizadas a seus próprios núcleos familiares (CANDIDO, 2013). As soluções para tais problemas, no mundo moderno, têm apontado para armadilhas como a

busca de estratégias de caráter econômico que intencionam tornar as manifestações da cultura popular, economicamente sustentáveis, e submetidas à lógica do consumo.

Apesar de existirem problemas de ordem econômica, que interferem nas tradições na Festa da João Vaz e no Terno de Congo Verde e Preto, por exemplo, a dificuldade em angariar recursos para a estrutura da Festa e para alimentação aos participantes, as estratégias desta comunidade, frente aos processos de urbanização, não são de caráter financeiro, não possuem como norte a orientação através de uma escala de valores fundamentada em referências monetárias, demonstrando sua resistência às transformações exigidas no urbano. Contrariando alguns fluxos da modernidade, esta comunidade tem se mantido e fortalecido com elementos que valorizam mais o sensível, o comunitário e o particular do que a objetividade, o individualismo e a homogeneidade por serem aspectos ressaltados a partir dos processos de modernização e urbanização das cidades e as culturas que nelas se manifestam.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Rubens de Camargo Ferreira. A cidade como construção moderna: um ensaio a respeito de sua relação com a saúde e as "qualidades de vida". In: *Saúde e Sociedade* 8(1): 17-30. São Paulo: USP, 1999. <http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v8n1/03.pdf>

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8ª edição. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. (Obras escolhidas, v. 3). Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *Cultura e Culturas Brasileiras*. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do santo de preto*. Funarte/Instituto Nacional do Folclore. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CERTEAU, Michel (Org.). *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JEUDY, Henri Pierre & JACQUES, Paola Berenstein. (Orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-FAUFBA, 2006.

GIRARDELI, Élsie da Costa. *Ternos de congos: Atibaia*. Rio de Janeiro, MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

GOMES, L. P; CHAUL, N. F; BARBOSA, J. C. *História Política de Catalão*. Goiânia: Ed. UFG, 1994.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.



HISTORIOGRAFIA DE “OLHOS D’ÁGUA” EM ALEXÂNIA (GO) E SUA RELAÇÃO COM A FEIRA DO TROCA COMO ELEMENTO DE AFIRMAÇÃO CULTURAL COMUNITÁRIA

Edilene Américo Silva

Doutoranda em Geografia pela Universidade de Brasília-UnB.
Bolsista CAPES do Projeto que estuda a influência da BR-060 na
(re)configuração Municipal de Alexânia-Goiás
edileneamerico@hotmail.com



Fernando Luiz Araújo Sobrinho

Professor Doutor em Geografia na Universidade de Brasília-UnB.
Orientador do Projeto que estuda a influência da BR-060 na
(re)configuração Municipal de Alexânia-Goiás.
flasobrinho@gmail.com



Historiografia, Feira do
Troca, identidade
cultural, Olhos d’Água.

Resumo: Em 1960, Olhos d’Água perdeu a condição de sede política e administrativa para a recém fundada Alexânia, que foi edificada a partir da construção da BR-060. Desde esse evento, e por mais de uma década, essa comunidade ficou desarticulada e fragilizada economicamente. Porém, por meio da Feira do Troca, conseguiu se projetar como resistência cultural no contexto municipal. A ocupação da área data de 1941 e, atualmente, vivem no local cerca de 1.445 pessoas. Até 1960, praticava-se a agropecuária e se produziam, no local, os próprios utensílios. Entre 1960 e 1973, a perda da condição de sede municipal desencadeou a desarticulação e impacto nos arranjos produtivos locais. A partir de 1974, a escola iniciou um trabalho de Arte e Educação e os artesãos mais antigos tornaram-se professores das crianças e dos jovens. Juntos, começaram a produzir peças e “produtos da roça” para a primeira feira, que ocorreu no mesmo ano. O intuito maior foi trocar o que era produzido no campo por produtos da cidade e não se dava ênfase às vendas. Desde então, a Feira do Troca tem sido preparada e realizada pelos moradores e é considerada um símbolo identitário local. Desde a primeira feira, já se passaram quarenta anos e novos elementos têm sido introduzidos em sua composição, resultado da mercantilização capitalista. Há mais produtos disponíveis para a venda em detrimento daqueles voltados à troca. Entretanto, é inegável como a cidade e seus moradores se enchem de expectativa pela chegada dos três dias de evento.

HISTORIOGRAFÍA DE “OLHOS D’ÁGUA” EN ALEXÂNIA (GO) Y SU RELACIÓN COM LA FERIA DE TRUEQUE (FEIRA DO TROCA) COMO ELEMENTO DE AFIRMACIÓN CULTURAL COMUNITARIA

Historiografía, Feria de
Trueque, identidad
cultural, Olhos d’Água.

Resumen: En 1960 Olhos d’Água perdió la condición de sede política y administrativa para la recién fundada Alexânia, que fue edificada a partir de la construcción de la BR-060. Desde entonces, y por más de una década, esa comunidad quedó desarticulada y fragilizada economicamente. No obstante, por intermedio de la “Feria de Trueque”, logró proyectarse como resistencia cultural en el contexto municipal. La ocupación del área empezó en 1941 y, actualmente, viven en el sitio cerca de 1.445 personas. Hasta 1960, se practicaba la agropecuaria y se producían los propios utensilios. Entre 1960 e 1973, la pérdida de la condición de sede municipal resultó en la desarticulación e impactó en los arreglos productivos locales. A partir de 1974, la escuela inició un trabajo de arte y educación, y los artesanos más antiguos se convirtieron en maestros de niños y jóvenes. Juntos, empezaron a producir piezas y “productos del campo” para la primera feria que ocurrió ese mismo año. El intuito principal era intercambiar lo que se producía en el campo por productos de la ciudad y no se daba énfasis a las ventas. Desde entonces, la Feria de Trueque viene siendo preparada y realizada por los vecinos, quienes la consideran como símbolo de identidad local. Desde la primera feria, ya se pasaron cuarenta años, y nuevos elementos han sido introducidos en su composición, resultado de la mercantilización capitalista. Hay más productos disponibles para la venta que aquellos direccionados al trueque. A pesar de ello, es innegable como la ciudad y sus habitantes se llenan de expectativas por la llegada de los tres días de evento.



Envio: 14/04/2018 ♦ Aceite: 01/08/2018

Introdução

O presente estudo ampara-se no âmbito da pesquisa, que se encontra em desenvolvimento no curso de doutorado, cujo objetivo é estudar a influência do Eixo Brasília-Goiânia (BR-060) sobre a dinâmica territorial de Alexânia.

Este município está localizado na Região do Entorno do Distrito Federal (RIDE)¹ (IMB, 2014) e possui altitude média, aproximada, de 1.100 metros. As coordenadas da sede municipal são 16º 04' 12" de latitude sul, e 48º 31' 12" de Longitude W. Gr. O clima local tem características de clima tropical de altitude e a sua área administrativa limita-se com os municípios de Santo Antônio do Descoberto, Luziânia, Silvânia, Abadiânia e Corumbá de Goiás. O relevo local não apresenta nenhuma particularidade de destaque e é recortado pelos rios Corumbá, Areias e do Ouro (IBGE, 2014).

Abaixo, na Figura 1, tem-se a localização do município de Alexânia que é relativamente novo, criado por lei estadual nº 4.919, de 14/11/1963, e é constituído pela sede municipal mais os distritos de Olhos d'Água e Rio do Ouro. A população total estimada é de 26.457 mil pessoas (IBGE, 2016).

A cidade nasceu por motivações políticas com a confirmação da edificação da BR-060 que ligaria duas cidades estratégicas – Goiânia e Brasília – ao processo de adensamento da ocupação do Brasil central (Silva e Araújo Sobrinho, 2015). A construção da via, na década de 1960, sinalizava para um cenário futuro de desenvolvimento econômico das áreas influenciadas pela via. Essa possibilidade levou o então prefeito a comprar um terreno lindeiro à estrada, loteá-lo para venda e, em seguida, construir estruturas que abrigariam a nova sede administrativa municipal. E em 1963, Alexânia foi legalmente transformada em nova sede política e administrativa e desde então vem apresentando acelerado processos de ocupação e crescimento econômico, tanto em relação ao cenário estadual quanto ao nacional.

Embora a economia local tenha vocação histórica na agropecuária, o “município está se tornando [...] um importante polo industrial, recebendo, cada vez mais, pequenos, médios e grandes empreendedores que acreditam e investem na região” (Nilta Gonçalves, Secretária de Indústria e Comércio. Entrevista concedida em 12 de nov. 2015). Nas atividades

¹ Essa regionalização ocorre segundo o estabelecido na Lei de criação da RIDE (Região Integrada de Desenvolvimento do DF e Entorno) Lei Complementar nº 94, de 19 de fevereiro de 1998.

de campo constatou-se o amplo apoio público aos empreendimentos econômicos privados que queiram investir no município.

Nesse contexto, foi criado, em 2005, o Distrito Industrial de Alexânia que aliado ao recém-inaugurado *Outlet Premium Brasília* (2013) e à *Schincariol* - atual Brasil Kirin (2010) - contribuem para os crescentes aumentos do PIB municipal. Segundo o IBGE (2016), este índice saltou de 50.183 mil (em 2000) para 327.857 mil (em 2010) e 350.273 mil (em 2011).

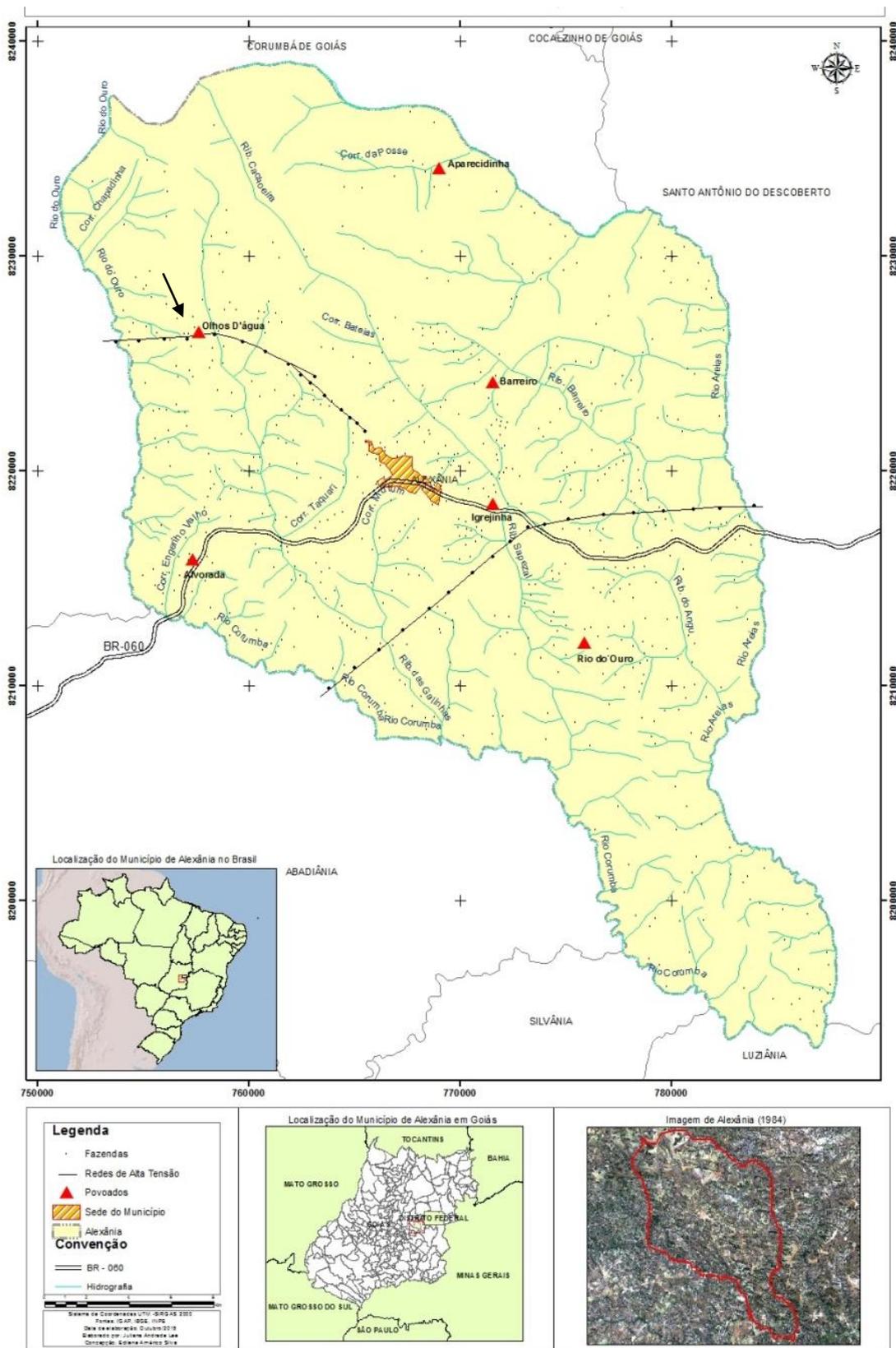
Se, aos interesses predominantes, a criação de Alexânia e posterior transformação em sede municipal representavam promissora oportunidade de desenvolvimento e crescimento econômico, para Olhos d'Água significou escamotear de sua população a condição histórica de sede municipal. Isso, porque a origem de Alexânia se deu na comunidade de Olhos d'Água que começou a ser ocupada entre os anos de 1910 e 1941. Nesse sentido, teve-se a quebra de um processo de constituição e evolução histórica da cidade onde se originou o município que hoje é denominado de Alexânia.

A perda da condição de sede administrativa desmobilizou a dinâmica comunitária e, por mais de uma década, Olhos d'Água teve seus arranjos produtivos locais desarticulados, o que levou a comunidade a viver dias de escassez e fome. Essa situação começou a mudar de quadro, a partir dos anos de 1973, quando se iniciou um movimento de recuperação dos saberes tradicionais, por meio da escola local, e passou-se a elaborar produtos e artesanatos voltados a primeira Feira do Troca que foi realizada em 1974.

No contexto alexaniense, enquanto a sede se destaca pela dinâmica econômica, as expressões culturais de destaque tem sua gênese na pacata e bucólica Olhos d'Água, que se localiza a 14 quilômetros de distância da BR-060. Aos sentidos de quem nela chega, parece que o tempo vivido pela população local é um tempo sem pressa, sem a correria comum da cidade grande.

A seguir, será realizada a historiografia dos principais momentos de constituição da comunidade de Olhos d'Água. Chegar-se-á ao movimento que deu origem a Feira do Troca, discutindo o seu significado como elemento essencial ao resgate identitário da comunidade. Por fim, serão pontuadas as transformações ocorridas na feira, no transcurso do tempo, resultantes das influências do modo capitalista de produção.

Figura 1: Localização do Município de Alexânia e indicação de Olhos d'Água.



Fonte: Autora (Dezembro de 2015).

A gênese de Olhos d'Água - 1910 a 1950

Segundo dados do *site* da comunidade de Olhos d'Água e de informações obtidas junto à população local, o povoado surgiu a partir da construção de uma capela em homenagem a Santo Antônio de Pádua. A construção foi fruto de uma promessa religiosa feita por uma ex-escrava moradora da região. “Se seu pedido fosse atendido, ela mandaria construir uma capela junto a um olho de água, onde era comum pararem boiadeiros e viajantes para matar a sede e descansar” (ABDALLAH, 2015, p. 32).

Entretanto, as motivações levaram a construção de uma pequena igreja, e não apenas de uma capela que foi fundada, em 1941, em terras doadas por influentes fazendeiros da região, afirma o autor. Desde então, passou a crescer o povoado de Santo Antônio de Olhos d'Água. Nessa época, o local pertencia ao atual município de Corumbá de Goiás.

Segundo o Professor Armando Faria Neves, uma das lideranças da comunidade:

Quando ele e sua esposa² aportaram pela primeira vez na comunidade, depararam-se com uma realidade de extrema pobreza vivida pela maioria da população (observar Foto 1). As famílias, em sua maioria descendentes de escravos, viviam em moradias bem precárias e trabalhavam para o coronel Geminiano, grande fazendeiro, em troca de 1kg de tocinho e uma garrafa de pinga, ao dia. (Professor Armando Faria Neve Assim, a mudança geográfica de sede resultou na quebra de um processo de constituição e evolução histórica da cidade onde se originou o município que hoje é denominado de Alexânia.s, morador de Olhos d'Água, Entrevista realizada em 14 de jul. 2014).

Foto 1: Início da década de 1960. Imagens que retratam as primeiras construções desde a origem à edificação do povoado.



Fonte: site da comunidade (Acesso em out. 2014)

² Ele e sua esposa, Laís Aderne, atuavam como professores na Faculdade de Educação, na Universidade de Brasília. Ela faleceu em 2005. Entrevista realizada em julho de 2014.

As terras doadas foram repartidas pela igreja em pequenos lotes, onde alguns foram repassados sem custo enquanto outros eram vendidos a quem quisesse ali se estabelecer. Segundo a moradora dona Nair, até hoje a “igreja detém o documento de posse de alguns terrenos cujos proprietários ainda estão em ‘débito’ com a paróquia. Atualmente, até mesmo para as famílias da comunidade, comprar um lote ficou impossível, pois é muito caro” (Dona Nair, moradora de Olhos d’Água, Entrevista realizada em 14 de jul. 2014).

A graciosidade interiorana de Olhos d’Água sobressai de imediato aos olhos de quem nela chega. Sobressaem o bom estado de conservação das edificações, os tons coloridos das casas e a sua disposição espacial em torno de uma ampla área gramada e arborizada, que tem ao centro uma igreja e um cruzeiro.

O modelo de arquitetura das casas veio pelas mãos dos mestres de construção de Corumbá de Goiás (município goiano vizinho), que mantiveram as características arquitetônicas iguais às antigas casas da região - datadas dos séculos XVIII e XIX -, resultantes do ciclo do ouro em Goiás. Assim, aos olhos do visitante, fica a impressão de ser Olhos d’Água mais antiga do que aparenta. As matérias-primas utilizadas foram, basicamente, adobe, madeiras do Cerrado e telhas de barro fabricadas pelos moradores da comunidade.

Para viver e alimentar-se as famílias plantavam milho, feijão, arroz, mandioca, ervas aromáticas e mantinham pequenas criações. Além disso, produziam, para seu uso, utensílios – de madeira e barro - como panelas, potes e artigos de tecelagem. O isolamento do povoado, associado à capacidade produtiva, contribuiu para que criassem um modo de vida próprio. Eram autossuficientes na produção de gêneros alimentícios de primeira necessidade, fiavam e teciam as próprias roupas e faziam os utensílios de que necessitavam – gamelas, colheres de pau e cestas. E o contato com outras comunidades se dava por intermédio de viajantes e mascates, que traziam para trocar o que ali não era encontrado. A esse respeito, o Professor Armando Faria Neves diz que “a poucos metros da minha casa, existem vestígios da antiga estrada real que era caminho de tropeiros” (Entrevista realizada em 14 de jul. 2014).

Nas longas viagens, em carros de bois, esses tropeiros compravam o excedente da produção local e traziam algumas pequenas encomendas especiais - como sapatos ou tecidos finos - que eram compradas pelas famílias mais abastadas de Olhos d’Água.

A realização de Brasília, na década de 1960, contribuiu para posterior construção de diversas rodovias que ligariam a capital da República com todas as regiões do país (Castilho, 2014). Dentre essas modais, teve-se a edificação da BR-060 que estimulou, por exemplo, a origem de Alexânia que, em 1963, tornou-se legalmente sede municipal, usurpando esse papel da histórica Olhos d'Água. Pode-se afirmar que dois fatores contribuíram, na época, para que esta cidade perdesse a condição de sede administrativa: a sua localização a 14 quilômetros da modal; e, o sonho do então prefeito de edificar uma cidade (Abdallah, 2015).

Foto 2: Imagem do padrão arquitetônico das construções na comunidade.



Fonte: Autora (dezembro/2015).

A mudança geográfica da sede municipal – 1961

Perder a condição de sede municipal para nova cidade é uma realidade lembrada e contada, com certo ressentimento, pelos moradores mais velhos de Olhos d'Água:

A sede do município foi roubada de Olhos d'Água em favor de Alexânia. Alex Abdallah, então prefeito, sabendo que iria ser construída uma rodovia nacional, comprou um loteamento nas margens da futura via e ali fundou a nova sede do município. E, na calada da noite, ele roubou a sede do município de Olhos d'Água para Alexânia. (Professor Armando Faria Neves; Entrevista realizada em julho de 2014).

O *site* da comunidade informa que a mudança da capital do Brasil para o interior foi determinante para que Olhos d'Água perdesse a condição de sede municipal. Após esse

evento, a cidade viveu um processo de decadência e enfraquecimento da força política. Em referência a esse momento, dona Joaquina de Paiva (2014) diz que “as pessoas estavam muito desanimadas, sem estímulo, não faziam mais nada; era só roça”.

Desde a origem, até meados da década de 1960, a comunidade viveu momentos de abundância em razão do “povo produzir tudo de que necessitava e só trazer de fora o sal, que vinha de Minas Gerais” (Professor Armando Faria Neves, 2014). Entretanto, a perda da condição de sede municipal trouxe prejuízos à organização produtiva de Olhos d’Água. Alguns moradores venderam suas propriedades, deixaram de produzir lavoura, mudaram-se para a nova sede e lá passaram a comercializar ou realizar outra atividade econômica.

Nesse cenário, os arranjos produtivos locais, até então autossuficientes às demandas de seus moradores, sofreram constantes rupturas que contribuíram na desarticulação da economia local. Acrescente-se a esse fato o modo de produção agrícola da comunidade ser condicionado às estações de chuva e seca. No período da seca, havia algumas pessoas que passavam privações pela inexistência de gêneros básicos para a alimentação.

Tinha uma época certa, principalmente no mês de junho – que as pessoas passavam por maior dificuldade, pois aqueles que trabalhavam na agricultura não tinham o que fazer. Já tinha parado a chuva e o pessoal tinha de ficar esperando a próxima chuva para plantar de novo. Nesse intervalo, mês de junho, muita gente passava até mesmo necessidade. E a Feira veio e pegou logo... As pessoas já preparavam alguma coisa antes, pois nela já sabiam que iam fazer um dinheirinho pra ‘ir segurando’ até as próximas chuvas... ali trocavam e vendiam. (Sebastião Lourenço – artesão da comunidade. Entrevista realizada em 21 abr. de 2015).

Nesse contexto, chegou à comunidade o casal de professores Armando Faria Neves³ e Laís Aderne, que trabalhavam nas áreas de sociologia, educação e artes plásticas. Ficaram sensibilizados pela fome e privação vivida pelos moradores. Aos poucos, ela foi ganhando a confiança das famílias e iniciou um trabalho coletivo voltado ao fortalecimento e resgate dos históricos saberes populares. Esses professores procuraram resgatar o jeito de fazer artesanato de outrora.

Embora uma ou outra pessoa, moradores mais antigos, produzisse artesanato, que aprenderam quando criança, o ofício não era repassado aos mais jovens. Então teve

³ Que haviam comprado um terreno onde pretendiam construir uma casa para descanso.

início uma movimentação entre os moradores que desaguou na realização da primeira reunião que ocorreu na escola comunitária. Começaram, então, a procurar pelas pessoas que detinham conhecimento em artesanato. Essas pessoas foram localizadas, o conhecimento foi organizado e repassado aos mais jovens, como ensino formal, na escola da comunidade. Ali, os alunos tinham aulas práticas e aprendiam a produzir bonecas de palha, de tecido e de bucha vegetal; pintura em cerâmica, tecido e madeira; a fazer esculturas, bordados, carpintaria e marcenaria. Além disso, as famílias passaram a produzir, por meio da agricultura, a matéria-prima utilizada na própria produção artesanal (*Site da comunidade*).

Primeira Feira do Troca – 1974

E o que foi confeccionado, ao longo de meses de trabalho, foi exposto na primeira Feira do Troca, ocorrida em dezembro de 1974 (a Foto 3 traz imagens desse momento). Segundo relatos, a Feira do ano seguinte cresceu bastante e ocupou o salão paroquial da igreja.

Para dona Laís, a Feira “proporcionou o escoamento da produção artesanal, a reprodução dos conhecimentos tradicionais e a melhoria da renda das pessoas, pois em dois períodos do ano, a cidade passou a ser visitada por muitos turistas, que deixavam recursos na comunidade” (*Site da comunidade*).

Foto 3: Imagens da Feira do Troca que ocorreu em julho de 1976.



Fonte: Revista Veja (dezembro de 1976).

Desde então, o ofício da produção artesanal foi sendo repassado entre as gerações. A tecelagem, por exemplo, é um trabalho que envolve toda a família no processo de plantar, colher e fiar o algodão. As crianças são introduzidas na aprendizagem dos saberes tradicionais, como parte de suas brincadeiras, tanto no descaroçamento quanto na limpeza do algodão. O tingimento é feito com corantes naturais, tirados de plantas nativas da região.

A Feira do Troca: identidade comunitária e afirmação cultural- 1970 a 1980

Em Olhos d'Água, além da Feira do Troca, consideram-se também como marcos identitários a culinária representada pelo arroz-com-pequi; o artesanato em cerâmica, metal e pedra; as toalhas tecidas nos teares familiares - que são alimentados por fios produzidos a partir do algodão plantado e colhido pelos moradores; as bonecas de pano adornadas com roupas e cabelos coloridos; as peças em argila; e, as imagens sacras - confeccionadas com a palha do milho produzido na própria comunidade, observar imagens da Foto 4.

Acrescente-se a esses elementos, o povoado situar-se em um vale cujas terras são constituídas por solos escuros e densamente drenados, por inúmeras nascentes recobertas por um Cerrado preservado, observar ainda a imagem na Foto 4. A comunidade, além das festividades, é conhecida também por ter sido a primeira Sede do Município de Alexânia⁴.

⁴ O povoamento de Alexânia iniciou-se em abril de 1957, com a compra de um loteamento pelo, depois prefeito, Alex Abdallah. Em 14/11/1958, Olhos d'Água (então sede municipal) foi desmembrada de Corumbá de Goiás e tornou-se município, mas por um curto tempo. Novas mudanças transcorreram pois na divisão territorial de 01/07/1960, Alexânia foi constituída em distrito sede, recebendo, em 21/06/1961, a transferência das funções administrativas do município de Olho d'Água. Pela lei estadual nº 4.919, de 14/11/1963, o município sede passou a denominar-se Alexânia (IBGE, 2016).

Foto 4: Panorâmica com vista de Olhos d'Água e produção artesanal local.



Fonte: Autora (dezembro de 2014).

Nas entrevistas realizadas junto a comunidade, identificou-se a Feira do Troca como a expressão cultural que está na lembrança imediata da população, quando perguntada sobre qual evento melhor representa a história local.

A Feira do Troca, que existe desde 1974, me lembra muito quando nós começamos a preparar uma festa só nossa. No começo, era pequenininha mas foi crescendo e a gente trabalhava vários meses pra organizar os produtos que a gente ia trocar. [...] A Feira é onde o da roça é trocado pelo da cidade. (Dona Nair, moradora de Olhos d'Água; Entrevista realizada em jul. de 2014).

A partir de pesquisa bibliográfica e entrevistas com os moradores, percebeu-se que a Feira é citada como a atividade cultural mais conhecida no município. Possui força mobilizadora de turistas, de Brasília e de outros municípios goianos, que visitam a comunidade durante os três dias de realização das festividades. Esta expressão é um emblemático, elemento identitário do próprio lugar e, em escala municipal e estadual, representa símbolo da cultura alexaniense e goiana.

A Feira é resultado da construção histórica da comunidade que, em interação com o lugar, constitui a paisagem e o seu próprio território. Para Castells (2006) apud Lima (2013, p.55), “a construção de identidades forma-se a partir do que é fornecido pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações religiosas”.

Corroborando nessa ideia, Bonnemaïson (2005) afirma que a sociedade cria-se a si mesma dentro de um espaço cultural. Assim, pode-se depreender que a comunidade estudada tem se recriado ao produzir o seu território, por meio da elaboração de novos elementos culturais, materiais ou simbólicos, que no universo pessoal, e por meio da memória coletiva, (re)significam-se através de expressões culturais como a Feira do Troca.

As representações, materiais e imateriais, desse lugar estão atrelados ao cotidiano dos moradores como parte de suas vidas, de sua história. Sendo assim, a construção da identidade local ultrapassa a noção materializada da Feira, embora esta represente o lócus de materialização de um rico processo de construção cultural em permanente movimento. Mas, como a “própria identidade está em constante processo de construção, a forma de apropriação e de sentidos atribuídos ao evento também são múltiplos e relacionam-se ao espaço e ao tempo” (LIMA 2013, p. 56).

A Feira do Troca: as partes do evento – 1980 a 2000

De acordo com as entrevistas realizada e as informações disponibilizadas no *site* da comunidade, a Feira do Troca é realizada duas vezes ao ano, no primeiro domingo dos meses de junho e dezembro. A Feira, como expressão identitária local, possui alcance regional. Durante a realização da feira no mês de dezembro de 2014 (84ª edição da feira) identificou-se pessoas que vieram das cidades de Brasília (DF) e dos seguintes municípios goianos: Goiânia, Abadiânia, Anápolis, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Santo Antônio do Descoberto, Pirenópolis, Águas Lindas e Valparaíso.

Essa festa é construída por meio da participação da comunidade que, até os dias atuais, realiza a atividade como forma também de manter suas tradições e se auto-afirmar para além da esfera municipal. O espaço da feira é um local de encontro e confraternização dos moradores; entretanto, em atividade de campo realizado durante as 84ª e 86ª edições da feira, observou-se a grande predominância de produtos artesanais voltados á venda em detrimento de uma menor parcela que estava destinado a troca.

A Feira é realizada na praça da cidade. As ruas e calçadas tornam-se estreitas para a circulação de centenas de visitantes. A Feira, propriamente, acontece no domingo,

embora os visitantes comecem a chegar à cidade na sexta-feira, para participar dos festejos. Há aqueles que chegam pela manhã e vão embora ao final do dia, que são em maioria vindos de Brasília e de outros municípios adjacentes à Alexânia. Outros turistas hospedam-se nas poucas pousadas existentes (são apenas três no total) e os demais que vem para dormir, durante os três dias de realização das festividades, procuram um bom local para armar suas barracas, pois não podem ou não querem gastar com hospedagem.

Na sexta-feira à noite, começam as apresentações de Catira com grupos folclóricos de Abadiânia, município vizinho. A dança, realizada ao som de viola, é chamativa, vigorosa e sincrônica em virtude do compasso empreendido pela música. Ao longo das apresentações, a comunidade acompanha, animada, as exibições dos grupos. Dançam, cantam e brincam ao som dos ritmos desenvolvidos.

Na noite do sábado, ocorre a apresentação do Boi d'Água - versão local do Bumba Meu Boi. Faz-se uma roda e ao centro tem-se o Boi d'Água e mais uma dezena de pessoas mascaradas. Os ritmos são cantados e tocados por artistas locais e falam da vida de quem mora no campo. A encenação foi criada especialmente para ser apresentada nos festejos da Feira, pois representa uma expressão material que ajuda a traduzir os signos e símbolos do universo coletivo da comunidade.

Durante o domingo ocorre a Feira. No espaço da praça, são acomodados todos os tipos de mercadorias, desde os produtos artesanais, elaborados pela comunidade, aos importados e até alguns eletrônicos. Embora a diversidade, percebe-se que o artesanato ainda predomina como elemento principal de venda, na maioria das barracas. Nelas, encontramos peças de cerâmica, metal, pano, palha, pedra, sementes, entre outros. Acrescente-se a estes, os produtos advindos da roça (*in natura*) em forma de doces, compotas ou refeições, que dividem espaço também com mercadorias usadas – roupas, sapatos, utensílios domésticos, acessórios e outros -, que as pessoas levam para trocar.

O vai e vem de transeuntes na Feira é muito intenso. Há sempre um grupo de pessoas conversando, outro tocando violão, outro apenas olhando o movimento. A Feira é o cheiro, o som, a diversidade, o movimento e as cores que a materializam. Ela se traduz nessa heterogeneidade que é capturada e compreendida de modo diverso a partir dos referenciais contidos no universo cultural do observador.

Ao olhar do visitante desatento, que não guarda relações de pertencimento com a comunidade, talvez a Feira pareça mais um espaço de consumo transplantado para uma área singular - a bucólica e acolhedora comunidade. Apenas um canal para o escoamento da produção artesanal local. Entretanto, quando se observa nos detalhes percebe-se a importância desse evento para a integração da comunidade, como espaço de convivência, de encontro e prosa. E nesse espaço é oportunizado também o fortalecimento dos laços de pertencimento das pessoas entre si e com seu lugar de vivência.

Foto 5: 83ª e 85ª Feira do Troca (dezembro 2014 e 2015).



Fonte: Autora (dezembro/2014 e 2015).

Considerações Finais

Já se passaram quarenta anos desde a realização da primeira Feira. No transcorrer do tempo novos elementos foram introduzidos na composição da atividade, como reflexo das mudanças incorporadas ao modo de vida local. Uma das mudanças refere-se ao aumento da quantidade de produtos disponíveis para a venda em detrimento daqueles voltados à troca. Os primeiros são principalmente de origem artesanal e, pela singularidade, logo despertam o interesse do visitante que deseja a sua aquisição, mediante pagamento em dinheiro. A reclamação recorrente refere-se à crescente escassez de produtos artesanais voltados à troca. Diante disso, questiona-se: a afirmação da dona Nair, moradora local, que diz ser a Feira o local onde o “da roça é trocado pelo da cidade”, na prática atual, ainda se realiza?

O inegável é que a Feira do Troca, ao longo dos anos, também recebeu as influências geradas pela mercantilização capitalista. E mesmo a população original, que prepara e vivencia o evento e os processos a ele inerentes, vê esse momento como uma oportunidade ímpar de ganhar algum dinheiro.

Por outro lado, é inegável como a cidade e seus moradores acolhem bem o visitante. Destacam-se as expressões culturais materiais que a torna singular: a localização em um vale com vegetação e água em abundância (observar Foto 4); a arquitetura, as cores e a disposição das edificações; os pomares e jardins que estão sempre acrescidos de um detalhe brejeiro. A este ar bucólico vão se aderindo signos e significados imateriais que a cada momento orienta as práticas do fazer individual e coletivo da comunidade, que encontra em seu espaço vivido a inspiração para a realização das diversas expressões culturais praticadas pelos moradores.

Nas atividades de campo desenvolvidas durante a 84ª e 86ª edições da Feira (em 2014 e 2015, respectivamente) foi observado que é crescente a disponibilidade de produtos voltados à venda em detrimento da quantidade daqueles destinados a troca. Diante desta realidade fica uma pergunta, que buscaremos responder nos próximos passos da pesquisa: está se perdendo o sentimento de que o espaço da Feira também é estratégico para fortalecimento da identidade local da comunidade?

Referências

ABDALLAH, A. *Alexânia: a cidade dos meus sonhos*. Alexânia, Gráfica e Arte, 2015, 385p.

ARAÚJO SOBRINHO, F. L. *Turismo e dinâmica territorial no eixo Brasília-Goiânia*. 2008. 447 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

BONNEMAISON, J. *Culture and Space: conceiving a new Culture Geography*. I. B. Tauris. London, New York, 2005.

CASTILHO, Denis. *Modernização territorial e redes técnicas em Goiás*. 2009. 221p. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

COSTA, A. S., Entrevista concedida a Edilene Américo Silva. Alexânia, 04 de jun. 2016.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE. *Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais*. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=520030>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

Instituto Mauro Borges, IMB. *PIB Trimestral do Estado de Goiás: 4º trimestre – 2014*. Disponível em: <<http://www.imb.go.gov.br/pub/pib/pibgotrimestral/pibgo4tri2014.pdf>> Acessado em: 02 abr. 2015.

LIMA, L.N.M. O turismo, a reinvenção e a espetacularização na Procissão do Fogaréu da Cidade de Goiás (GO). *Revista Brasileira de Ecoturismo*, São Paulo, v.6, n.1, jan/abr-2013, pp.53-64.

Disponível em: <<http://www.sbecotur.org.br/rbecotur/seer/index.php/ecoturismo/article/view/390>>. Acesso em: 02 jan. 2016.

GONÇALVES, N., (Secretária de Indústria e Comércio da Prefeitura de Alexânia) Entrevista concedida a Edilene Américo Silva. Alexânia, 15 de nov. 2015.

PREFEITURA DE ALEXÂNIA. Disponível em: <<http://www.alexania.go.gov.br>>. Acesso em 13 jan. 2016.

SILVA, E. A.; ARAUJO SOBRINHO, F. L. A Escala Local como Objeto de Análise Geográfica: a influência do Eixo Brasília-Goiânia na dinâmica territorial de Alexânia – Goiás – Brasil. In: // *Congresso Internacional SETED-ANTE: Seminario Estado, Territorio e Desenvolvimento. O Governo dos Territorios*. Universidad de Santiago de Compostela (USC): Santiago de Compostela, Espanha, 2014.

SITE: <<http://olhodogoiias.blogspot.com.br/2009/02/primeira-casa.html>>. (Acesso em 15 set. 2014).



TRABALHAR E CANTAR: MUTIRÕES FESTIVOS EM PIRENÓPOLIS

Maria Cristina Campos Ribeiro

Mestranda em Ciências Sociais e Humanidades no Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) pela Universidade Estadual de Goiás. Professora da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás cristinacampospiri@gmail.com



Maria Idelma Vieira D'Abadia

Pós Doutora em Geografia, Professora do PPG-TECCER/UEG. mariaidelma66@gmail.com



Campesinato,
Mutirões, Cantos
de trabalho

Resumo: Os mutirões camponeses em Pirenópolis – GO revelam, por meio das representações simbólicas imbuídas nos cantos de trabalho, memórias individuais e coletivas, relações com o espaço e com o tempo. Esses sujeitos ajudam-se mutuamente, fortalecendo vínculos afetivos e solidários. Aprendem a lidar e adequar o trabalho, o fazer “para si” e “para o outro”, com a dinâmica própria do cerrado, seus ciclos naturais e festivos, de forma interligada. Os cantos, além de representarem, indiretamente, uma ferramenta que dá ritmo e alento ao trabalho, ensinam aos mais jovens como fazê-lo ou ressignificá-lo, despertando o sentimento de pertencimento e a familiaridade com o universo camponês e tudo o que historicamente representa.

DE TRABAJO Y EL CANTO: MUTIRÕES FESTIVOS EN PIRENÓPOLIS

El campesinado,
mutirões, espacio-
tiempo, canciones.

Resumen: Los campesinos mutirões en Pirenópolis - GO revela, a través de representaciones simbólicas imbuídos en las canciones de trabajo, memorias individuales y colectivas, las relaciones con el espacio y el tiempo. Estas personas ayudan unos a otros a fortalecer los lazos afectivos y de solidaridad. Ellos aprenden a hacer frente y adaptar el trabajo, lo hacen " para usted " y "el otro " con la dinámica de lo cerrado, sus ciclos naturales y festivos, de forma interconectada. Las canciones, y indirectamente representan una herramienta que da ritmo y la respiración de trabajo, enseñan a los más jóvenes cómo hacerlo u ofrecer un nuevo significado que, despertando el sentimiento de pertenencia y familiaridad con el universo campesino y todo lo que representa históricamente.



Envio: 12/06/2018 ◆ Aceite: 30/07/2018

O campo como espaço-tempo de ser e viver

O trabalho tem tanto a dimensão da opressão, subjugação e alienação - como é o caso do sistema capitalista-, quanto é por meio do trabalho que o homem se constitui como ser social, que constrói sua individualidade transformando a si mesmo e à sua realidade. Sendo essa uma das grandes contradições do capitalismo, em particular, e de todos os sistemas opressores, em geral.

O campesinato brasileiro foi articulando, ao longo do tempo, relações de trabalho, relações sociais e de propriedade da terra. No período colonial, bastardos, mestiços, índios e escravos estavam à margem do direito à propriedade. Havia, ainda, os excluídos pelo morgadio, que tornava herdeiro legítimo, somente os filhos primogênitos. Essa lei só foi extinta no Império, em 1835. Todas essas pessoas, desprovidas de posse da terra, formavam um contingente empobrecido.

Desde o início da colonização portuguesa, a diversidade das relações de trabalho é uma marca do campo brasileiro. De um lado, os portugueses instituíram o trabalho escravo como forma dominante de exploração do trabalho nos latifúndios, onde, reduzidos à condição de mercadorias, índios e, sobretudo, negros, trazidos de diversas regiões da África, eram submetidos a condições brutais de exploração e violência. De outro, multiplicaram-se formas de organização do trabalho no campo entre os homens livres e pobres da ordem escravocrata (ALENTEJANO, 2012, p. 757).

Essa divisão social do trabalho, do uso e propriedade da terra, colocou, de um lado, os grandes proprietários, e, do outro, os camponeses, “caracterizados como produtores de gêneros alimentícios de consumo interno, lavoura de pobre” (MARTINS, 1983, p. 39). O campesinato brasileiro do século XIX era constituído de agregados, posseiros e sitiantes:

Posseiros e sitiantes às vezes se confundiam, porque a condição de posseiro dizia respeito à relação jurídica com a terra, quando o camponês tinha a posse mas não tinha o domínio. O sitiante era o pequeno agricultor independente, dono de um sítio, um lugar na terra, e não de uma sesmaria. Agregados e moradores eram também, no entanto, tidos como sitiantes, já que sua área de roça no interior da fazenda, também era definida como sítio ou roçado. (MARTINS, 1983, p. 39).

Os sitiantes produziam tanto para o consumo quanto para o comércio, praticando uma agricultura que podia ser itinerante. Os agregados, por sua vez, estando ligados às fazendas, poupavam os fazendeiros de ter despesas com a aquisição de gêneros comercializados pelos sitiantes.

Com a proclamação da República, embora pouco houvesse afetado a vida dos cidadãos comuns, duas modificações atingiram, diretamente, os camponeses do período: a abolição da escravatura, um ano antes da proclamação, e a transferência das terras devolutas da União para os Estados. Segundo Martins (1983, p.41), as classes dominantes, anteendo o fim da escravatura, a partir de 1850, tomaram providências legais para substituir o escravo, sem prejuízo da grande lavoura. Essas medidas concretizaram-se na Lei de Terras, também promulgada em 1850, que proibia o sistema de sesmarias e posse de terras devolutas, que doravante só poderiam ser adquiridas pela compra, o que resguardava a elite local

Agora o espaço do camponês passa a ser um e do fazendeiro passa a ser outro. Abre-se caminho para um novo campesinato. Trata-se de um campesinato de pequenos proprietários, um campesinato moderno, cada vez mais dependente do mercado, um campesinato de homens livres, compradores de terra, cuja existência é mediatizada por uma terra já convertida em mercadoria. (MARTINS, 1983, p 43).

Em Goiás, a ocupação das terras deu-se de maneira diferenciada, desde o período colonial, sendo caracterizada pelo desenvolvimento da pecuária extensiva, com o gado sendo remetido para as regiões canavieiras no litoral. De forma que “as fazendas eram o gado e não o território” (MARTINS, 1983, p 51). O fazendeiro abria sua posse, obtendo a sesmaria, e o vaqueiro trabalhava, recebendo com base no regime de quarteação. “Enquanto a sociedade litorânea era acentuadamente senhorial e hierarquizada, a sociedade pastoril tinha linhas de diferenciação social um pouco diluídas, caracterizada basicamente pelo trabalho livre do vaqueiro, ocupando pouca gente” (MARTINS, 1983, p. 50).

Aproximadamente vinte sesmarias foram fundadas na região do Planalto Central, no início do século XVIII, no mandato do Conde d’Alva e, com a descoberta do ouro em Pirenópolis, aumenta-se a produção agropecuária no percurso da picada da Bahia:

Já se sabia, a partir da experiência mineira, em princípios do século XVIII, da incompatibilidade entre as lavras de ouro e a agropecuária: ou bem punham-se os escravos a minerar ou bem a cuidar de roças de alimentos. Eram termos atraentes e disjuntos de uma mesma problemática, que se resolveu pelo surgimento de importantes fazendas com expressivas produções agrárias nos engenhos e pecuária nas fazendas de gado, a sustentarem a escravaria das minas e a população dos arraiais (BERTRAN, 2000 p. 91).

Segundo Bertran (2000, p. 220), Saint-Hilaire ao passar por Meiaponte, atualmente denominada Pirenópolis, no início do século XIX, relata ter encontrado uma maioria de agricultores que vinham à cidade, geralmente, aos domingos, deixando suas casas desertas durante os outros dias da semana. Nesse contexto de ruralidade, as unidades de produção familiar e campesinato tradicional foram-se articulando, para criar estratégias e aprender a lidar com os ciclos da natureza do cerrado. Tal articulação se fortalecia por meio de uma prática de trabalho coletivo, os mutirões.

O processo de fixação do homem rural se desenvolveu também e principalmente no cotidiano, entre pessoas que por meio de suas necessidades habituais manifestam, nos seus atos práticos, estratégias que contém sabedorias, que fundam e fortalecem acordos e apresentam, a partir dos modos de vida, elementos materiais e imateriais que se encontram presentes, mesmo que residualmente, na vida e na memória coletiva das comunidades rurais desta região. (SANTOS, 2003, p. 136)

Para os camponeses do município de Pirenópolis entrevistados, trabalho solidário e ciclos da natureza relacionavam-se íntima e cotidianamente, conforme relata entrevistada 1ⁱ

Nos mutirões um ajudava o outro. No começo da chuva tinha que roçar, preparar tudo prá ninguém passar necessidade. Cada um tinha suas coisa, mas todo mundo se ajeitava pra chuva que tava chegando. As mulheres faziam a comida e cuidavam da casa, das crianças, enquanto os homens iam roçar, limpar rego.

Santos (2003, p. 143), na sua pesquisa sobre mutirões no cerrado mineiro, relata que, no período das chuvas mais intensas, além dos esforços familiares e da comunidade, no sentido de plantar e cuidar das roças, era comum as pessoas visitarem-se mais, o que fortalecia os vínculos de amizade e reforçava a comunicação, revelando necessidades, promovendo combinados, para ajuntamentos posteriores. Também nesse período, era comum fazer festas e celebrar os santos da religião católica. Portanto, os mutirões representavam estratégias para suprir necessidades comuns, em condições complexas, e se

fortaleciam por meio de vínculos afetivos e simbólicos ligados aos ciclos da natureza. Em Pirenópolis também, ciclos festivos articulam-se com o tempo de plantar e colher e com o tempo-lugar do cerrado, onde chuva e estio reúnem pessoas em torno do trabalho, e celebração ora festiva, ora religiosa, ora tudo junto.

as Festas do Divino Espírito Santo são associadas a antiquíssimos festejos realizados em épocas de colheita, como instrumentos de coleta e distribuição de víveres e donativos em épocas de “fomes apertadas” (TORRES, 1856).ⁱⁱ Como já observado, são festas fundadas na reciprocidade e na solidariedade, baseadas em relações de parentesco e vizinhança, que se organizam em grandes mutirões. (IPHAN, 2008, p. 13).

Mutirão

Os mutirões na “roça” representam um fazer coletivo em que a prerrogativa é a solidariedade e ajuda mútua. Nesses encontros de trabalho, onde, quase sempre, a lida é pesada e exaustiva, o canto acalenta e traz recordações e memórias que ajudam a aliviar o fardo; consolidar, internamente, o sentido de pertencimento; fortalecer laços e valores.

"Mutirão! Só esta palavra nos faz ressoar aos ouvidos os alegres rumores dos descantos e folguedos da roça, o estrépito dos sapateados da dança camponesa por entre a zoada dos adufes e violas, e nos transporta ao meio das rústicas e singelas cenas de prazer da vida do sertanejo" (GUIMARÃES,1997, p. 51).

O mutirão é uma instituição social que, ao longo da história, imprimiu à vida rural brasileira uma forma de lidar com as necessidades e de sobrepor-se aos efeitos individualistas da economia latifundiária a partir da ajuda mútua entre vizinhos. O camponês que necessita de serviço o solicita e convida os vizinhos, que o socorrem, geralmente, para um trabalho de urgência, como uma determinada colheita que se pode perder, ou com o propósito de limpar o rego d'água, para que os animais possam utilizá-lo. O mutirão, o adjunto, a troca de dias, a ajuda mútua são termos usados para designar um processo de trabalho baseado na cooperação entre as pessoas, na troca de favores, nos compromissos familiares, diferenciando-se, portanto, das relações capitalistas de compra e venda da força de trabalho.

A ajuda mútua pode ter caráter pessoal, com pequenas ajudas (doenças, batizados, morte) ou coletivo, com a realização de tarefas maiores (roçadas e colheitas). E

tanto pode se dirigir-se a um grupo pequeno ou a muitas pessoas, como, por exemplo, arrumar a estrada ou uma ponte. Pode ocorrer por meio de de solicitação ou de forma espontânea. A treiçãoⁱⁱⁱ insere-se na segunda forma.

Embora não haja nenhuma disposição contratual, firma-se o compromisso moral e “sagrado” de retribuição.

aquele devedor que por qualquer motivo, sem se desculpar, falta ao mutirão de seu credor, sofre a sanção moral coercitiva da comunidade em que vive, a qual, na maioria das vezes é mais rígida que aquelas previstas nos códigos, porque é simples, dura, impiedosa e não depende de interpretações” (MARCONDES, 1944, p. 112).

Caldeira (1957) refere-se à reciprocidade como pedra angular do sistema de mutirão. A rapidez também é um aspecto relevante, uma vez que se relaciona, tanto com o tempo e natureza cíclica quanto com a ausência e recursos daqueles que necessitam de ajuda. Mauss (2013) também reporta-se à reciprocidade como elemento agregador que dá sentido às práticas coletivas

nas economias e nos direitos que precedem os nossos, nunca se constatavam por assim dizer, simples trocas de bens, de riquezas e de produtos, num mercado estabelecido entre indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam, as pessoas presentes ao contrato são pessoas morais: clãs, tribos, famílias, que se enfrentam e se opõem, seja em grupos, frente a frente num terreno, seja por intermédio de seus chefes, seja ainda, dessas duas maneiras ao mesmo tempo. Ademais, o que elas trocam, não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, nos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente. (MAUSS, 2013, p. 13-14).

Segundo Bordieu (2007, p. 182), há uma esfera social, que se inscreve em nós, que compartilhamos, ressignificando-a. Nesse contexto, o canto entoado nos mutirões passa a ser uma ferramenta simbólica de trabalho que, assim como uma alavanca, o impulsiona tanto internamente, na sua individualidade, quanto coletivamente o fortalece, como quando as mãos são dadas ao se carregar um fardo, tornando-o leve. O canto de trabalho representa, então, esse dar as mãos quando as mãos não podem ser dadas, pois necessitam segurar um instrumento de trabalho. Na cultura camponesa, o canto, que manifesta anseios e potencialidades, no contexto da expressão popular, traz em seu bojo valores, saberes, tradições, lutas e a memória de um povo.

Brandão (2008, p. 45) propõe a análise das ações humanas a partir de duas perspectivas: os atos práticos e os gestos simbólicos. Os atos práticos, são aqueles que visam à transformação da natureza e produção de bens úteis aos homens (o trabalho produtivo) e os gestos simbólicos são os que não visam “resultado produtivo”, material, mas trocas, intercomunicação entre pessoas, ou entre pessoas e seres naturais ou sobrenaturais em que elas creem, pelas palavras, e por condutas regidas por saberes e preceitos. Gestos vividos entre preces, cantos, danças, pequenas dramatizações, jogos, brincadeiras, festejos, ritos, rituais, celebrações, enfim.

É muito comum que os atos práticos sejam considerados como um quase oposto dos gestos simbólicos, da mesma maneira como se costuma opor o trabalho à festa. Pois toda a celebração, toda a festa seria, afinal, um tempo-e-espaco de ruptura da rotina da vida cotidiana dominada pelo exercício dos atos práticos do trabalho. Mas tanto nas mais pequeninas situações quanto nas maiores festividades, como os “quatro dias de folia” do nosso Carnaval, não é raro que ato-e-gesto estejam juntos e sejam vividos um após o outro, ou mesmo a uma só vez: um-com-o-outro (BRANDÃO, 2008, p. 45).

Brandão descreve o percurso do trabalhador rural, onde se nota o gesto simbólico, em três situações distintas: antes, durante e depois do trabalho

Por exemplo, quando um lavrador, acompanhado de seu filho, inicia em sua roça uma ação matinal de preparar “uma quarta de terra” para semear o milho, eles estão realizando juntos, sem dúvida alguma, um ato prático, um tipo de trabalho. Mas o que aconteceria se antes de começarem o trabalho eles parassem por um momento para dizerem uma oração, pedindo a Deus uma boa colheita? Temos aí um gesto simbólico que antecede o momento longo do trabalho. E ele poderá retornar, se os dois encerrarem um “dia de labuta”, com uma outra oração. E como seria se a partir de um momento de trabalho “no eito”, os dois comesçassem a cantar juntos alguns cantos antigos que o pai aprendeu de seu pai e ensinou aos seus filhos? Seria então um trabalho acompanhado do canto. Seria como se um pequeno rito de convivência e de arte, um exercício gratuito da voz e da alma, invadissem o ritmo do duro trabalho com a terra (BRANDÃO, 2008, p. 45).

A partir de tais ponderações pode-se apreender a presença dos ritos na prática do trabalho camponês e a ressignificação desse ato, que deixa de ser unicamente produtivo, para adquirir novos significados e contornos.

Os principais acontecimentos ligados ao trabalho também são ritualizados nos meios populares. Dessa forma, momentos que poderiam ser abordados apenas como produção ou esforço para obtenção e satisfação de necessidades impostas pela sobrevivência, fazem emergir outros sentidos. Sendo assim, festas de colheitas,

ajuntamentos de vizinhos para limpar pastos e regos d'água ou fiar/tecer não representam apenas a execução de determinadas tarefas, mas momentos de compartilhamento repletos de significados.

Os cantos podem ser vividos antes, durante e depois do trabalho no campo. Podem permear a lida, dando melodia, ritmo e harmonia ao “clima de trocas de afetos, saberes, sentidos, serviços e sociabilidades em que o trabalho-com-ritual se dá” (BRANDÃO, 2008, p.48) ou coroar a celebração do ajuntamento em bailes tão esperados, ao final de um dia de trabalho.

Para compreender melhor a complexidade das relações entre trabalho camponês, mutirões e cantos, tais relações serão observadas à luz da percepção do espaço, tempo e da representação simbólica dos mesmos.

Segundo Bachelard (1988, p. 111), o espaço como universo poético e imaginário, pode ser apreendido através da simbologia das imagens da casa, que são variacionais, delimitando sua investigação em relação às imagens do espaço feliz (topofilia) e os valores humanos dos espaços de proteção (casa). Historicamente, a maneira como o mundo rural é percebido pelos camponeses revela a profunda ligação desses com a terra enquanto espaço próprio, onde a vida se constrói a duras penas e, muitas vezes, com lutas para protegê-la, bem como para garantir o direito de estar em casa

Nossa... É o trem mais bom do mundo. Chamou eu pra cozir, eu e a outra moça, só nós duas pra 50 pessoas. Fiz almoço sábado e janta sábado e almoço domingo. Porque eu já nasci assim. Minha família era assim ajudar os outro. Ihh Já demais. Eu moro na roça, tocava roça, eu ajudava na roça, capinava, tinha pião que gostava de mim, porque eu cortava na frente deles. (Entrevistada 4, 2016).

O tempo, em relação aos processos de fixação do homem rural, revela múltiplas temporalidades e descontinuidades, onde mutirões acontecem na atualidade como aconteciam há quarenta anos atrás ou mais, com um número menor de pessoas, como é o caso, por exemplo, dos povoados Engenho Santa Rita, Caxambu ou Lagolândia, em Pirenópolis, Goiás. Também ocorrem neste município ressignificações de vivências coletivas, como se vê nas festas urbanas, quando pessoas se reúnem para cozinhar, organizar, orar, cantar, enfeitar ruas, sem a vinculação do dinheiro como pagamento.

A memória estabelece a ponte entre espaço e tempo, dando clareza aos símbolos ou representações dessas medidas tão subjetivas

a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia, está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação (NORA, 1981, p. 1).

Canto de Trabalho e Mutirão

Os Cantos de Trabalho, ligados a uma tradição especialmente rural, representam praticas longínquas da história brasileira, amalgamadas e agregadas a expressões, saberes e músicas indígenas mescladas com as influências europeias e africanas, onde se marca o ritmo por meio do trabalho coletivo, para torná-lo menos pesado, acalentado pelo brincar e pela força do grupo em longas jornadas.

Há cantigas especialmente destinadas ao trabalho nos adjutórios, músicas do cancionero popular entoadas nas lidas, bem como nos bailes que geralmente ocorrem ao final do dia de mutirão ou treição. São momentos de confraternização, com música, dança, bebida e comida. A música enleva e cria uma atmosfera própria.

Para Caldeira (1957, p. 36), os cantos nos ajuntamentos “são mais objeto de curiosidade do que propriamente de investigação, não constituindo elemento obrigatório das reuniões de trabalho”. Segundo ele, mais comumente, usa-se palavras, aboios, ou sons emitidos no momento em que há maior demanda de esforço. Por outro lado, Amaral^{iv} (in CALDEIRA, p. 36), fala da necessidade irresistível que um grupo tem de cantar, durante a lida pesada em um mutirão, onde podem aparecer gritos prolongados e ritmados, palavras ininteligíveis, e até músicas com letras bonitas e elaboradas, embora sejam mais raras. Galvão (1959, p.30) relaciona, como exemplos de cantos de trabalho, os que se referem à lida, a situações ocorridas em trabalhos anteriores, além das toadas sertanejas ou marchas carnavalescas cantadas pelos partícipes.

Nas relações sociais que se davam por meio das práticas de mutirões na zona rural de Pirenópolis, os camponeses dispunham de recursos materiais e simbólicos para

promover a sobrevivência e permanência na terra. Os cantos de mutirão eram vivenciados em diversas comunidades rurais do município, conforme pesquisa de campo realizada até o momento. Tais canções são repletas de representações e traduzem realidades e contextos específicos, podendo carregar ensinamentos, referências ao cerrado, ciclos naturais, formas e ritmos de trabalho.

Foram entrevistadas quatro pessoas em Pirenópolis, com idade entre cinquenta e setenta anos, sobre suas vivências em mutirões na zona rural do município e a presença do canto no contexto do trabalho. Para essa análise foram realizadas pesquisas de campo e entrevistas com camponeses que moravam na zona rural neste município e se mudaram para a cidade a cerca de 30 anos. “Nas entrevistas percebe-se que os lugares de memória se colocam especialmente no presente, pois é no presente que são produzidos ou reproduzidos” (NORA, 1981, p.3) dando a reconhecer as identidades coletivas. Os entrevistados serão referidos neste artigo como entrevistadas 1, 2, 3 e 4.

Em diário manuscrito, a entrevistada 1 relata duas treições ou mutirões, realizados numa região denominada “Engenho Santa Rita”, a cerca de vinte quilômetros da cidade de Pirenópolis, com data de junho de 1971, ela diz o seguinte, “vou gritar para todos uma grande novidade, a festa estava tão bacana! ”. Segundo todas os entrevistados esse era um momento de conagração, onde, embora houvesse conflitos e estranhamentos, as diferenças se dissipavam em prol do coletivo. Ia muito além do trabalho. Havia o intuito de ajudar o próximo, sendo as distâncias, segundo entrevistada 1, estreitadas nesse momento. Uns ajudavam aos outros em suas carências, com esforços coletivos para superá-las, pois sabiam que precisavam contar uns com os outros. Nesse caso, as músicas da labuta e das festas ao final do dia amenizavam o trabalho pesado e traziam alegria. Além disso, era a oportunidade de conhecer a realidade de cada família e organizar as demandas pessoais, para atender as dos vizinhos. O que não poderia era deixar de assegurar boa colheita e comida sobre a mesa.

As entrevistadas relatam que havia dois tipos de mutirão, o “combinado” e o de “treição”, que também acontecia de duas formas, surpreendendo um vizinho para ajudá-lo no trabalho ou para, simplesmente, “festar” em sua casa. No “combinado”, tudo era acertado antecipadamente e os donos da casa que recebiam o mutirão sabiam o que ia

acontecer, quem viria e se preparavam para esse momento, “os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho, mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral. (CANDIDO, 2010, p. 82). Na treição, chegava-se de surpresa, com o intento de ajudar alguma família que estivesse precisando, principalmente, de ajuda para roçar, uma vez que o plantio era quase sempre para a subsistência. A chegada emocionava, como canta a entrevistada 2:

Dona da casa^y, alegre seu coração. Abre a porta, acende a luz, vem receber sua
treição. Boa noite minha gente, boa noite morador! Oh senhora abençoada,
traíçoeria aqui chegou. Dono da casa, escuta o que vou falar. Nó tamo na sua casa,
nós queremos é trabalhar.

Normalmente, segundo as entrevistadas, os homens iam para a roça, capinar, colher, plantar, roçar, limpar rego d’água ou fazer o que quer que fosse necessário, enquanto as mulheres ficavam na casa cuidando da comida, cardando, tecendo ou outro trabalho costumeiramente realizado dentro de casa.

A entrevistada 2, relata que os homens costumavam cantar uma música para plantar e roçar o pasto, que ajudava dando ritmo à enxada: “Ai patrão, Cê honra o que cê combinou, Cê disse que dava pinga, nessa esperança eu vou”. A entrevistada 3, em entrevista também relata uma canção cantada pelos homens ao roçar o pasto, cuja toada impulsionava o árduo trabalho: “O boi bate, o boi bateu, quem é o boi, sou eu”.

Essas duas músicas são lentas, mas de ritmo marcante, com compasso binário, ou de dois tempos, o que reforça o movimento da enxada, também composto de dois momentos, pendulando entre alcançar a terra (sílabas negritadas) e suspendê-la para tomar fôlego e preparar novo impulso. Além disso, sinalizam relevantes aspectos da relação do trabalhador como empregado e sua consequente exploração. A primeira música quando fala do “patrão”, de se honrar os combinados e de esperança, dando também a ideia de esperar, “entendida esta como uma resposta credível para chamar a atenção dos graves problemas que atormentam o homem do nosso tempo” (PINELA, 1996, p. 163). A segunda, compara o boi ao trabalhador, em uma lida desmedida, que não cessa.

Seguindo as entrevistadas, há o momento de cuidar do que foi plantado, o que demanda um trabalho mais leve, que poderia ser desempenhado por mulheres e crianças, de acordo com a entrevistada 2. Esses se juntavam nas plantações para espantar passarinhos e outros animais que pudessem destruir ou devorar as culturas de milho, arroz, entre outras. Para isso, ainda conforme a entrevistada, uma das canções era a do xô xô Passarim

Cê num tá namorando eu tô/
na função eu tô/
xô/

Cê num tá
Xô xô passarim xô, xô
xô passarim, xô xô.

O canto, por si só, já era suficiente para espantar os intrusos, mas, mesmo assim, os cantantes agregavam um sapateado e movimento com as mãos durante os versos, “xô xô passarim, xô xô”, no sentido de reforçar a intenção de proteger o que se plantou com tanto sacrifício, como se a música fosse mais uma ferramenta agregada ao próprio corpo. Dessa forma, um trabalho árduo e maçante tornava-se espaço de trocas, compartilhamento de memórias, festa e alegria.

Os valores sociais e culturais presentes neste relato trazem a memória do cenário e cotidiano das pessoas, expressando a relação entre o lugar e a identidade, o que se apresenta e se sente estando lá. O caráter e a identidade dos lugares são apreendidos a partir da percepção geral ou do impacto sensorial desses momentos.

Por detrás da imagem, pintada na tela ou feita literatura, será possível detectar os hábitos e práticas dos habitantes dos campos, que não são de modo algum os das nostalgias citadinas, mas os de carne e osso que povoam o país comum? E certo que alguns pegaram na pena para contar a história da sua vida e, ao fazê-lo, recordam os seus primeiros encontros com os livros (CHARTIER, 1982 p. 141).

Nesses encontros de trabalho, onde quase sempre a lida é pesada e exaustiva, o canto acalenta e traz recordações e memórias que ajudam a aliviar o fardo e a consolidar, internamente, o sentido de espaço e lugar, fortalecendo laços. Valores e vínculos com o cerrado que também expressam-se e revelam-se por meio de suas sonoridades.

Schafer propõe para o estudo da percepção sonora e paisagens sonoras a relação entre: “figura”, “fundo” e “campo”. Sendo assim, “a “figura” corresponde ao sinal, ou marca

sonora; o “fundo” corresponde aos sons do ambiente à sua volta – que podem, com frequência, ser sons fundamentais; e o “campo”, o lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora” (SCHAFER, 2001, p. 214). Em relação ao “fundo” ou sons fundamentais, os mesmos podem ser compreendidos como sons que são ouvidos continuamente por um grupo de pessoas. Muitas vezes não são percebidos conscientemente, formando fundos onde outros sons são apreendidos. No contexto das comunidades rurais elencadas na pesquisa, ao indagar às entrevistadas sobre os sons do dia-a-dia, relataram escutar, os seguintes sons de fundo: som do vento, principalmente entre agosto e setembro, da água dos córregos e chuva, lida na casa e no campo e dos animais. Alguns elementos desse fundo estão presentes nas músicas relatadas, tais como abrir a porta, bater a enxada, trabalhar, “passarim” e boi. Tais elementos compõem o “Campo” cerrado, com toda a sua singularidade. Percebe-se o mapear do tempo cíclico das estações do ano.

Numa paisagem sonora, há também os sinais sonoros, assim denominados por Schafer (2001, p.26), os quais se sobrepõem ao plano de fundo. À medida que esses sinais são reconhecidos por uma comunidade, passam a ser designados como marcas sonoras geográficas, uma analogia aos marcos geográficos. Tais marcas sonoras permitem identificar o lugar e a cultura de uma população, construídos e reconhecidos socialmente. Os Cantos de Trabalho são reconhecidos pela comunidade em que se inserem, despertando e alertando as comunidades para momentos específicos, como, por exemplo, a chegada nas fazendas, que denotam acolhida e preparação para o trabalho, diferenciações no trabalho conforme se planta, colhe, cuida das culturas, roça pasto ou limpa regos d’água. Até o jeito de cantar ou a intensidade com que se canta revelam códigos que podem ser interpretados. Além disso, tais cantos vêm sendo reconhecidos em sua singularidade, por instituições externas, como é o caso do Ministério da Cultura, que proporcionou o registro de muitas dessas canções.

Fica o desafio de aprofundamento no tema sobre a questão dos cantos de trabalho nos mutirões em Pirenópolis serem ou não marcas sonoras, ou seja, próprios das comunidades locais, criados especificamente como representação desses sujeitos, e reconhecidos por eles.

Considerações Finais

A partir das canções compartilhadas pelos entrevistados e seus relatos, pode-se apreender que as músicas cantadas nos mutirões rurais enfatizavam o trabalho e as práticas coletivas. As frases e respirações nas músicas pontuam a dinâmica do esforço e descanso, presentes no cotidiano camponês. A tessitura das melodias é pequena como se pretendesse poupar cada trabalhador e ao mesmo tempo acalentá-los diante do tanto a se fazer. São representações simbólicas do trabalho de grupos familiares, vizinhos e amigos, unidos por imensas necessidades, pela religiosidade e pelas festas.

Como processo criador, o imaginário re-constrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior. (LAPLANTINE, TRINDADE, 1997, p.8).

Todos os entrevistados migraram para a cidade, a cerca de quarenta anos, embora ainda tenham parentes na zona rural ou povoados, mas continuam participando de ações coletivas, fraternas e solidárias. As entrevistadas 1 e 2 participam dos cantos de Presépio, onde elas e um grupo de senhoras visitam diversas casas, cantando músicas de natal, sendo algumas de compositores locais, conforme seus relatos. Durante a quaresma participam de um grupo que mantém a tradição dos terços cantados, realizado nas portas de algumas casas, sendo que, nas sextas feiras, rezam, cantam e doam alimentos a uma família necessitada, o que denota a memória do partilhar e da relevância do alimento no dia-a-dia do produtor rural. Participaram, ainda, da Ação Griô Nacional, entre os anos de 2008 e 2009, programa este do Ministério da Cultura, que criou espaços de troca e compartilhamento de mestres de tradição por meio da oralidade, memórias e vivências. Nesse programa de âmbito nacional, puderam rememorar antigas tradições, como a dos cantos de trabalho, levando-os às novas gerações.

A entrevistada 3, oriunda da zona rural na região chamada Engenho, ainda mantém uma das tradições de sua família, a tecelagem. Enquanto tece, ela relata que, nos momentos de encontro, as lembranças dos cantos emergem, dando alegria e vontade de trabalhar. Contudo, em seu outro trabalho, o de garimpeira, é necessário fazer-se silêncio,

pois, “o ouro pode-se esconder”. Já a entrevistada 4 reside em Lagolândia e ajuda nos mutirões de comensalidade, nas folias e rezas.

As festas populares fazem parte do contexto urbano e rural do município de Pirenópolis, tendo calendário e ritmo próprios. É um todo organizado que se repete ano após ano. Preparadas, esperadas e também recordadas, as lembranças dos tempos passados, o elo que liga um tempo longínquo com o momento atual, constroem a memória coletiva de um lugar. A temporalidade traz à tona a experiência do enigma da identidade e da diferença, da permanência do mesmo, por meio da vivência da mudança.

Graças à festa, o passado para sempre perdido retorna, de algum modo, ao presente, por ocasião da celebração festiva da memória, entendida como reminiscência, desencadeada pela identificação e pelo reconhecimento coletivo das suas marcas.

Lugar não é apenas onde algo está situado; o próprio lugar incorpora significado, que depende da história pessoal que uma pessoa traz para ele. É através dessas interações pessoas-lugar que desenvolvemos uma profunda associação psicológica com um lugar específico, seja ele lar, rua, cidade, zona rural, estado, região ou nação (CARNEY, 2007, p.128).

Na atualidade, essas práticas se presentificam, sobretudo, em mutirões festivos e religiosos. Percebe-se a profunda ligação familiar em que diversas redes se consolidam, agregando espaços urbanos e rurais, onde as pessoas encontram-se para realizar, coletivamente, trabalhos diversos que assegurem a estrutura da propriedade rural, festas familiares e tradições religiosas (folias, rezas, novenas, terços).

Nota-se, a partir das entrevistas, que o Canto de trabalho está acabando como acontecimento coletivo, mas a análise dos mesmos possibilita a compreensão de representações simbólicas e identitárias de cada grupo de trabalhadores em diversas situações do cotidiano, tais como, organização e valoração do trabalho, questões de gênero, ou o que fazem as mulheres e os homens, assim como os vínculos com o lugar. As temáticas dos cantos revelam valores, sentimentos e questões íntimas, de maneira poética ou lúdica, bem como procedimentos e técnicas na execução do labor. Ao mesmo tempo, o ritmo, assim como o “chão”, aterra o canto que se funde ao esforço e cansaço do corpo.

Para Caldeira, a decadência da ajuda mútua no Brasil inicia-se na década de 50. Mas a necessidade de alguns grupos a mantém viva, mesmo que em pequenas proporções e em grupos menores, esta ação, estas práticas imbuídas da motivação de amizade que se estabelece com laços entre vizinhança, parentesco e compadrio. Agregam-se dois elementos fundamentais: necessidade e vizinhança. Os motivos desse declínio apontados por ele seriam

a transformação da economia de subsistência em economia comercial, determinada quer pela abertura das vias de comunicação, quer pelas crescentes exigências alimentares das grandes concentrações urbanas, cujo poder de consumo tem aumentado em função do crescimento industrial, constitui o fato substancial nesse processo, além do mercado exterior e suas demandas de gêneros alimentícios e matéria prima. (CALDEIRA, 1956, p 84).

Também a atomização das propriedades, formando minifúndios, em decorrência das partilhas entre herdeiros, também contribui, até certo ponto, para diminuir a frequência da ajuda mútua, uma vez que o “Trabalho familiar se revela mais ou menos capaz de atender às exigências da exploração” (CALDEIRA, 1956, p. 90). Arelado a isso e a questões como o esgotamento do solo, está o fato de muitos jovens emigrarem para os centros urbanos, em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Contudo, os cantos de trabalho demonstram, ainda, uma solidariedade existente entre os trabalhadores, que o ressignificam em práticas coletivas urbanas, permitindo repensar o espaço geográfico de uma comunidade e a apropriação de valores semeados e cultivados, pois segundo Merleau-Ponty (1999, p.24), “o mundo é aquilo que é vivido pelo indivíduo”, o que possibilita compreender melhor o espaço geográfico de uma comunidade.

Algumas ações tem promovido o exercício de recordar e compartilhar cantos de trabalho em Pirenópolis. Recentemente a ONG Guaimbê - Espaço e Movimento CriAtivo gravou um CD com registro de cantos de mutirão, a partir de projeto realizado com membros da comunidade, que recordam experiências de trabalho coletivo, cantam e tocam, compondo um belíssimo trabalho de registro de memória e fonte de pesquisa. Na Rede Estadual de Educação, alguns professores do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte/SEDUCE realizaram por três anos neste município, um trabalho de pesquisa e

performance com crianças e jovens, que resultaram em diversas performances e interações^{vi} contando com a parceria da Universidade Federal de Goiás.

O reconhecimento dos cantos de trabalho enquanto Patrimônio Imaterial, transmitidos de geração em geração e, frequentemente recriados ou recordados por pessoas da comunidade de Pirenópolis, em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, geram um sentimento de identidade e continuidade. Essas experiências reforçam, ainda mais, a solidariedade existente entre os partícipes, que o ressignificam em práticas coletivas urbanas permitindo, especialmente nas festas religiosas, re-pensar o espaço geográfico de uma comunidade, sua relação com os ritos, a sacralidade e a apropriação de valores semeados e cultivados, pois segundo MERLEAU PONTY (1999, p.24), “o mundo é aquilo que é vivido pelo indivíduo”, o que possibilita compreender melhor o espaço geográfico de uma comunidade, considerando os significados atribuídos.

Referências Bibliográficas

ALENTEJANO, Paulo. **Trabalho no campo**. In: SALETE, Roseli Caldart; PEREIRA, Isabel Brasil; ALENTEJANO, Paulo; e FRIGOTTO, Gaudêncio (Orgs.). **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.

BACHELARD, G. **O novo espírito científico; A Poética do Espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BERNARDO, Guimarães. **O Seminarista**. Ática: Rio de Janeiro, 1995.

BERTRAN, Paulo. **História da Terra e do Homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador**. Brasília: Verano, 2000.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva: 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Festas de Trabalho**. I: Cultura Popular e Educação: Salto para o Futuro. TV Escola/SEED/MEC Brasília, 2008.

_____. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 2004.

CALDEIRA, Clóvis Mutirão. **Formas de Ajuda Mútuas no Meio Rural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

- CANDIDO, Antônio. **Parceiros do Rio Bonito**. 11 ed, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CARNEY, George O. **Música e Lugar**. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações**. *Revista aSPAs, USP, São Paulo*, 2013, p 49-60.
- GALVÃO, Hélio. **O Mutirão no Nordeste**. Rio de Janeiro:Ministério da Agricultura, Serviço de Informação,1959.
- GUIMARÃES, Bernardo. **O Seminarista**. 23 ed. São Paulo, Ática, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- IPHAN. **Dossiê: Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO**. Goiás, 2008.
- LAPLANTINE, F., TRINDADE L. **O que é Imaginário**. São Paulo: Editora Brasiliense,1997.
- MARCONDES, J. V. Freitas. **Natureza Jurídica do mutirão**. *Arquivos do Instituto de Direito Social*, Vol 9, nº 1, dezembro, São Paulo: 1944, p. 101-112.
- MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Cosacnaify Portátil 25: são Paulo, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NORA, Pierre. **Entre memória e História, A problemática dos lugares**. *Projeto História:Revista do programa de estudos pós –graduados em história e do Departamento de História da PUC-SP. SP, 1981. p. 7 a 28.*
- PINELA, António Batista. **A Fundamentação Metafísica da esperança em Gabriel Marcel**. *Dissertação de Mestrado em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996, 273 pp.*
- SANTOS, R. J. **A dimensão cultural das paisagens rurais do cerrado mineiro**. In: ALMEIDA, G. de. RATTIS, A.J.P. (Orgs). **Geografia: Leituras Culturais**. Goiânia: Alternativa, 2003, p. 133-158.
- SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

Multimeios: CD

“Cantos de Mutirão”/Coleção Vozes do Bonfim - **cantos de trabalho dos mutirões de plantio e colheita da zona rural local**, Pirenópolis, Gwaimbê.



ROMARIA DO VÃO DO MOLEQUE COMO TRADIÇÃO IDENTITÁRIA NA COMUNIDADE KALUNGA EM CAVALCANTE-GO

Regilene Batista de Sena

Graduanda do Curso de Turismo Patrimonial e Socioambiental
do Câmpus de Arraias/UFT. Pedagoga/Câmpus de
Arraias/UFT. regilene@uft.edu.br



Antonivaldo de Jesus

Professor Adjunto do Curso de Pedagogia do Câmpus de
Arraias/UFT. anjesus@uft.edu.br



Eudemir de Melo Silva

Graduando do Curso de Turismo Patrimonial e Socioambiental
do Câmpus de Arraias/UFT. eudemir@uft.edu.br



Identidade Kalunga.
Comunidade
Quilombola. Romaria
do Vão do Moleque

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar um pouco da dinâmica da Romaria do Vão do Moleque, uma das festas populares mais importantes da comunidade quilombola Kalunga no município de Cavalcante, GO. A Romaria é uma manifestação cultural que acontece todos os anos no mês de setembro e é um espaço que favorece o revigoramento da memória e a reconstrução de um jeito de ser, de pensar e de festejar que funciona como âncora identitária da referida comunidade. Durante a Romaria a comunidade homenageia três santos protetores: São Gonçalo, São Sebastião e Nossa Senhora do Livramento. Tais práticas culturais são marcadas pelas levantadas dos mastros, os batizados, casamentos coletivos, escolha dos imperadores, recepção aos participantes da Romaria, preparação das variadas etapas da festa, e pela valorização dada ao festejo pelos moradores. Partindo de uma perspectiva qualitativa e utilizando entrevistas e observações como instrumentos metodológicos, a pesquisa realizada no ano de 2012, evidenciou que a Romaria do Vão do Moleque, enquanto tradição secular é um evento de significativa importância para a manutenção da cultura e da identidade afro-brasileira.

ROMARIA DO VÃO DO MOLEQUE COMO TRADIÇÃO DE IDENTIDAD EN LA COMUNIDAD KALUNGA EM CAVALCANTE/GO - BRASIL

Identidad Kalunga.
Quilombo Comunidad.
Romaria do Vão do
Moleque

RESUMEM: El propósito de este artículo es mostrar algunas de las dinámicas de la Romaria do Vão do Moleque, uno de los festivales más importantes del Quilombo Kalunga en el municipio de Cavalcante/GO, Brasil. La peregrinación es un evento cultural que tiene lugar todos los años en septiembre y es un espacio que favorece el fortalecimiento de la memoria y la reconstrucción de una forma de ser, de pensar y celebrar que sirve como ancla de la identidad de dicha comunidad. Durante el festival rinde homenaje a la comunidad tres santos patronos: São Gonçalo, São Sebastião y Nossa Senhora do Livramento. Estas prácticas culturales están marcadas por elevado los mástiles, los bautizados, bodas colectivas, la elección de los emperadores, dan la bienvenida a los participantes de la peregrinación, la preparación de las diversas etapas del la fiesta, y la apreciación dadas a la celebración por los residentes. Desde un punto de vista cualitativo y mediante entrevistas y observaciones como herramientas metodológicas, la investigación llevada a cabo en 2012, mostró que el Romaria do Vão do Moleque, mientras que la tradición secular es un evento significativo importante para el mantenimiento de la cultura y la identidad afro-brasileña.



Envio: 28/05/2018 ◆ Aceite: 30/07/2018

INTRODUÇÃO

Na Comunidade Quilombola Kalunga do Vão do Moleque em Cavalcante-GO ainda são preservadas diversas práticas culturais tradicionais. Este breve ensaio é uma tentativa de mostrar como essas manifestações populares vem acontecendo anualmente na comunidade residente no Vão do Moleque. Para tanto, daremos destaque às dinâmicas da Romaria do Vão do Moleque, uma das festas populares mais importantes dessa comunidade.

É também transmitida por fonte oral a partir das histórias contadas pelos pais, avós, tios, enfim pelas pessoas mais idosas da comunidade. Thompson (1992), diz que a história oral, pode não ser um instrumento de mudança, vai depender muito do enfoque dado a ela, onde a partir de seu uso pode haver transformações, derrubadas e ou revelações de barreiras.

O Kalunga do Vão do Moleque situa-se em meio a vales e em uma região montanhosa, lugar de difícil acesso (Figura 1).



Figura 01: Contexto geográfico - Morro do do Vão do Moleque
Fonte: Sena. R. Obtida em 15/09/2012

Tais dificuldades de acesso podem ser a explicação para a manutenção das tradições culturais desse povo, a exemplo da Romaria do Vão do Moleque, que acontece anualmente entre os dias 12 a 17 de setembro. Esta Romaria é uma celebração secular de cunho religioso católico e é muito significativa para a comunidade, pois possibilita os

reencontros dos parentes e amigos; fortalece as relações de trocas afetivas e de sociabilidades.

Ressalta-se que a Romaria do Vão do Moleque é uma herança africana transmitida de gerações a gerações, sendo ressignificada a cada ano.

CAMINHO METODOLÓGICO

Em trabalhos acadêmicos, dadas as exigências para compor as diferentes partes, inserimos aqui o caminho metodológico que foi seguido para executar o trabalho, resultando na escrita deste artigo.

O estudo foi realizado a partir de técnicas que compõem a pesquisa etnográfica, sendo construída a partir da investigação da manifestação religiosa, presente na comunidade Kalunga. Considerando a natureza do trabalho que trata da identidade e cultura de uma comunidade afrodescendente, é interessante mencionar alguns apontamentos dados por Chizzoti (2008) e André (1995).

Para Chizzotti (2008), a pesquisa reconhece o saber acumulado na história humana e de se investe no interesse em aprofundar as análises e fazer novas descobertas em favor da vida humana. Para a pesquisa qualitativa, o autor enfatiza que por outro lado não tem um padrão único porque admite que a realidade é fluente e contraditória e os processos de investigação dependem também do pesquisador - sua concepção, seus valores, seus objetivos.

As técnicas da pesquisa etnográfica se apresentam e traduzem da descrição e da observação, da análise do meio, levando em conta as evidências da observação dos elementos e descrição dessas atividades, para a obtenção desses dados.

A etnografia é um sistema de pesquisa desenvolvida pelos antropólogos para estudar a cultura e a sociedade. Etimologicamente etnografia significa “descrição cultural”. Para os antropólogos, o termo tem dois sentidos: (1) um conjunto de técnicas que eles usam para coletar dados sobre os valores, os hábitos, as crenças, as práticas e os comportamentos de um grupo social; (2) um relato escrito resultante do emprego dessas técnicas. (ANDRÉ, 1995, p. 27).

Nesta mesma linha de pensamento Chizzotti, apresenta a seguinte característica à etnografia.

A etnografia caracteriza-se pela descrição ou reconstrução de mundos culturais originais de pequenos grupos, para fazer registro detalhado de fenômenos singulares, a fim de recriar as crenças, descrever práticas e artefatos, revelar comportamentos, interpretar os significados e as ocorrências nas interações sociais entre os membros do grupo em estudo. (CHIZZOTTI, 2008, p.71).

Chizzotti (2008) parte da concepção que o pesquisador deve permanecer por tempo durável e que se envolva por completo com o campo pesquisado. A intenção é que a partir dessa interação o mesmo tenha compreensão e alcance seus objetivos, mas deixando de lado todos os seus preconceitos e pré julgamentos. Na realidade ele sugere a endoculturação do pesquisador. Para com isso aprender como agem, pensam e sentem os seus pesquisados.

As técnicas utilizadas, além da pesquisa bibliográfica, foram as anotações feitas em campo no diário de bordo do modo vivenciado, observação *in loco* dos fatos e aplicação de entrevistas semi-estruturadas (com entrevistados na própria manifestação religiosa da Comunidade do Vão do Moleque), além dos relatos obtidos em conversas com membros da comunidade. As atividades desenvolvidas e a participação na Romaria foram registrados a partir da fotodocumentação. Os equipamentos utilizados nesta pesquisa foram máquina fotográfica, filmadora e gravador de áudio.

Considerando a manifestação religiosa na Comunidade Kalunga do Vão do Moleque, a periodicidade ininterrupta da realização, a quantidade de pessoas participantes do festejo e a importância dada ao evento pelos membros da comunidade e pelos participantes visitantes, este trabalho tornou-se relevante na medida em que tal festejo pode evidenciar a manifestação enquanto permanências das representações sociais, das territorialidades e da identidade dos componentes desta comunidade enquanto quilombolas.

A partir de tal afirmação é possível entender que há uma necessidade melhor de trabalhar o tema, para que as futuras gerações possam conhecer a formação primaz da Comunidade Kalunga e a que circunstâncias se deram, levando em conta que as culturas são

singulares e heterogêneas. Neste caso não existem dois Kalungas e tão pouco duas comunidades que atribuam sentido igual à mesma manifestação religiosa.

O Kalunga foi se estendendo pelas serras do Rio Paranã, em suas encostas e seus vales, que os moradores chamam de vãos. Como viviam em propriedades mais ou menos isoladas, as famílias se distribuía com largueza por aquelas terras. Hoje eles ocupam um vasto território que abrange parte de três municípios do Estado de Goiás: Cavalcante, Monte Alegre e Teresinha de Goiás. Nesse território existem quatro núcleos principais de população: a região da contenda e do Vão do Calunga, o Vão de Almas, o Vão do Muleque e o antigo Ribeirão dos Bois. (BRASIL, 2001 b, p. 30).

FESTA E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA NAS COMUNIDADES QUILOMBOLAS

Várias são as manifestações culturais realizadas pelas comunidades quilombolas, no território brasileiro. Para estas comunidades, a prática religiosa afro-brasileira tem papel de significativo na importância no modo de vida cotidiano. Ayala; Ayala (2003, p. 20) partem da concepção de que “[...] as práticas culturais populares se modificam juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção.” Os autores destacam que as manifestações culturais passam por transformações, por vezes incorporando novos elementos e por vezes rejeitando-os.

A Romaria do Vão do Moleque vem a cada ano aglutinando um maior número de participantes. A dimensão dada a esta manifestação é tão intensa que no período em que acontece entre os dias 12 a 17 de setembro, o aglomerado de pessoas da região, das cidades circunvizinhas, bem como o retorno de membros que se mudaram vem crescendo.

A Romaria do Vão do Moleque traz consigo a identidade e cultura de um povo, os antepassados da Comunidade Kalunga. Neste contexto, Laraia, pontua que;

Culturas são sistemas (de padrões de comportamentos socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos teóricos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas e assim por diante. (LARAIA, 2009, p. 59).

A partir desta concepção é possível perceber que a discussão do conceito de cultura não está terminada e acabada, pois a compreensão deste significa a compreensão da própria natureza humana. A cultura não funciona como padrão, para as demais comunidades, mas a mesma tem um padrão cultural dentro de sua própria manifestação. A comunidade manifesta suas tradições como repassado por seus antecessores. Quanto às interferências externas cabe a cada uma decidir se aceita ou não, ela se adequa ao seu tempo e ao seu espaço.

O momento do sorteio é decisivo para a nomeação dos responsáveis pela próxima romaria é momento de suspense, sairão os nomes dos responsáveis em organizar a próxima Romaria. A romaria possibilita o reconhecimento enquanto repertório de ação vinculada à identidade dos Kalungas que está ligada a questão do espaço, do tempo e das festividades que são próprias.

A Romaria do Vão do Moleque é uma manifestação tradicional que acontece anualmente na região Kalunga. Esta festividade faz parte da identidade destes sujeitos, sendo que cada festividade é um pequeno fragmento da composição identitária destas pessoas.

Certamente os grupos aos quais estamos vinculados têm influência em nossa identidade, escolhas, e pensamentos, mas parte de muitas de nossas escolhas e pensamentos é a sociedade que nos conduz. A identidade do povo Kalunga é uma identidade coletiva, formada por um grande laço de parentescos entre grupos. É o mesmo se torna visível quando do acontecimento da Romaria do Vão do Moleque, componentes destas famílias, se afastam de seu respectivo território, por longos períodos, e mais adiante retornam, com o mesmo sentimento de pertença.

Este sentimento está alinhado à questão do território simbólico apontado por Haesbaert. Todo grupo se define essencialmente pelas ligações que estabelecem no tempo, tecendo seus laços de identidade na história e no espaço, apropriando-se de um território (concreto e/ou simbólico), onde se distribuem os marcos que orientam suas práticas sociais. (2006, p. 86).

Ao discutir a categoria território, Haesbaert (2006) a partir de Sack (1986) entende que este surge a partir da tentativa, por um indivíduo ou grupo, de atingir,

influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relacionamentos através da delimitação e afirmação do controle sobre uma área geográfica.

Com base em Haesbaert (2006), o território nem sempre está ligado à questão de espaço, pode estar ligado também a território concreto e ou simbólico, tecendo sua identidade e suas práticas sociais.

O território seria obrigatório para a sobrevivência humana, onde cada grupo social se identificasse, e esse espaço desse base para a criação da identidade. O território está intimamente ligado à identidade, pois ajuda na construção e modificação do ser. Para os Kalungas, o território foi componente essencial para a preservação da integridade, de cada um, e de suas manifestações. Manifestações essas que perduram até os dias atuais.

Comunidades de diferentes etnias, constroem seus territórios, nem sempre em bases firmes e palpáveis, é notável que muitas se apropriam de símbolos, o que são mais valiosos para manterem suas memórias do que territórios fixos, mesmo tornando-se imprescindível para a sua sobrevivência, no decorrer do tempo.

UM POUCO DE HISTÓRIA DOS KALUNGAS

São várias as teorias a respeito de como surgiu o nome Kalunga. De acordo com o senhor José Cardoso de Souza, o nome Kalunga surgiu de um rio que está situado na fazenda Contenda, Comunidade Kalunga. O nome deu-se através de um comerciante da cidade de Monte Alegre que preferia utilizar essa nomenclatura apenas para facilitar na identificação de seus fregueses. (OLIVEIRA, 2010, p. 14).

Já para Brasil (2001, p. 31) a palavra Kalunga, possui muitos sentidos, que foi incorporada à língua do povo brasileiro.

Quer dizer coisa pequena e insignificante, como o ratinho camundongo que no nordeste do Brasil se chama de calunga ou calita. E quer dizer também pessoa ilustre, importante. E também é o nome de uma boneca que sai nos cortejos dos reis negros dos Maracatus de Pernambuco. E ainda significa a morte, o inferno, o oceano, o senhor, conforme nos diz nos livros. Mas na terra do povo kalunga, calunga é mesmo o nome de uma plantinha (*Simába ferruginea*) e do lugar onde ela cresce perto de um córrego que também tem esse mesmo nome.

Heywood salienta que:

Kalunga é o nome de um quilombo no estado de Goiás. Em 1993, de 2 mil a 4 mil negros viviam em 41 comunidades espalhadas por 2,02 mil quilômetros quadrados em uma região montanhosa próxima a vila de Cavalcante. Esse talvez seja o quilombo habitado permanentemente do Brasil. Diferentemente do famoso quilombo de Palmares, nunca foi destruído. Os africanos talvez tenham vivido lá antes da expulsão dos jesuítas em 1759, porque dois jesuítas que trabalharam no norte de Goiás foram acusados de terem relacionados com os quilombolas. (KARASCH, 1996, p. 258 apud HEYWOOD, 2008, p. 127).

As comunidades quilombolas Kalunga são originárias de homens e mulheres descendentes de escravizados africanos que no contexto da escravidão fugiram dos cativeiros e se organizaram em quilombos localizados na região norte de Goiás. “Toda a área que ocupam foi reconhecida oficialmente em 1999 como Sítio Histórico que abriga o patrimônio histórico e cultural brasileiro”. (BRASIL, 2001, p. 14).

Os Kalungas foram se estendendo pelas serras do Rio Paranã, em suas encostas e seus vales, que os moradores chamam de vãos. Como viviam em propriedades mais ou menos isoladas, as famílias se distribuía com largueza por aquelas terras. Hoje eles ocupam um território que abrange parte de três municípios do estado de Goiás: Cavalcante, Monte Alegre e Teresinha de Goiás; e no estado do Tocantins nos municípios de Arraias e Paranã. “Nesse território existem quatro núcleos principais de população: a região da contenda e do Vão do Calunga, o Vão de Almas, o Vão do Moleque e o antigo Ribeirão dos Bois. (BRASIL, 2001, p. 30).”

O Kalunga do Vão do Moleque situa-se no nordeste de Goiás no município de Cavalcante.

O Vão do Moleque faz parte do Sítio Histórico do Patrimônio Cultural Kalunga. Karasch (1996 apud Heywood, 2008) aponta que em 1993 eram aproximadamente de 2 mil a 4 mil negros que viviam em 41 comunidades espalhadas por 2,02 mil quilômetros quadrados na região. Em 2008, utilizando levantamento da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPPIR), Marinho (2008, p. 113), destaca que a população provável é de 3.752 pessoas. São 458 famílias distribuídas em 884 domicílios que compõem quatro agrupamentos principais, além de que a Comunidade é subdividida em 62 povoados.

Em publicação mais recente, Talarico (2011) aponta que o Sítio Kalunga é formado por cerca de 5.000 moradores nas seguintes localidades Engenho II, Vão da Contenda, Vão do Kalunga, Vão de Almas, Vão do Moleque, Ribeirão dos Bois e outras, que se distribuem por três municípios do nordeste goiano, sendo Cavalcante, Teresina de Goiás e Monte Alegre. Este mesmo autor apresenta um retrospecto de acontecimentos históricos que marca a luta da Comunidade Kalunga para a regularização territorial, conforme relacionados a seguir:

1982	Início do Projeto Kalunga - Povo da Terra, de iniciativa da antropóloga Mari de Nasaré Baiocchi, com o apoio da UFG, que representa o primeiro contato com o povo Kalunga.
1984	São feitas melhorias nas estruturas da Capela do Vão do Moleque (Conforme datação nos degraus da Capela).
1985	Primeira titulação e registro de terras para os Kalungas feitos pelo Estado de Goiás.
1988	Promulgação da Constituição que garante, em seu artigo 68, dos Atos e Disposições Transitórias, a posse das terras aos remanescentes quilombolas que estejam ocupando suas terras. Também a Constituição Estadual delimita a reserva Kalunga.
1990	Abertura do processo de tombamento da localidade do Vão do Moleque junto ao IPHAN (nº 1304-T-90), cujo parecer técnico recomenda prospecção arqueológica.
1991	Promulgação da Lei Estadual nº 11.409, de 21 de janeiro de 1991, que cria Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga.
1992	Criação da Associação Povo da Terra, embrião do que é hoje a Associação Kalunga.
1997	Abertura da primeira estrada que liga Cavalcante as terras do Kalunga do Moleque
1999	Construção de uma escola pública municipal no local da Capela do Vão do Moleque para atender as crianças da região.
2000	Portaria nº 40 da Fundação Cultural Palmares, outorgando o domínio das terras demarcadas a favor da Associação Quilombola Kalunga.
2009	No dia 20 de Novembro, Dia da Consciência Negra, o Presidente Lula assina 30 decretos de regularização de terras de quilombos, entre elas as do Kalunga. O que ainda depende da avaliação e indenização dos imóveis desapropriados pelo INCRA para a transferência definitiva aos remanescentes quilombolas.

Fonte Talarico (2011, p.07).

A Comunidade Kalunga ocupa parte dos Estados de Goiás e Tocantins. Em Goiás abrange os municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina e, no Tocantins os municípios

de Arraias e Paranã. O reconhecimento da comunidade, enquanto quilombola se deu em 1990, sendo tombado como Sítio Histórico.

Marinho (2008, p. 13,14) ressalta que “a partir do reconhecimento e visibilidade que a comunidade adquiriu, diversas políticas e ‘olhares’ foram implementadas nessas comunidades e passaram a interferir na organização social e conseqüentemente na dinâmica cultural e identitária dessas comunidades”.

A visibilidade que a comunidade Kalunga adquiriu despertou a curiosidade de pesquisadores, estudiosos e turistas. Devido a esta demanda, tem se notado uma maior atenção, por parte de governantes para essa região.

Tais investimentos são notados a partir do momento que se observa a manutenção de estradas, a presença de brigadistas de incêndio, do Corpo de bombeiros, da Polícia Militar e fornecimento de água (carro pipa) durante a Romaria. Porém, não se pode afirmar que estas ações se tratam de políticas públicas, pois as mesmas só ocorrem no período da Romaria.

FESTAS E TRADIÇÕES NO VÃO DO MOLEQUE

No Kalunga do Vão do Moleque fazer a Romaria é não deixar a tradição cultural morrer. Esta festividade faz parte do modo de viver de cada componente da comunidade, sendo esta uma forma de se identificarem e ao mesmo tempo torna-se uma oportunidade das pessoas se arranjamem do ponto de vista econômico, como encontrar um emprego ou também o encontro de um companheiro ou companheira. Porém é marcante o encontro dos membros da comunidade e das comunidades ao redor, além do reencontro daqueles que estão fora das suas comunidades. A esse respeito Pires e Oliveira (2006, p. 22) ressaltam que:

[...] o 'tempo da festa' não se apresenta da mesma forma para todos. A interação dos indivíduos Kalunga com 'o tempo da festa' ocorre de modos diferentes. Para alguns (geralmente aqueles que ficam), o 'tempo da festa' é tempo de rever os filhos, resolver uma questão deixada há muito tempo para trás e, sobretudo, é tempo das alianças que se estabelecem por casamento, que também se explica por motivações de trocas intensas, de fazer negócios, de se manterem atualizados em termo de preço de gado, culturas de banana, de adquirem melhor compreensão sobre as 'inadequações' das suas terras para o plantio de determinadas culturas, como por exemplo, o feijão.

Em suas narrativas os Kalungas salientam que as festas são heranças dos seus antepassados. Quando questionada como a romaria começou K. J. F. mencionou que:

Essa festa há muitos anos atrás não contava com toda essa movimentação de pessoas, havia maiores participações nas novenas que acontece anteriormente uma semana antes da Romaria. Outro fato relevante é que levantavam o mastro de São Gonçalo do Amarante no mês de junho, daí participantes decidiram fazer a junção dos dois festejos (a levantada do mastro de São Gonçalo do Amarante e Nossa Senhora do Livramento e São Sebastião no mesmo mês) em uma única Romaria para que as pessoas não precisassem ir ao Vão do Moleque duas vezes ao ano. (Entrevista, 15/09/2012. K. J. F. Povoado Capela, Município de Cavalcante-GO).

O Império consiste em um dos rituais festivos da Romaria do Vão do Moleque e é composto por ações comunais expressas pela comunidade que acontece anterior à Romaria. Para a realização do Império é necessário um grupo de pessoas que possam realizar as tarefas e auxiliar o imperador. K. J. F aponta as pessoas com suas respectivas responsabilidades na execução das atividades.

AÇÕES COMUNAIS EXPRESSAS PELA COMUNIDADE	
Novenas	Acontece anterior à Romaria. A mesma conta somente com a participação da comunidade e pessoas que moram nas proximidades.
Sorteio dos Componentes do Império	É um momento importante que gera muitas expectativas para se saber quem serão os próximos a compor a equipe para o próximo ano, sendo: <ol style="list-style-type: none"> 1. Procurador: Pessoa que fica com a responsabilidade de receber uma ajuda de custo dos demais participantes; 2. Anjos: são representadas por duas crianças; 3. Enfeitadeiras: mulheres responsáveis para enfeitar a Igreja e o Salão do Imperador para receberem as pessoas quando da distribuição de alimentos; 4. Imperadores dos Mastros: são os responsáveis pelos levantamentos dos mastros de São Gonçalo, São Sebastião e Nossa Senhora do Livramento. São estas responsáveis por arcarem com todas as despesas relacionadas a esta ação e; 5. Imperador da Romaria do Vão do Moleque: O mesmo é responsável por arcar com toda a despesa no dia do Império inclusive alimentação e bebidas.
Levantamento de Mastros	Acontecem nas seguintes datas: <p>Dia 14 de setembro - Mastro de São Gonçalo;</p> <p>Dia 15 de setembro - Mastro de Nossa Senhora do Livramento e;</p> <p>Dia 16 de setembro - Mastro de São Sebastião.</p>
Batizados	Acontecem todos os anos;
Casamentos	Estes já não acontecem com tanta frequência. Quando da realização da pesquisa houve somente um casamento no ano de 2012. Nos anos anteriores, baseado em relato de moradores houve ano em que foram registrados até oito casamentos em um único dia.
Casamento de Fogueira	Estes aconteciam quando da descida de padres aos sertões. São ações que na atualidade já existem.
Dança Bolé	Manifestada em alguns momentos da Romaria.

Sússia	Manifestada sempre quando da descida e subida do mastro.
Forró (baile)	Acontecem todas as noites tocadas por bandas regionais.

Figura 2. Quadro de ações comunais manifestadas pela comunidade. Fonte: Entrevista realizada em 15/09/2012 com K. J. F. Povoado Capela no Município de Cavalcante-GO).

Para Pires e Oliveira (2006), o dia do sorteio do próximo imperador é considerada uma data importante, sendo o mesmo responsável pela próxima Festa do Império. Os preparativos começam desde a anunciação dos nomes dos próximos festeiros e do imperador para o ano seguinte. O sorteio, as cerimônias de batizados e casamentos são realizados dentro da capela de Nossa Senhora do Livramento. Esses atos coletivos acontecem no decorrer da Romaria e evidenciam ações comunais que caracterizam as comunidades tradicionais.

Os cerimoniais de casamentos já não acontecem com tanta frequência, como exemplo, em 2012 aconteceu um único casamento. Porém, os batismos têm acontecido em grande número em todos os anos da Romaria. Ainda no ano de 2012 houve cerca de dez batizados. Este é um momento muito aguardado por batizados, pais e padrinhos.

De acordo com as narrativas dos Kalungas a origem do nome Vão do Moleque, é devido ao local ser uma planície rodeada por morros, sendo o principal o morro conhecido por Vão do Moleque (Figura 01). Ainda existem boatos que, quando do primeiro “dono” um senhor bastante rico com muitos escravos residia no local com sua família tinha uma filha muito bonita que se engraçou por um de seus escravos e vice-versa, tiveram relações e ela engravidou, sabendo do ocorrido o pai bastante aborrecido mandar procurar o negro e matá-lo, contam que os outros escravos o avisaram com antecedência e ele fugiu para o dito morro e nunca mais fora visto.

Quanto questionados sobre a origem da Romaria do Império do Vão do Moleque, verifica-se que existem diversas versões. Na tentativa de explicar uma delas, K. J. S. o faz da seguinte forma:

Uma senhora (Chamada Flavinha) que morava na comunidade (Kalunga), resolveu começar a romaria, enquanto estava viva manteve a tradição fez por uns 20, 30 anos. Depois que faleceu o seu sobrinho conhecido por Venço, deu continuação, a mesma. Flavinha foi motivada a começar a romaria, em agradecimento por terem se livrado das pessoas que estavam atacando a sua comunidade, os bandeirantes, na época em que o Brasil era colônia de Portugal. (Entrevista, em 06/05/2013. K. J. S. Arraias, TO).

De acordo com Pires e Oliveira (2006), a festa teve origem devido à doação do sino da Igreja da cidade de Arraias-TO para a Igreja de Nossa Senhora do Livramento, situada na Comunidade Kalunga do Vão do Moleque. Os Kalungas afirmam que o Festejo já existia desde antes da chegada do sino e da construção da Capela”. Quanto ao sino é feita a seguinte revelação;

O sino foi o seguinte, um senhor Padre Antônio veio dizer a primeira missa ai em 1840, ai num tinha sino, quando foi em 1841 ele voltou e trouxe o sino e colocou. Esse sino que está lá ate hoje. O padre morava em Formosa-GO, ele veio em 40, num tinha sino e quando foi em 41 que ele veio trouxe o sino e colocou na Capela. (Entrevista, 06/05/2013. K. J. S. Arraias, TO).

Segundo K. J. S. (2013) em 1840 foi realizada a primeira missa pelo Padre Antônio na Capela de Nossa Senhora do Livramento, o mesmo retornando um ano depois, traz para a capela um sino datando de 1841, esse sino permanece até os dias atuais. Ao final de cada romaria o sino é retirado e guardado. Marinho (2008) converge com a afirmação anterior apontando a existência do sino na capela com a data de 1841.

Participar da Romaria do Vão do Moleque tem significado especial para cada membro, às representações ganham diferentes dimensões, estes aspectos vão desde: momento de descontração, reencontro de amigos, parentes e conhecidos. Trata-se de uma tradição cultivada pelos antepassados e mantida atualmente por seus descendentes.

Cada participante atribui sentido próprio à Romaria. Alguns fazem promessas aos Santos e, outros participam agradecendo as graças alcançadas, que vão desde assuntos financeiros até o pagamento da graça a partir de esforço físico, como longas caminhadas até chegar ao local da Romaria e ainda a assistir às missas de joelhos.

Anos atrás, no decorrer da Romaria, era fornecida alimentação sob a responsabilidade do imperador em todos os dias da festa para todos os participantes, porém, devido ao incremento de pessoas na Romaria atualmente ficou impossível fornecer alimentação para todos os presentes.

Esta questão é ratificada a partir do depoimento de K.N.S. que destaca: “Antigamente aqui não era desse jeito que faziam. (O imperador) cozinhava comida para dar ao povo, eram muitas refeições. Não eram iguais aos dias atuais, que distribuem tipo assim

farofa, bolo. Antigamente não. Era comida. (Entrevista, em 15/09/2012. K. N. S. Povoado Capela, Município de Cavalcante-GO).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mais variadas manifestações de culturas existentes em nosso país são celebrações seculares que ao longo dos anos vem tendo ressignificações. As manifestações culturais acabam sendo reelaboradas, mantendo traços do antigo e agregando traços do novo.

A partir do estudo da Romaria dos Kalungas do Vão do Moleque, observando as ações realizadas e o empenho dos membros e participantes é possível inferir que a cultura e a identidade da comunidade ainda são mantidas devido a este acontecimento anual (ininterrupto). São traços que estão sempre presentes nas práticas, nas representações e técnicas. Por sua vez são repassadas de uma geração para outra, sendo recriadas e modificadas com o tempo e também a partir da inserção de pessoas externas na Romaria.

A Romaria por sua vez traz consigo a responsabilidade de promover encontros com o novo (músicas, entretenimento para adultos e crianças, comércio diversos: açougues, bares, mercadinhos) e reencontros entre familiares e também de amigos. Ponto propício para as mais variadas celebrações tanto religiosas quanto profanas e as muitas relações de poder representadas pelos políticos, o que é mais visível em ano de eleições municipais.

É necessário chamar a atenção sobre o ganho de novos significados, ressignificações, das ações coletivas principalmente aquelas relativas à distribuição de alimentos pelo imperador para todos os participantes da Romaria em todos os dias de festejos, a representação de atividades tradicionais como a dança Bolé, a forma de utilização dos rios Esporcós e Curriola devido à presença cada vez maior de participantes na Romaria.

Quanto à utilização de parte do território pelos participantes da Romaria, esta tem como consequência as pressões sobre atributos ambientais como os recursos hídricos. Estas pressões advêm da aglomeração de pessoas nas margens do rio Curriola e a má

utilização do rio Esporcós. Geralmente os participantes deixam dejetos e todos os tipos, como: fezes, embalagens de papéis e plásticas, roupas, garrafas pet, restos de alimentos nas margens e dentro destes rios. Ambos se localizam próximos ao local onde é realizada a Romaria.

Apesar de despejarem todos esses dejetos no rio, o mesmo ainda é utilizado para banhos no decorrer do dia devido às altas temperaturas dessa época do ano. Por estas circunstâncias, levanta-se a questão da representação que o território marcado por suas territorialidades tem na manutenção da identidade dos membros da comunidade.

A partir das observações realizadas durante as Romarias foi possível notar que estas ações são realizadas tanto por visitantes quanto por membros da comunidade. Sendo assim, se faz necessário pensar em ações que promovam sensibilização nos membros e visitantes, com o propósito de melhor utilização destas fontes. O turismo necessita ser ordenado para que possa estar em harmonia com a cultura local. Dentre as interferências, podem ser destacados o som automotivo e a presença de bandas regionais.

Estas vêm substituindo a sanfona, o triângulo, a viola e o violão que tocavam os bailes todas as noites há alguns anos atrás. Dada à circunstância do momento festivo, é válido ressaltar que existem pressões externas e internas nas representações culturais e na manutenção das identidades dos componentes da comunidade quilombola.

Neste sentido, é de suma importância dar continuidade às pesquisas relativas à Romaria de forma que oriente e permita que a comunidade mantenha seus laços territoriais e identitários marcados pela relação comunal entre si e destes com o ambiente.

REFERÊNCIAS

AYALA, Marcos; AYALA, Ignez Maria Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo- SP: editora ática, 2003. (Série Princípios).

BRASIL. *Ministério da Educação e Cultura Secretaria de Educação Fundamental*. Uma história do Povo Kalunga. MEC/SEF, 2001b.

FIGUEIREDO, Luciano. *Raízes Africanas*. - Rio de Janeiro: Sabim, 2009. (Coleção Revista de História no Bolso; 6)

HAESBART, Rogério. *Territórios Alternativos* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEYWOOD, Linda. *Centros-Africanos no Brasil Central, de 1870 a 1835. Quem é o rei do Congo? Um olhar sobre os Reis Africanos e no Afro-Brasileiro no Brasil.* In: Mary C. Karash e Elizabeth W. Kiddy. *Diáspora Negra no Brasil.* Contexto, 2008.p.125-164, 165-191. 28

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico.* 24. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zarhar, 2009.

MARINHO, Tais Alves. *Identidade e Territorialidade entre os kalungas do Vão do Moleque.* Goiânia, Dissertação de Mestrado/Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia/Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Março. 2008.

OLIVEIRA, Suely Dias. *A Cultura Negra no processo de letramento da comunidade Kalunga.* Trabalho de Conclusão de Curso - Pedagogia. Arraias, 2010.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões e OLIVEIRA, Rosy (Orgs). *Sociabilidades Negras. Comunidades Remanescentes, Escravidão e Cultura.* Belo Horizonte: Ed. Gráfica Daliana Ltda, 2006.

TALARICO, Guilherme. *Tradição e pós Modernidade na Festa do Vão do Moleque na Comunidade Kalunga.* Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH. São Paulo: Junho 2011.

THOMPSON, Paul, 1935. *A voz do passado: história oral;* tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura.* Tradução Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru-SP: EDUSC, 2003.



REENQUADRANDO O ANHANGUERA: UMA HISTORIETA

Lígia Maria de Carvalho

Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás e é doutoranda pela Faculdade de Artes Visuais – FAV também da UFG. ligiasun2@gmail.com



Pateta; Anhanguera;
História em
Quadrinhos

Resumo: O presente trabalho se constitui na fase inicial de um esforço reflexivo que vem buscando subsídios: iconográficos (na personagem disneyana conhecida como Pateta) e argumentativos (no clássico documento intitulado *A Bandeira do Anhanguera a Goiás em 1722 – Reconstrução dos roteiros de José Peixoto da Silva Braga e Urbano do Couto*), com a finalidade de criar uma narrativa em forma de Histórias em Quadrinhos que conte – de maneira criativa e engraçada - as peripécias do Bandeirante *Bocó*, ou seja, as aventuras de Bartolomeu **Bocoeno** da Silva, o “Anhanguará”. Para tanto, serão utilizadas as fontes bibliográficas pertinentes; as apropriações oficiais e populares do mito do bandeirante; e a coleção quadrinística *Pateta Faz História* que recria, a seu modo, as biografias de ilustres personagens históricos.

REMARCANDO EL ANHANGUERA: UNA HISTORIETA

Tribilín;
Anhanguera; Comics

Resumen: Esta ponencia señala el inicio de un esfuerzo de reflexión que busca datos iconográficos (en el personaje Disneyano conocido como Tribilín o Goofy) y argumentativos (en el clásico documento titulado *A Bandeira do Anhanguera a Goiás em 1722 – Reconstrução dos roteiros de José Peixoto da Silva Braga e Urbano do Couto*) con el fin de crear una narrativa bajo la forma de Comics que cuenta - de manera creativa y divertida - las aventuras de Bandeirantes *Bocó*, o las aventuras de Bartolomeu Bocoeno da Silva, el "Anhanguará". Por lo tanto, serán utilizadas: las fuentes bibliográficas pertinentes; la toma o apropiación del mito de lo Pionero, hecha por oficiales y populares; y la recogida *Pateta Faz História* que recrea, a su manera, las biografías de personajes famosos de la historia Occidental.



Envio: 23/06/2018 ◆ Aceite: 01/08/2018

Introdução

Em nossas lembranças já um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza – nem, ao menos, que é falso.
(Jorge Luiz Borges)

Minha opinião é que a lenda é melhor do que a história autêntica.
(Machado de Assis)

O presente trabalho se constitui na fase inicial de um esforço reflexivo que vem buscando subsídios argumentativos e iconográficos, na personagem disneyana conhecida como Pateta (*Goofy*), com a finalidade de construir uma narrativa em forma de Histórias em Quadrinhos que contará as peripécias do Bandeirante *Bocó*, ou seja, as aventuras de Bartolomeu **Boco**eno da Silva, o “Anhangará”. Neste caso, a interpretação da referida personagem ficará a cargo de um lobo guará que, aos moldes da coleção quadrinística *Pateta Faz História*, também se ocupará de recontar, de maneira própria, hilária e divertida, a epopeia de uma ilustre personagem histórica. Trata-se, portanto, da ideia inicial da paródia a ser feita sobre o registro histórico que narra a chegada do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, às terras goianas.

A título de esclarecimento, a referida coleção, editada na íntegra, pela primeira vez no Brasil em 2011, surgiu de uma demanda internacional de HQs disneyanas, uma vez que a *Western Publishing*, “editora então licenciada nos EUA para desenvolver, imprimir e exportar” as histórias das personagens Disney, não conseguiu suprir o mercado internacional. Nas palavras de Marcelo Alencar, um dos responsáveis pelos textos introdutórios explicativos da referida coleção, o próprio *Disney Studio* encomendou os serviços do animador argentino Jaime Dias, com a finalidade de criar uma “série de sátiras históricas estreladas pelo Pateta”, e cujo vigésimo volume, presta uma homenagem à série que lhe serviu de inspiração, a saber, *Teatro Disney*, a coleção predecessora, composta de 14 histórias, publicadas a partir dos anos de 1960. *Teatro* ainda detém as honrarias de ser uma das primeiras séries de quadrinhos planejadas como tal e a primeira a apresentar os “heróis e os vilões Disney como atores, interpretando o papel de personagens famosos da literatura”, o que proporcionou “encontros inusitados entre as figuras Disney de universos diferentes”. Em uma panorâmica, a reunião de ambas as séries compõe um todo harmônico, no sentido de transitarem pelo mundo da literatura, bem como das personalidades históricas ilustres, uma vez que privilegia os homens talentosos e suas mentes brilhantes, os visionários e destemidos, os criativos e os benfeitores da humanidade, e isto, sempre brincando com a barreira do tempo. Neste sentido, as 22 pseudobiografias tiveram um caráter decisivo sobre a mencionada pesquisa.

A invenção de uma “biografia”

No que se refere à execução do trabalho, o primeiro problema surgido recaiu sobre a escolha da bibliografia, e isto me levou a buscar tanto as raízes do humor ocidental quanto a trajetória que este assumiu até chegar aos nossos dias. Vale lembrar que o riso sempre foi acusado de arrogante, escarnekedor, subversor e gêmeo siamês da demência e, apenas para se oferecer uma noção superficial de alguns autores que serviram de suporte ao estudo, citamos: Aristóteles (2011) que considera a comédia como algo pouco digno, uma vez que esta apresenta os homens piores do que são; Bakhtin (1987) vê no riso o escape, a inversão da ordem; Bergson (2011), por sua vez, diz ser o riso – não o fruto de uma degenerescência ou de uma subversão, mas sim, um descompasso com o ritmo imposto pela norma social compartilhada; Bolognesi (2003) faz a redenção e reveste de dignidade, até mesmo, a comédia bufa do palhaço; Minois (2011) evidencia a construção histórica do riso e afirma ser este, na contemporaneidade, fruto da ironia e do desencantamento com a natureza humana e com o mundo; mas é Manguel (2009) o verdadeiro extremista, pois, procura compreender o riso louco que vem acompanhando, clinicamente, a autodestruição da espécie humana, uma vez que a apregoada racionalidade já se mostra incapaz de distinguir entre o “sono e a vigília”. E, diante deste fio condutor que deixa entrever um pouco do desenvolvimento histórico do riso, chego à constatação de que estou diante de *fragmentos*, de rastros que não somente estão a construir uma “estética do riso”, mas que também podem servir de suporte aos argumentos das HQs.

O segundo problema veio com o questionamento: como recontar a história do Ananguera, que se consagrou na invenção e reinvenção promovidas tanto pela mitologia oficial e popular quanto pelas artes e meios de comunicação?

Quanto a este questionamento, primeiramente, se faz necessário observar alguns dos interesses que direcionam a manutenção dos pertinazes vestígios e, a título de exemplificação, aqui são mostradas três construções imagéticas sobre o Ananguera, a saber, as que aparecem nos Hinos do Estado de Goiás, em dois momentos distintos; as que são vistas tanto no Hino do Município de Goiânia quanto na representação imagética de sua bandeira; e a estampada em um folder/convite para uma exibição de filme.

Quanto aos hinos:

HINO DO ESTADO DE GOIÁS - 1919 (excertos).

Lei n. 650 DE 30/07/1919 - governo de João Alves de Castro

Letra por Antônio Eusébio de Abreu e música por Custódio Fernandes Góis

No coração do Brasil,
Domínio da primavera,
Se estende a terra goiana,
Que nos legou Anhanguera

O bandeirante, atrevido,
Desbravador do sertão,
Em cada pedra abalada,
Deixou da audácia um padrão.

Em cada pico azulado,
No dorso da serra erguido,
Recorda a lenda encantada
De algum tesouro escondido

[...]

Salve plêiade cintilante
De patriotas goianos
Que em sulcos e bênçãos pátrias
Conquistam louros, ufanos

Viva o Brasil respeitado,
Como nação soberana
Viva o progresso encetado
Na bela terra goiana

HINO DO ESTADO DE GOIÁS – 2001 (excertos).

Lei n. 13.907 de 21/09/2011 - governo de Marconi Perillo
Letra por José Mendonça Teles e música por Joaquim Jayme

Santuário da Serra Dourada
Natureza dormindo no cio
Anhanguera, malícia e magia,
Bota fogo nas águas do rio

Vermelho, de ouro assustado,
Foge o índio na sua canoa
Anhanguera bateia o tempo:
- Levanta, arraial Vila Boa!

[...]

Outro tempo agora nos traz.

É Goiânia, sonho e esperança,
É Brasília pulsando em Goiás

O cerrado, os campos e as matas,
A indústria, gado, cereais.
Nossos jovens tecendo o futuro
Poesia maior de Goiás.

HINO DO MUNICÍPIO DE GOIÂNIA – 1963 (excertos)

Governo de Hélio Seixo de Brito
Letra por João Luciano Curado Fleury e música por Anatole Ramos

Vinde ver a cidade pungente
Que plantaram em pleno sertão
Vinde ver este trono gigante [...]

Construída com esforços de heróis,
É um hino ao trabalho e à cultura
E seu brilho qual luz de mil sóis
Se projeta na vida futura.

Capital de Goiás foi eleita
Desde o berço em que um dia nasceu
Pela gente goiana foi feita
Com um povo adotado cresceu.

Vinde ver a Goiânia de agora
A cumprir seu glorioso destino,
Brasileiros e gente de fora,
E cante, vós também, o seu hino.

Os fragmentos das estrofes pertencentes aos Hinos do Estado de Goiás fazem referência a dois momentos históricos distintos: o primeiro, de 1919, tinha por contexto nacional a dificuldade de afirmação da estrutura federativa enquanto governo central e coeso, carecendo, portanto, de forças estaduais coercitivas que combatessem, principalmente, o coronelismo, que passava a ser visto como símbolo do atraso e do entrave ao progresso. Daí a figura do bandeirante Anhanguera ser invocada como o emblema da ousadia; o modelo de visionário heroico e destemido, capaz de arriscar a própria vida para conquistar os sertões incultos e implantar o novo, utilizando, para tanto, não apenas as habilidades próprias, mas também as ricas potencialidades naturais da região. Era a ideia do representante do governo agindo em favor do crescimento e engrandecimento da pátria.

No que se refere ao segundo momento, o lendário Anhanguera é tido como aquele que “bateia o tempo”, podendo, assim, revelar às gerações futuras que as riquezas da terra vão muito além da mera exploração do ouro metal. Urgia, portanto, despertar a terra antiga, que estava a dormir no cio, para então emprenhá-la com a força do trabalho. Goiânia e Brasília são lembradas como os exemplos máximos do engenho planejador, laboriosidade e intervenção do Estado na busca do novo. Trata-se do antigo herói preparando o caminho para aquele que o haverá de suceder, para o iluminado idealista que trará o “novo tempo”, aquele que há de fazer os jovens tecerem o futuro e, segundo o jingle de campanha eleitoral do Sr. Marconi Perillo: para “por tudo no lugar”, “para o bem do povo e orgulho de Goiás”.

Semelhantemente, o mesmo caráter laudatório se imprime na bandeira e no Hino de Goiânia, porém, com algumas alterações simbólicas interessantes. Ainda que a letra de Anatole Ramos convide a todos para virem “ver a cidade pungente que plantaram em pleno sertão”, cidade esta, “construída com esforço de heróis”, a pessoa do Anhanguera é lembrada apenas como o articulador. Ele funciona como um elo da memória, uma justificativa para a existência da cidade sem história, uma comunidade que precisava de um fiador com potência simbólica suficiente para garantir as expectativas de uma proposta arrojada. Já Eduardo Gusmão (2014) associa a construção da Nova Capital com a pessoa de Pedro Ludovico Teixeira, considerado o novo bandeirante e herói, o domador do sertão inculto e insalubre. Quanto à bandeira de Goiânia, por sua vez, também faz reverberar as mesmas concepções mencionadas anteriormente, pois, também associa a imagem do Anhanguera à conquista, ao trabalho e ao poder (pela flor de lis). No que se refere ao folder/convite para uma exibição de filme, pode-se perceber o quão entranhada no imaginário popular a figura do bandeirante se tornou.

Há poucos meses atrás, mais precisamente em novembro de 2015, aconteceu uma festa com a exibição única do documentário *Hang the superstars: casos do rock proibido*, idealizado por Eduardo Kolody, co-dirigido por Adérito Schneider e produzido por Maiara Dourado. O filme enfoca a banda goianiense, surgida em 1998, cujo pioneirismo desbravou um espaço na mídia nacional. No que se refere à visualidade do folder/convite, a figura mítica do heroico minerador é retomada, porém, ao invés de portar o tradicional bacamarte, ele segura uma guitarra. Neste sentido a propaganda brinca com a consagrada estátua de bronze que, perenemente, está a velar por Atílio Correia Lima o arquiteto, autor do plano urbanizador de Goiânia e que dá nome à praça situada na confluência das avenidas Goiás e Anhanguera, as principais vias que estabelecem o fluxo nos pontos cardeais da Capital. Emprestando humor ao símbolo oficial da cidade, a propaganda do documentário retoma a ideia de pioneirismo e bravura, não apenas da banda musical que conseguiu

ganhar proeminência no cenário brasileiro, mas, também, da equipe realizadora do filme que precisou superar inúmeras dificuldades para alcançar os objetivos.

Com a finalidade de se oferecer um contraponto a toda essa construção laudatória sobre o bandeirante, foi escolhido um antigo documento, a epístola de Silva Braga enviada ao Pe. Diogo Soares, intitulada: *A Bandeira do Anhanguera a Goiás em 1722 – Reconstituição dos roteiros de José Peixoto da Silva Braga e Urbano do Couto*. Tendo sido redigida por um dos participantes da excursão, tal missiva é considerada como sendo o relatório de viagem da Bandeira do Anhanguera às terras goianas. O instigante é que, Silva Braga, faz uma interessante detração da pessoa do legendário aventureiro e cria em torno dele um verdadeiro enredo de maledicências, pois, o conquistador é apresentado como irascível, injusto, desonesto e desleal à Coroa e aos reinóis. É importante assinalar que este é um dos documentos basilares da historiografia goiana, mesmo estando na contramão do que vem sendo apregoadado.

Conquanto a digressão sobre as questões que envolvem a invenção/reinvenção ainda percorra sendeiros diversos, outros questionamentos se juntam ao primeiro: no que se refere ao relato histórico sobre o bandeirante, o que faz com que um homem caído em desgraça, um detratado por seus desafetos coetâneos, se torne, quase trezentos anos depois, um herói aclamado pela mídia e pelas pessoas em geral? O que torna um homem em ícone? Daí nasceu a necessidade de se oferecer algumas considerações sobre as questões que envolvem o conceito de *representação* e de *apropriação*, caso em que o conceito de Roger Chartier foi fundamental: “As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1989, p. 77).

Levando-se em conta a etimologia da palavra representação, Sandra Makowiecky (2003), esclarece que “provém da forma latina *representare* – fazer presente ou apresentar de novo”, caso em que, ao se representar, far-se-ia “presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto”. Portanto, devido ao fato de ser relacional – pelo jogo da ausência/presença – a ideia de *performance* se instala, fazendo do conceito de Chartier uma ostentação cênica dos grupos dominantes que, semelhantemente ao teatro, também necessitam do comparecimento do público. Contudo, há que se observar que tal público não deve ser entendido como mero espectador ou simples “*voyeur* passivo”, pois, conforme Rancière (2012) adverte, deve-se considerar a emancipação do espectador, ainda que em níveis e graus diferenciados.

Sob tal dualidade ambígua e sincrética, que tanto opera nos níveis dos “domínios” e “valores impostos” pela sociedade, quanto ao nível de criatividade individual, são feitas *apropriações* a todo instante, apropriações estas que acabam por promover ressignificações às antigas informações e conteúdos. A noção de apropriação torna possível avaliar as diferenças na partilha cultural e na invenção criativa que se encontra no âmago do processo de recepção. Chartier ainda comenta que as apropriações possibilitam compreender “os usos diferenciados e opostos dos mesmos bens, dos mesmos textos e das mesmas ideias” (1992, p. 232-3).

Quanto à construção da imagem do Anhanguera, é possível aproximá-la das narrativas míticas e folclóricas, o que de certa forma, remetem ao que Eric Hobsbawm (2002) chama de *tradição inventada*, cuja intenção seria a de elaborar uma narrativa que viesse a buscar na “grande reserva dos materiais do passado” os elementos indispensáveis à comunicação e ao compartilhamento do simbólico. E, de certa forma, essa invenção se torna parte constituinte da própria elaboração da história, ou seja, do que deve ou não ser lembrado, pois, se imiscui no ofício do historiador, conscientemente ou não. Para Albuquerque Jr (2007), não existe uma “imposição dos fatos” como “evidências”, pois, tanto os “sujeitos” quanto os “objetos” inventam e são inventados. Diante disso, no que diz respeito ao escalonamento das apropriações e invenções, talvez, poder-se-ia identificar a seleção desses episódios memoráveis, em seus variados níveis e nichos sociais, com o que Moacir dos Anjos (2005) chama de *desterritorialização*, a saber, a oportunidade de se proceder às “ressignificações locais de códigos elaborados nas culturas hegemônicas”.

No que diz respeito ao subsídio iconográfico, ou seja, as referências visuais sobre o Pateta que pudessem auxiliar na construção da minha poética, os estudos conduziram a uma trilha insólita. No que concerne às referências fílmicas, em primeiro lugar estão os 91 curtas-metragens em que o Pateta aparece sozinho ou dividindo o estrelato com Mickey e Donald. Esses curtas, produzidos para o cinema, no período de 1932 a 1999, assinalam, respectivamente, o surgimento do Pateta e o início da produção de seus episódios destinados exclusivamente à televisão, caso em que se repetiu a mesma boa e velha fórmula consagrada na telona. Em segundo lugar, há a constatação de que as animações de *Goofy* fazem apropriações e aproximações com o repertório das *gags* utilizadas no cinema mudo. Não por acaso, Gabler (2009), que talvez seja o mais minucioso pesquisador da obra de Disney, afirma que, para a caracterização de Mickey, Walt, mais uma vez, seguiu o ritual de gracejar com atores famosos, tendo como inspiração seu grande ídolo, o ator Charles Chaplin.

[...] Walt, [...] conscientemente, usou Chaplin – a quem uma vez chamou de ‘o maior de todos’ – como modelo. Ao inventar Mickey Mouse, disse Walt,

‘queríamos uma coisa atraente, e pensamos em um rato muito pequenino que tivesse algo do desejo de Chaplin – um sujeito comum tentando fazer o melhor que podia’ (pp. 184).

Porém, se o pequeno rato herdou as características psicológicas de Carlitos, Pateta, por sua vez, recebeu como legado a sua aparência, o gestual e a simplicidade. Na indumentária, o que primeiro se nota são os sapatos e o andar gingado e desengonçado; em segundo lugar, são as roupas largas e desajeitadas. Antes de Chaplin adotar o tradicional “uniforme” de vagabundo em 1914, em alguns curtas, a exemplo, *The Property Man (Carlitos o Contra-regra)* de 1913, ele aparece trabalhando no teatro e vestido com um macacão larguíssimo, que foi copiado pelo Pateta, também “atuando” nos bastidores, em 1933, no curta *Mickey’s Mellerdrammer*.

Outra grande semelhança repousa na composição das *gags*. A mesma plasticidade dos movimentos em Chaplin, também é vista nos curtas do Pateta, sendo que, até os argumentos dos curtas coincidem. Apenas alguns exemplos: em *His Musical Career* (também conhecido como *Musical Tramp*) de 1914, Chaplin apronta as maiores trapalhadas ao transportar e entregar um piano, semelhantemente ao Pateta que necessita se mudar em *Moving Day*, de 1936.

No que diz respeito às referências visuais quadrinísticas, as HQs produzidas pelas Empresas Disney, sempre se valeram da instigante estratégia de se viajar no tempo e ambientar o protagonista em diferentes períodos da trajetória humana, o que proporcionou a criação de histórias e piadas que se tornaram clássicas. Além disso, a coleção incluiu anacronismos visuais e textuais, como exemplo, a cena existente na HQ de Marco Polo em que se observa uma gôndola veneziana pintada de amarelo ao estilo dos *taxicab* de Nova York. Também há referências aos ícones cinematográficos e literários idolatrados pela cultura ocidental, como o bandido do deserto chamado Lawrence, que faz uma hilária alusão ao genial e aclamado filme *Lawrence da Arábia*, o épico de 1962 dirigido por David Lean e baseado na obra de T. E. Lawrence.

Como se pode ver, a coleção *Pateta Faz História* brinca com as noções de tempo e acontecimento, de fato histórico e de arte, evidenciando que o passado passou e que é o presente que o relê, reinterpreta e ressignifica, independentemente do ator e do cenário. Neste sentido, o texto de Lowental (1998) tem sido basilar:

Será que os eventos que cremos terem ocorrido de fato ocorreram? Talvez um passado fictício ocupe nossas lembranças (p. 68)

Nossa capacidade de entender o passado é deficiente em vários outros aspectos. Os resíduos remanescentes de coisas e pensamentos passados representam uma pequenina fração da urdidura contemporânea de gerações anteriores (p.74).

Conforme o referido autor bem salienta, o passado chega até nós pela ponte da *memória*, da *história* e dos *fragmentos*, sendo as artes, em minha opinião, os alicerces de tal ponte. Enquanto a memória e a história, por seu caráter introspectivo e revisor, se preocupam em validar as interpretações feitas sobre as “analogias daquilo que hoje é visto”, por sua vez, os fragmentos, essas gotas de tempo plasmadas na matéria, se configuram como remanescentes visíveis, como o testemunho ocular das expressões artísticas de povos diversos em épocas distintas. Isto confere, a tais expressões artísticas, o status de uma espécie de léxico que permite a compreensão desses vestígios. Neste sentido, portanto, história e arte se unem para narrar a passagem dos seres humanos sobre a Terra. E quem sabe se a opinião de Machado de Assis não se confirma neste caso?

Considerações Finais

Conquanto o estudo ainda se encontre no estágio inicial, pode-se observar, diante do exposto, que o propósito da pesquisa tem muito a ver com a ideia de Agamben (2007) em seu livro *Profanação*, pois, reflete a vontade de se reconsiderar alguns dos aspectos das figuras/informações tidas como canônicas. A criação da História em Quadrinhos funcionaria, portanto, como uma dessacralização das imagens do Anhanguera “consagradas” no imaginário oficial e popular, permitindo a diversão com o “livre uso” delas. A propósito, foi justamente esta ideia de dessacralização que deu origem à preferência pela quadrinização do documento que difama a pessoa do sertanista, uma vez que, apresenta uma excelente oportunidade de chamar a atenção dos leitores para as múltiplas possibilidades narrativas, ou seja, para os variados tipos de discurso, que são a matéria prima, tanto para se construir qualquer tipo de texto quanto para se analisar os contextos onde se inserem autor, obra e leitor.

Forçando a análise ir um pouco além, há ainda, na própria estrutura das HQs, a questão da performance, que possibilita aos “atores”, no caso, os zoomorfizados, escravizarem o tempo e o espaço para, deles, se aproveitar ao bel prazer, conforme bem o demonstra Will Eisner. Ademais de ser um recurso da *representação*, a teatralidade, no que concerne às HQs, também permite ao autor exercitar todos os tipos de subversão, quer seja na linguagem verbal ou não. E quanto ao leitor, há a esperança de se estabelecer o que Umberto Eco chama de “usar” o texto para expandir o universo de sentido.

Há, ainda, que se mencionar a intenção de se promover outra alternativa de leitura da região *cerradense*, em que se parodia a exploração do cerrado e o seu processo civilizador. Nisto se incluem tanto os problemas étnicos com seus estranhamentos entre colonizadores, indígenas e negros, quanto aos aspectos geográficos, caso em que estão mantidos os elementos da paisagem e os topônimos, que também entrarão na composição das piadas como, por exemplo, o Rio das Velhas.

E, finalmente, resta falar sobre a parte prática, ou seja, do *como fazer*. Em primeiro lugar necessário se faz estar ciente de que, por serem estáticas, as imagens nas HQs, apresentam dificuldades para exprimir abstrações e pensamentos complexos, e isto se deve ao fato de que, elas próprias, definem os objetos de maneira absoluta (EISNER, 2013). Daí a importância do roteiro, pois é ele que dá consistência à narrativa, determinando enquadramentos e cenários, planos e personagens. Mas, acima de tudo, cabe ao roteiro orientar a combinação de imagens e textos com a finalidade de provocar reações no leitor.

Conforme Eisner (2013) adverte:

O ato de contar histórias está enraizado no comportamento social dos grupos humanos – antigos e modernos. As histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro da comunidade, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades. Elas dramatizam relações sociais e os problemas de convívio, propaga ideias ou extravasa fantasias. Contar uma história exige habilidade (p. 11).

Entretanto, um bom roteiro não se faz sozinho. Depende de pesquisa detalhada sobre geografia, anatomia, psicologia, vestimenta, enquadramento de ângulos, etc., e isto exige tempo. Para fins deste trabalho, que também carece de mais laudas, me é forçoso compactar as informações em forma de sucinto relatório.

Para a construção do roteiro, estarei amparada, mormente, nos livros de Eisner (2012), McCloud (1995) e Danton (2010 e 2015), pois oferecem o substrato epistemológico à apropriação que pretendo fazer sobre a narrativa da Bandeira do Anhanguera.

No que se refere às características físicas e psicológicas; às referências sobre a indumentária; ainda estou pesquisando as referências visuais cristalizadas nas representações sobre os bandeirantes, principalmente, porque percebo serem as imagens sempre muito bonitas e bem arrumadas, tal qual a dos fidalgos que pululavam a Corte Portuguesa, e não as de um bando de mestiços que saíam em busca de riquezas, cujas extensas jornadas os expunham a todo tipo de privações.

No que tange ao *layout*, ainda permanece uma incógnita, porém, ao fazer uso do acervo coletado de paisagens relativas à flora e à fauna do cerrado, tenho feito alguns exercícios de colagens, o que vem ajudando a pensar a espacialidade. Também preciso fazer um *storyboard* com as personagens em forma de palitos, somente para definir a quantidade de páginas e a divisão das vinhetas.

Diante do exposto, fica o desejo de que o meu trabalho ajude o passado fictício a ocupar um lugar entre os outros.

Referências

AGAMBEM, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

JOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BERGSON, Henry. *La Risa: Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.

BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editora, 1989, p. 77.

_____. *Chartier textos, impressão, leituras*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DANTON, G. *Como escrever quadrinhos*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2015.

_____. *O roteiro nas histórias em quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.

EISNER, W. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. São Paulo: Devir, 2013.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GABLER, Neal. *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*. Osasco, SP: Novo Século, 2009.

GUSMÃO, E. Q. Anhanguera: o mito fundador de Goiás. In: LEMES, F. L. (Org.). *Territórios da História. Goiás século XVIII-XX*. v. I, n. I, 2014. Goiânia: PUC-GO.

HIS Musical Career. Direção: Chaplin. 1914. 12min:43seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3FWaT_dmfxx. Acesso em 26/09/2013, às 14h:40min.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da PUC-SP.* São Paulo, V. 17, 1998. <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>> Acesso em: 12 out. 2015.

MAKOWIECKY, S. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências.* Florianópolis, n. 57, dez 2003.

McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos.* São Paulo: Makron, 1995.

MICKEY'S Mellerdrammer. Direção: Wilfred Jackson. Animação: Jonny Cannon e outros. 1933. 8min:17seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dw06K0dG1Zw>. Acesso em 28/09/2013, às 14h:40min.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio.* São Paulo: Unesp, 2011.

MOVING Day. Direção: Ben Sharpsteen. Animação: Paul Allen e outros. 1936. 9min:22seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R8FzGOOQNDY>. Acesso em 30/09/2013, às 16h:50min.

PATETA FAZ HISTÓRIA. v. 1-20. São Paulo: Editora Abril, 2011.

RANCIÈRE, J. *O Espectador emancipado.* São Pulo: Martins Fontes, 2012.

SILVA, Henrique. A Bandeira do Anhanguera a Goiás em 1722 – Reconstituição dos roteiros de José Peixoto da Silva Braga e Urbano do Couto. In: TELES, José Mendonça. *Memórias Goianas.* v. 1. Goiânia: UCG, 1982.

THE Property Man. Direção: Charles Chaplin. 1914. 23min:13seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYFB4jUHgCE>. Acesso em 28/09/2012.



REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NOS FILMES DE WOODY ALLEN

Roberta do Carmo Ribeiro

É professora na Universidade Estadual de Goiás (UEG – Câmpus Pires do Rio) e aluna no Programa de Pós-Graduação, nível doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).



Representação,
Cidade, Filme,
Woody Allen

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a perspectiva do cineasta norte-americano Woody Allen a respeito de sua leitura sobre a representação da cidade. Focaremos na cidade que mais apareceu em sua filmografia: Nova Iorque. Serão analisados dois momentos da história da cidade. O primeiro se refere a passagem da década de 1970 para 1980, em que temos a hipótese de que Woody Allen apresenta Nova Iorque como uma utopia urbana, contrastando com outras representações da cidade realizadas no mesmo período, nas quais ela surge como violenta e perigosa. Situação que, posteriormente, resultaria na criação do sistema da Tolerância Zero como forma de estabelecer uma higienização do ambiente urbano, expurgando os elementos indesejados. Num segundo momento tratamos da reação de Woody Allen aos atentados de 11 de setembro de 2001. Esperava-se que ele, na condição de símbolo cultural de Nova Iorque, de alguma forma incorporasse tal tema em sua visão sobre a cidade. Contudo, o cineasta praticamente ignorou a tragédia, de modo a defender que mais importante do que lamentar-se pela mesma seria o de superá-la.

THE CITY OF REPRESENTATION IN FILMS WOODY ALLEN

Representation,
City, Film, Woody
Allen

Abstract: The objective of this study is to analyze the perspective of American filmmaker Woody Allen about his reading of the representation of the city. We will focus on the city that most appeared in his filmography: New York. two moments of the history of the city will be analyzed. The first concerns the transition from the 1970s to 1980s, in which we have the hypothesis that Woody Allen presents New York as an urban utopia, in contrast to other city representations made in the same period in which it arises as violent and dangerous. Situation that subsequently result in the creation of the Zero Tolerance system as a way to establish a cleaning of the urban environment, excluding the unwanted elements. Secondly deal of Woody Allen's reaction to the attacks of September 11, 2001. It was expected that he, the cultural symbol condition of New York, somehow incorporate this theme in his vision of the city. However, the filmmaker virtually ignored the tragedy in order to defend more important than mope for the same would be to overcome it.



Envio: 19/06/2018 ♦ Aceite 30/07/2018

O cineasta norte-americano Woody Allen costuma ser apresentado, na imprensa e pelo marketing da indústria cinematográfica, como um símbolo da cidade de Nova Iorque. Nascido no bairro do Brooklyn, desde seus primeiros filmes ele procurou mostrar cenas que se passassem em sua cidade natal. Porém, a partir da segunda metade da década de 1970, Woody Allen começou um ciclo de produção em que procurou personalizar a cidade de Nova Iorque, transformando-a em um tipo de personagem dos filmes. O marco inicial desse período foi o filme *Annie Hall*, de 1977, vencedor do Oscar de Melhor Filme e Melhor Diretor. Em *Manhattan*, de 1979, essa relação tornou-se explícita, figurando inclusive no título da obra, uma vez que ali “Nova Iorque é uma personagem do filme” (Björkman, s/d, p. 114). Algo que, posteriormente, se repetiria em *Broadway Danny Rose* (1984), *Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993) e *Tiros na Broadway* (1994).

Retratando e, ao mesmo tempo, registrando a Nova Iorque de seu tempo, Woody Allen pode ser definido tanto quanto um cronista da cidade quanto, pensando a partir das perspectivas de Robert A. Rosenstone, ou mesmo como um historiador da cidade, na medida em que seus filmes podem ser interpretados como documentos sobre Nova Iorque e as tipologias de relações sociais travadas por certos estratos sociais de seus moradores. De acordo com Rosenstone,

Raros são os diretores que quiseram ganhar esse título (de cineasta-historiador). Entre os americanos, temos que voltar a D. W. Griffith para achar alguém que tenha feito tal reivindicação – e, para ele, a questão não era apenas pessoal, mas fazia parte de uma teoria mais ampla que via, no futuro, os filmes como substitutos dos livros como mídia primária para a transmissão de conhecimento sobre o passado (...) Um cineasta que chegou a considerar a si mesmo um historiador foi Roberto Rossellini (...) fez mais de uma dúzia de filmes históricos (a maioria para televisão). Acreditava que “o filme deveria ser uma mídia como qualquer outra, talvez mais valiosa do que qualquer outra, para escrever a história” (2010, p. 169).

É importante estabelecer que os cineastas com potencial de serem categorizados dentro desse modelo não cumprem a função tradicional de historiador, mas sim que eles também produzem representações do passado, ou registram a “história do presente”, utilizando-se de elementos reconhecíveis das narrativas históricas, por meio da linguagem historiográfica.

Woody Allen realizou essa empreitada de modo a deixar muito claro na tela sua visão acerca da cidade, sobretudo quando filmou *Manhattan*. Afirmou: “eu queria mostrar a cidade do jeito que a sinto” (Lax, 2009, p. 60). As primeiras cenas do filme, numa narração em off, o personagem interpretado por Allen descreve suas percepções da cidade:

Capítulo um. Ele adorava a cidade de Nova York. Ele idolatrava tudo fora de proporção. "Não, quero dizer "Ele romantizava tudo fora de proporção". Agora... "com ele não importa o que a temporada foi, isso ainda era uma cidade que existiu em preto e branco e pulsava ao sim das grandes músicas de George Gershwin". Ahhh, agora deixe-me começar de novo. "Capítulo Um. Ele era romântico sobre Manhattan como era sobre tudo o resto. Ele prosperou na azáfama das multidões e do tráfego. Capítulo um. "Ele adorava a cidade de Nova York. Para ele, era um metáfora para a decadência da cultura contemporânea. A mesma ausência de integridade individual de modo a causar muitas pessoas a tomar o caminho mais fácil foi rapidamente transformando a cidade dos seus sonhos em...". Não, vai ser muito enfadonho. Quero dizer, você sabe... vamos enfrentá-lo, eu quero vender livros aqui (ALLEN, 1981).

A ironia latente nesses “rascunhos” de texto e a transformação da cidade, ou da imagem da cidade, em produto cultural presentes nessas tentativas de iniciar o livro que o personagem estaria escrevendo, não impedem que os sentimentos do artista acerca da cidade sejam legítimos. Essa busca pela frase perfeita é a busca pela descrição perfeita de uma cidade que o narrador admira. Essa cidade que Allen busca descrever e definir é uma metrópole quase imaginária. “O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível desse real” (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996, p. 27). Em outras palavras, a Nova Iorque de Woody Allen parece ser uma cidade mágica, bela e, sobretudo, limpa, nitidamente uma idealização do lugar. Uma utopia.

A palavra *utopia* significa, em grego, “lugar que não existe” e foi popularizada no século XVI, pelo filósofo inglês Thomas Morus, que a utilizou para batizar uma ilha imaginária onde criou as bases teóricas do que seria um Estado perfeito. Um lugar de paz, harmonia, bonança, livre dos males da guerra e, sobretudo, da intolerância religiosa. O tempo passou e o termo utopia ganhou muitos outros significados. Porém, nunca a imagem da terra paradisíaca descrita por Thomas Morus foi esquecida. Boa parte da humanidade

passou os últimos séculos acreditando poder chegar, em um futuro próximo ou distante, a este lugar inexistente. Muitas vezes o adaptando para sua própria realidade. É o que fazem muitos artistas. Giolio Carlo Argan lembra que a “ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos” (2005, p. 73).

A “utopia, segundo François Laplantine, é a construção matemática da cidade perfeita, uma construção submissa aos imperativos de uma planificação absoluta que tudo prevê e tudo controla” (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996, p. 36), ainda que apenas no plano da fantasia, não no plano da realidade, uma vez que as utopias mostraram-se impraticáveis por definição ao longo da história. De fato, como mostrou Gilbert Durant, “isto equivale a destacar o caráter integralmente ‘simbólico’ do imaginário humano, uma vez que o ‘pensamento simbólico’ é o modelo de um pensamento indireto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido” (1998, p. 1455).

Woody Allen, acreditamos, pode ser descrito como um exemplo nesse sentido. Allen fez de Nova Iorque um ideal romântico, da mesma forma que Paris, outra de suas cidades preferidas. Sobre o filme *Manhattan*, o crítico de cinema Roger Ebert observou que

É um emocionante hino para a ideia de estar apaixonado em Manhattan, cidade que Allen ama. A imagem de abertura é atordoante, em direção do oeste sobre o Central Park, durante o amanhecer, enquanto ao fundo se ouve a melodia “Rhapsody in Blue”, de Gershwin, que tem o efeito de sempre – nos leva a sentimentos transcendentais. As locações mais parecem uma antologia dos santuários de Manhattan; os personagens visitam o Guggenheim, o Elaine’s, a delicatessen Zabar (2004, p. 315 – 316).

Por esse clima meticulosamente planejado, a Nova Iorque de Allen se insere na tradição de elaborações intelectuais de utopias urbanas, como a *República* de Platão e a *Utopia* de Thomas Morus. Segundo Nelson Motta, após ver o filme, “saindo do cinema e caminhando de volta para casa me dei conta de que a ‘Nova Iorque de Woody Allen’ era uma criação tão poderosa que, no meu imaginário, e até de espectadores nova-iorquinos de Woody Allen, nunca pode ser alcançada pela Nova Iorque real” (2009, p. 50).

Inegavelmente, a idealização de Nova Iorque realizada por Allen ajudou a cristalizar no imaginário popular certa imagem da cidade. Chrisanne Beckner observe que

A mística de Nova Iorque fez dela a metrópole comercial mais conhecida do mundo e um centro de cultura, da liberdade e da intelectualidade do país. É impossível resumir a turbulenta personalidade da cidade, evidenciada por gigantescos arranha-céus, ruas superlotadas, incessante vida noturna e por sua população formada, entre outros, por artistas pop, milionários e intelectuais (2003, p. 164).

Após essa descrição idílica, Beckner não se furta em lembrar que “por volta de 1960, no entanto, altos impostos e um acentuado índice de criminalidade mancharam sua imagem, o que desencadeou a fuga da maior parte das empresas com sede na cidade” (2003, p. 164).

Essa realidade não passou despercebida pelo cinema. Diversos cineastas, com destaque para Martin Scorsese, conterrâneo e contemporâneo de Allen, sempre procuraram retratar uma Nova Iorque para além do cartão postal. Toda cidade, por mais bela e rica que seja, de Paris a Londres, de Berlim a Buenos Aires, certamente passando por Nova Iorque, possui seu submundo, sempre potencialmente perigoso e violento, não completamente domado pelas autoridades constituídas. Nesse sentido, essa Nova Iorque idílica mostrada por Allen contrasta com a visão que Scorsese retratou em filmes como *Taxi Driver* (1976), *New Iorque, New Iorque* (1977) e *Gangues de Nova Iorque* (2002), em que relações violentas estabelecem o tom e o clima da narrativa, tendo, da mesma forma, Nova Iorque como um tipo de personagem simbólico.

Em seu livro entrevista com Scorsese, o jornalista Richard Schickel lhe pergunta:

Schickel: Bom, até que ponto *Taxi Driver* realmente brota daquele período de Nova Iorque, em que muitos de nós que amamos a cidade e adoramos morar aqui estávamos realmente anojados com a cidade...

Scorsese: Ah, isso foi horrível.

Schickel: Quer dizer, havia uma sensação de que a cidade estava simplesmente descendo em espiral para ao inferno naquele momento.

Scorsese: Aquilo foi só o começo. Mas sou de Nova Iorque então quando a cidade começa a cair, parece parte do ciclo. (...) Em *Taxi Driver*, não gostei de filmar naquelas áreas de categoria X. A sensação de chafurdar naquilo era, para mim, sempre cheia de uma tensão e de uma extraordinária depressão (2010, p. 165 – 166).

Nesse sentido, convém comparar as obras de Woody Allen e Martin Scorsese quanto a representação da cidade de Nova Iorque. Com destaque para os episódios que cada um deles dirigiu no filme *Contos de Nova Iorque* (1989). Fazendo isso, acreditamos que seja possível estabelecer proximidades e distanciamentos nas respectivas visões sobre a cidade de cada um dos realizadores, problematizando as possibilidades de suas respectivas formações pessoais (judaica e católica) terem influenciado nas mesmas. No episódio de Allen observamos uma forte influência da família na vida do protagonista, estabelecendo um sentimento de pertencimento a um núcleo comunitário, como é comum Allen apresentar os judeus da América. Scorsese apresenta um desejo de martírio causado pela busca e repressão do prazer pessoal, algo condizente com sua visão de questionamento aos princípios católicos nos quais foi criado, algo que impregna sua obra.

Com a política denominada de “Tolerância Zero” de combate ao crime, implementada por Rudolph Giuliani, prefeito de Nova Iorque entre janeiro de 1994 a dezembro de 2002, houve uma espécie de “limpeza” das ruas da cidade, quando podemos notar uma aproximação da estética anteriormente apresentada por Woody Allen com elementos da política para cidade, que transformaram Nova Iorque em um espaço preparado para receber turistas. Segundo essa política de “Tolerância Zero”, que ganhou fama mundial e passou a ser imitada por diversas cidades do mundo, apesar de receber inúmeras críticas, por ser considerada demasiadamente dura e intolerante, o que deveria ser feito seria a implementação enquanto elemento legal do provérbio popular de que “quem rouba um ovo, rouba um boi”. Nesse sentido, os pequenos delitos tinham que ser combatidos de forma rigorosa, para evitar a formação de futuros marginais profissionais que promovessem uma onda de crimes ainda maior. Inegavelmente, apesar da controvérsia, a “Tolerância Zero” foi um sucesso, atingindo suas metas. Os índices de criminalidade despencaram. Um exemplo disso é que o metrô de Nova York, antes considerado inseguro e um foco de violência, tendo sido assim retratado no filme *Bananas* (1971), em que curiosamente Allen é agredido por um Sylvester Stallone em início de carreira, transformou-se no símbolo da política de segurança da cidade.

Os atentados de 11 de setembro de 2001 representaram uma catástrofe nesse ambiente urbano que Woody Allen tanto festejou. A cidade de Nova Iorque jamais seria a mesma.

Na cerimônia do Oscar de 2002, Woody Allen surpreendeu a todos quando apareceu para falar sobre o assunto, assumindo seu *status* de ícone da cidade. Entrou no palco inesperadamente, sem ninguém saber, a não ser a produtora da cerimônia Laura Ziskin. O segredo foi uma das condições de Allen para aceitar o convite. Tanto que ele não passou pelo tapete vermelho, chegou apenas meia hora antes de sua apresentação e foi embora do Teatro Kodak assim que a terminou. Anunciado pela apresentadora, Whoopi Goldberg, recebeu uma grande ovação de pé de todos os presentes. Muitos ali ganharam ou foram indicados ao Oscar trabalhando sob seu comando. O registro em vídeo de sua fala está disponível na internet. Nele Woody Allen, assumindo sua imagem pública ao mesmo tempo tímida e espirituosa, conta que

há quatro semanas, estava no meu apartamento, o telefone tocou e a voz do outro lado disse “aqui é a Academia”... Entrei em pânico porque, afinal, o mercado pornô está falido há algum tempo. Pensei que queriam os meus Óscares de volta. Depois achei que me queriam pedir desculpa por não estar nomeado esse ano com *O escorpião de Jade*. Não. Pensei que eles iam me homenagear, pois mais de um terço da minha vida já passou. Não, eles só queriam que eu mostrasse o apoio deles a Nova York. Iriam fazer um “bonito tributo” à minha cidade. Por Nova Iorque faço tudo. Peço aos produtores e atores que, após os atentados que destruíram o World Trade Center, voltem para Manhattan.

Em seguida Woody Allen anuncia um clipe mostrando cenas de filmes realizados em Nova Iorque, como *Taxi Driver* (1976, de Martin Scorsese), *Shaft* (1971, Gordon Parks), *Quero ser grande* (1988, de Penny Marshal), *Bonequinha de Luxo* (1961, Blake Edwards) e *Harry & Sally* (1989, Rob Reiner) e muitos outros. Filmes que mostram versões de Nova Iorque muito diferentes da sua, como *Taxi Driver*, que escapam de seu escopo de observação da cidade, como *Shaft*, um filme centrado na comunidade negra da cidade, ou filmes que emulam sua visão da cidade, como *Harry & Sally*, que foi chamado pela crítica de um filme de Woody Allen que não foi feito por Woody Allen.

Porém, embora tenha participado dessa homenagem a Nova Iorque, como explica Neusa Barbosa, “Woody não é patriota nem nacionalista de forma assimilável à primeira vista e isso gera desconfiança em muitos americanos, especialmente em momentos de autoestima nacional sensível, como o pós-atentado de 11 de setembro de 2001” (2002, p. 188). E é possível que sua resistência em produzir um filme que tratasse especificamente do tema tenha reforçado essa imagem.

De fato, na concepção idealizada de Nova Iorque de Woody Allen, e em função de sua visão de mundo fundamentalmente centrada nos problemas individuais e nos pequenos incidentes domésticos, num contraponto às grandes tragédias, o tema do 11 de setembro escapou de sua zona de interesse artístico. Woody Allen, mesmo diante de um tema potencialmente épico e desafiador, optou por continuar com sua estética baseada em cenas cinematograficamente simples, embora repletas de camadas interpretativas, idealizando Nova Iorque, vendo-a não como uma cidade eminentemente trágica, mas como uma cidade que passou por uma tragédia e que a superou ou deve superar.

Gilbert Durante afirmou que “qualquer método de investigação científica justifica-se de duas maneiras. – pela sua ‘oportunidade’ histórica / - pela sua adequatio (a sua pertinência) relativamente ao seu objetivo (o seu ‘objecto’)” (1996, p. 146). Acreditamos que estudar a visão acerca da cidade de Nova Iorque presente na obra do cineasta norte-americano Woody Allen contempla os dois casos. Primeiro porque Allen é comumente visto como um dos mais importantes artistas que possuem o nome ligado a cidade. Sua fama deve-se em grande parte a Nova Iorque. Em segundo lugar porque foi justamente nessa cidade que ocorreu os principais desdobramentos de um dos mais socialmente impactantes eventos do século XXI: os atentados de 11 de setembro de 2001. Temos aqui a “oportunidade” de analisar a interpretação desse cineasta para tais eventos, o que nos parece de extrema “pertinência”, dado seu grau de relação com a cidade. Sobretudo se levarmos em conta que Allen criou, sobretudo em seus filmes das décadas de 1970 e 1980, um imaginário bucólico sobre Nova Iorque.

De acordo com Rosenstone, o cineasta-historiador é um artista que “faz” um discurso sobre a história, visando seu consumo por grandes públicos, normalmente públicos consideravelmente mais vastos do que os que têm acesso a um texto de história tradicional,

no formato escrito. Nesse sentido, os cineastas-historiadores podem adotar diferentes perspectivas acerca da representação histórica via filme, que podem pretender “visualizar” a história, “contestar” a história ou “revisar” o passado. Para Rosenstone, esses artistas

criam obras que visualizam, contestam e revisam a história. Visualizar a história é pôr carne e osso no passado; mostra-nos indivíduos em situações que parecem reais, dramatizar acontecimentos (...). Contestar a história é fornecer interpretações que contradizem o conhecimento tradicional (...). Revisar a história é nos mostrar o passado de uma maneira nova e inesperada, utilizar uma estética que viola os modos realistas e tradicionais de contar o passado, que não segue uma estrutura dramática normal ou que mistura gêneros e modos (2010, p. 174).

Certamente, Woody Allen não pretende falsear ou recontar a história do 11 de setembro. Pelo menos sua obra até o momento não demonstra nada nesse sentido. Mas, de modo consciente e discreto, pode ter realizado esse debate a partir das entrelinhas de seus filmes, mediante o interesse que o cineasta sempre demonstrou como sendo sua prioridade: as pessoas, as personagens. Nesses casos, muitas vezes, esses “personagens não se apresentam no contexto histórico; são concebidos como pessoas aistóricas, tal como se mostram nas histórias dos heróis dos desenhos animados da televisão” (BITTENCOURT, 2004, p. 196). Mas, ao mesmo tempo, não estão separadas do contexto histórico no qual foram criados.

Por exemplo, a mensagem geral do filme *Igual a tudo na vida* (2003), que se passa numa Nova Iorque que convive com a memória recente do 11 de Setembro, parece ser que as tragédias, grandes ou pequenas, pessoais ou coletivas, são inevitáveis. Restaria aos indivíduos se adaptarem as novas situações trazidas por elas. Em alguns casos a reação pode ser a de fuga, como acontece com o tipo interpretado por Woody Allen no filme. Na verdade, via de regra, seus personagens não se comprometem ou se posicionam politicamente.

Obviamente esse desinteresse por política possui seus revezes para os personagens de Allen, sendo que seu cinema

apresenta indivíduos que sofrem de “neurose urbana”, um conjunto de personagens asfixiados pelo ego hipertrofiado. Os filmes tratam do impasse do narcisismo e evidenciam a tensão inerente às democracias: quando o indivíduo é

sobrenado pode acabar perdendo o interesse em política a assim precipitar a própria destituição. Entronizados, excessivamente cheios de si, ele se entorpece e se afasta da vida pública, o que mais tarde pode prejudicá-lo e provocar sua queda (VARTZBED, 2012, p. 54 – 55).

A idealização de Nova Iorque perpetrada por Woody Allen acaba se revelando, nesse sentido, um adorno para essas existências autocentradas. Numa cidade turbulenta tais vivências não seriam possíveis ou, por outra, estariam constantemente ameaçadas. Pois, como afirmou José de Sousa Martins, “em relação à realidade anônima da rua e das situações sociais externas à casa, o temor é substituído pelo terror. Nesse caso, o que o medo propõe é a fuga e não a obediência” (1996, p. 29). Ou seja: os personagens estando constantemente ameaçados não poderiam se ocupar de seus dramas pessoais, fossem eles reais ou imaginários. De fato tais desdobramentos de enredo não parecem interessar Allen, que optou por alijar seus personagens de problemas mundanos tais como a violência, a pobreza, doenças etc.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan escreveu que “a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar a toda uma situação cultural” (2005, p. 15). A partir dessa percepção é possível estabelecer relações mais complexas acerca das perspectivas de Woody Allen acerca de Nova Iorque enquanto uma utopia, a despeito de seus evidentes problemas urbanos e mesmo diante de uma catástrofe do tamanho da ocorrida em 11 de setembro de 2001. Nesse cenário é possível observar dois paradoxos.

O primeiro é evidente, embora raramente lembrado: pouco depois de fazer seu apelo aos cineastas para que voltem a filmar em Nova Iorque, Woody Allen começa seu autoexílio na Europa. O final de *Dirigindo no escuro* (2002) é um indicativo. Nesse filme, Woody Allen interpreta um cineasta que, ao assumir um novo trabalho, sofre um colapso psicológico que o faz perder a visão. Mesmo assim não abandona o projeto e termina o filme. A crítica norte-americana detesta, mas, incrivelmente, os franceses adoram. O respectivo filme, mesmo sendo incompreensível, ou, talvez, ironicamente, justamente por ser incompreensível, faz muito sucesso na França. O diretor, que ao final do filme já

recuperou a visão, embarca para a Europa dizendo que “ainda bem que existem os franceses”.

O segundo paradoxo se dá pela ausência. Após fazer sua única aparição na festa do Oscar em função dos atentados de 11 de setembro, Woody Allen, em nenhum momento de sua obra até aqui, cita de maneira explícita os atentados em seus filmes. Numa perspectiva simplista, é como se não tivessem ocorrido.

Pode-se perguntar: mas qual a relevância de citá-los? É tão importante assim? Talvez a resposta para essa pergunta deva ser dada pela tradição cinematográfica norte-americana. O cinema americano, do qual Woody Allen jamais tentou se afastar, considerando-se um cineasta da tradição americana que dialoga com modelos estéticos europeus, sempre retratou os episódios de crise de sua história. A Guerra de Secessão está nas origens do nascimento da linguagem cinematográfica, sendo o tema do filme *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, reaparecendo em diversas produções menores e depois no épico *... E o vento levou* (1939), assinado por Victor Fleming. A conquista do oeste, com tudo que teve de “heroico” e sangrento, tornou-se um gênero cinematográfico por si só, que gerou desde filmes de matinê até obras-primas, como *O homem que matou o facínora* (1962), de John Ford, e *Rio Vermelho* (1948), de Howard Hawks.

O mesmo aconteceu com a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã. Conveniente notar que praticamente todo grande cineasta realizou pelo menos um filme sobre esses temas. Francis Ford Coppola, por exemplo, fez *Apocalypse Now* (1978) e Stanley Kubrick realizou *Nascido Para Matar* (1987) para discutir esses grandes temas de seu tempo. Considerando ainda que a verdadeira natureza humana surge nos momentos extremos, esses cineastas transformaram tais catástrofes em matéria-prima para suas reflexões artísticas acerca da sociedade.

Nesse sentido, é sim, relevante, perguntar-se acerca dessa negação de Woody Allen em tratar explicitamente da Nova Iorque do submundo, bem como dos impactos de um atentado terrorista de grande porte.

Diversos filmes trataram desse segundo tema. Alguns deles foram explícitos, como o documentário *11/9*, dos irmãos Jules e Gedeon Naudet e James Hanlon, que

registrou a única imagem conhecida do primeiro avião atingindo a primeira torre. Também se fez ficção como os dramas *WTC – por trás do 11 de setembro*, de Antonia Bird, *Voo 93* (2006), de Paul Greengrass, e *As Torres Gêmeas* (2006), de Oliver Stone. Outros filmes usaram os atentados como pano de fundo para melodramas, como *Tão forte, tão perto* (2011), de Stephen Daldry.

Sobre o 11 de setembro, o criador do “Tolerância Zero”, Rudolph Giuliani afirmou que: “A cidade vai sobreviver, nós vamos passar por isso, e será muito, muito difícil. Eu não acho que saibamos a dor que vamos sentir quando descobriremos o que perdemos, mas a única coisa que temos que focar agora é fazer essa cidade passar por isso, e sobrevivermos e sermos mais fortes por ela”¹. Podemos interpretar que “tornar-se mais forte” significa aqui fortalecer ainda mais a política do “Tolerância Zero”, uma vez que “as épocas de crise de um poder serem também aquelas em que se identifica a produção de imaginários sociais concorrentes e antagônicos, e em que as representações de uma nova legitimidade e de um futuro diferente proliferam e ganham difusão e agressividade” (BACZÓ, 1995, p. 310), sendo que essa nova realidade pode ser usada para justificar posturas repressivas e, ao mesmo tempo, “culmina na fabricação do carisma do grande chefe” (p. 350), como se verificou com a ampliação da fama de Rudolph Giuliani após o 11 de setembro.

Durante o lançamento do filme *Melinda e Melinda* (2004), que narra a mesma história pelo ponto de vista da comédia e da tragédia, um site português chamado “P”, noticiou no dia 01/07/2005 que “Realizador desvaloriza acontecimento: 11 de Setembro não interessa a Woody Allen”. Lemos na nota que

Woody Allen não parece querer perder tempo com o ataque do dia 11 de Setembro de 2001. O realizador de “Melinda e Melinda” vê o ataque da Al-Qaeda como um desastre menor comparado com outros acontecimentos históricos. “Como realizador, não estou interessado no 9/11. É demasiado pequeno. A história do mundo é do tipo: ele mata-me, eu mato-o, mas com diferente maquilhagem e com diferentes 'castings'. Em 2001, uns fanáticos mataram uns americanos, e agora uns americanos estão a matar uns iraquianos. E na minha infância, uns nazis mataram judeus. E agora, alguns judeus e alguns palestinianos estão a matar-se. Questões políticas, se recuarmos milhares de anos, são efémeras, não importantes. A história repete-se uma e outra vez”, concluiu Allen.²

¹ <http://www.quemdisse.com.br/frase.asp?frase=95651>. (Acesso dia 19 de agosto de 2014).

² <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/11-de-setembro-nao-interessa-a-woody-allen-1227179>. (Acessado em 12 de agosto de 2014).

A expressão usada por Allen para definir os eventos, “é demasiado pequeno”, é polêmica por si só. Não se pode esquecer que os judeus são um povo marcado pelas tragédias. Desde as guerras na Antiguidade, passando pela diáspora até o Holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial. Geralmente, a obra de Woody Allen é estudada a partir da problemática do humor judaico. Segundo Minois, “há um domínio que parece estar no centro do humor judaico: a religião. (...) A base do humor judaico é justamente o ceticismo, a crítica da religião, que foi um pesado fardo” (2003, p. 565). É inegável, e o escritor e pesquisador brasileiro Ivan Sant’Anna comprovou isso em seu livro sobre os atentados, *Plano de Ataque*. Para Sant’Anna, embora a principal motivação do 11 de setembro tenha sido religiosa, o fundamentalismo islâmico contra a civilização judaica-cristã ocidental, sem dúvida os desdobramentos políticos do evento foram igualmente fundamentais enquanto perspectiva explicativa.

Contudo, no “universo de Woody Allen, a política é deixada em segundo plano: o ponto de vista é psicológico ou existencial” (Vartzbéd, 2012, p. 54). Aparentemente, essa minimização do 11 de setembro parece trazer em si muito mais uma perspectiva pessoal do cineasta, que de fato pouco se mostrou interessado em problematizar a questão da guerra em sua obra pregressa, do que necessariamente um desprezo ou desinteresse pelo acontecimento em si, uma vez que ele se mostrou crucial para o desenvolvimento das relações sociais na cidade de Nova Iorque.

A questão das consequências urbanas pós-11 de setembro estão muito bem trabalhadas no filme *Nova Iorque eu te amo* (2008), uma coletânea de curtas que retratam as tensões e aproximações entre as diversas comunidades nova-iorquinas, desde judeus, árabes até os WASPS tradicionais. Em *Nova Iorque eu te amo* fica evidenciado que tudo mudou após o 11 de setembro. Por que não para a Nova Iorque de Woody Allen? Ou o contrário: para Woody Allen realmente não mudou? Ou essa mudança é implícita, está nas entrelinhas? Será que o título de filmes como *Tudo Pode dar Certo* (2009), com o qual Woody Allen marcou seu retorno a Nova Iorque após sua primeira passagem pela Europa, contém referências tanto quanto aos personagens retratados quanto sobre a cidade como um todo?

As respostas podem estar nas entrelinhas das obras de Allen, no sentido de que suas perspectivas acerca dos eventos que moldaram a urbanidade de Nova Iorque passarão diretamente por sua subjetividade enquanto artista e, sobretudo, enquanto cineasta-historiador. Ubiratan Paiva de Oliveira observa que no citado trecho de abertura de *Manhattan* (1979) não existe apenas apologia, mas uma sutil crítica.

Se as imagens deixam uma visão quase paradisíaca da cidade, há um contraponto introduzido pela voz do protagonista Isaac (Woody Allen) em sua tentativa de escrever um romance sobre a mesma (...). Ao mesmo tempo em que declara sua paixão pela cidade, Isaac também expressa sua preocupação com os problemas que ela apresenta, causados pela vida moderna e por pessoas que revelam-se indignas dela. Afirma Allen: “em Manhattan, não é Nova Iorque que ataco, é a raiz do mal. Não é um filme que se satisfaça em dizer: ‘cuidem do Central Park’. É um filme que diz: ‘Cuidem de sua vida emocional, sem a qual não serão jamais capazes de cuidar de um Central Park’” (2009, p. 52).

A opção filosófica pelo individualismo de Allen é evidente nesse trecho. Ele não se interessa por questões estruturais, as relações sociais, mediadas talvez pela psicanálise, que sempre esteve presente em sua obra, lhe parece ser o modo correto para se abordar tais questões. Sendo a linguagem imagética uma das características do mundo moderno, o cinema pode ser visto não apenas como um divulgador de grandes imagens e cenas, imagens explícitas de catástrofes, que gerem catarse diante de seu apuro técnico, o cinema pode ser também o veículo condutor do conhecimento histórico, partindo do “micro para o macro”. (PINSKY; PINSKY, 2004, p. 34).

Das muitas possibilidades teóricas para se estudar a história urbana, uma das mais tradicionais baseia-se nas relações entre o campo e a cidade, tendo Raymond Williams como um de seus maiores expoentes. Porém, pesquisadores como Richard Senett, autor de *Carne e Pedra* (1997), e Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1994), direcionam suas reflexões no sentido de pensar a cidade de modo fundamentalmente independente do campo. Independente não de modo irrestrito, uma vez que as relações comerciais e de trocas sociais e de populações são evidentes e incessantes, mas no campo simbólico. Para esses autores o indivíduo urbano, ou urbanizado, ou ainda colocado forçosamente num situação de convívio urbano, desenvolve práticas sociais próprias. Na obra fílmica de Woody Allen essa fórmula é constantemente usada. Seus personagens são figuras urbanas, sentem-

se desconfortáveis em ambientes não urbanos. A natureza higienizada de lugares como o Central Park são seus limites de contato com o campestre.

Nas condições de criaturas eminentemente urbanas esses personagens são colocados por Woody Allen em cenários que procuram criar um ideal imaginário de cidade. De acordo com Giolio Carlo Argan, não por acaso no artigo “Cidade Real e Cidade Ideal”, é notável que

ainda que algumas amostras de cidade ideal tenham sido realizadas (...) a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual, pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas (2005, p. 73).

Argan acrescenta ainda que “a hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores” (ARGAN, 2005, p. 74), que podem representar expectativas advindas de discursos normatizados, como os aplicados forçosamente pelo Estado no caso da política repressiva do “Tolerância Zero”, mas que também deixam margem para a atuação de resistência do indivíduo, uma vez que “a linguagem do poder ‘se urbaniza’, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (DE CERTEAU, 2007, p. 174), ou seja, a vida e a ação humana cotidiana que, pela constância e quantidade, não pode ser controlada. Aquilo que Michel de Certeau chamou de “artes do fazer”. Em suas palavras “essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (2007, p. 41). Tais “maneiras de fazer” garantiriam certa possibilidade ao “homem ordinário”, o indivíduo comum, de vivenciar certa liberdade no ambiente urbano, apesar de suas regras de conduta controladas pelo Estado.

Em Woody Allen esse “homem ordinário” costuma ser representado a partir do encontro e das relações travadas entre o judeu americano e o típico WASP (White, anglo-saxon and protestant ou Branco, anglo-saxão e protestante) de classe média alta. É interessante perceber que embora muitas dessas figuras sejam artistas ou escritores, não

costumam ser apresentados como figuras de grande fama ou importância social. Apesar de serem economicamente privilegiados não são, necessariamente, socialmente influentes, constituindo-se em homens ordinários que vivem vidas ordinárias na cidade grande. Seus dramas cotidianos, por opção estética de Allen, muitas vezes costumam ser representadas a partir da comédia. Portanto, essa cidade ideal é habitada por seres humanos falhos. A cidade real caminhando, vivendo e respirando dentro da cidade ideal.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACZÓ, B. A. A imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda – Imprensa Nacional, 1995.

BARBOSA, Neusa. *Gente de cinema: Woody Allen*. São Paulo: Editora Papagaio, 2002.

BECKNER, Chrisanne. *100 cidades*. São Paulo: Ediouro, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2004. (Coleção Docência em Formação)

BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Rio de Janeiro: Nordica, s/d.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.

DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009.

DURANT, Gilbert. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

- EBERT, Roger. *A magia do cinema*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GRAY, Thomas E; OWENS, Susan P. *New York – History, Geograph & Government*. Nova Iorque / EUA: Glencoe, s/d.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- KARNAL, Leandro (org). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. 2. ed. São Paulo, Contexto, 2004.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Nayf, 2009.
- MARTINS, José de Sousa. A peleja da vida cotidiana. In: MARTINS, J. S. (Orgs). *(Des)figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MELLO, Gláucia Boratto R. de. Contribuições para o estudo do imaginário. In: *Em aberto*. Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 33-53.
- MOTTA, Nelson. O homem e a cidade, uma história de amor. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009. p. 50 – 51.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia Ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva. Woody Allen e sua cidade. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009. p. 52 – 56.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Estética da catástrofe*. Goiânia: editora da UCG, 2008.

SANT'ANNA, Ivan. *Plano de ataque – a história dos voos de 11 de setembro*. São Paulo: Objetiva, 2006.

SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Nayf, 2011.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

WHITE, Hayden. *Meta História: A Imaginação Histórica do século XIX*.



A EXPEDIÇÃO ROOSEVELT-RONDON E O CASO DO FILME “THE RIVER OF DOUBT” (1928)

Alexandre Pacheco

Doutor em Sociologia (UNESP). Professor adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia/UNIR e Coordenador do Mestrado em História e Estudos Culturais da Universidade Federal de Rondônia. Campus Porto Velho. CEP: 78900-000. Porto Velho, Rondônia, Brasil. nelsonfonseca4@hotmail.com



Robson Mendonça Pereira

Doutor em História (UNESP). Professor do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Anápolis CSEH. CEP. 75110-390. Anápolis, Goiás, Brasil. Bolsista do Programa de Bolsa de Incentivo ao Pesquisador (PROBIP/UEG). robsonmenper@hotmail.com



circularidade; cinema
silencioso;
documentário; rio da
Dúvida

Resumo: Neste texto pretendemos discutir algumas possíveis evidências da participação do cineasta e engenheiro militar Major Luiz Thomaz Reis, homem encarregado de conduzir os trabalhos da Secção de Cinematographia e Photographia da Comissão Rondon, no filme americano *The River of Doubt*, de 1928, que retratou a Expedição Roosevelt-Rondon no período de dezembro de 1913 ao final de abril de 1914.

THE ROOSEVELT-RONDON SHIPMENT AND FILM EVENT “THE RIVER OF DOUBT” (1928)

circularity; silent
cinema; documentary;
River of Doubt

Abstract: In this paper we intend to discuss some possible evidence of the participation of the filmmaker and military engineer Major Luiz Thomaz Reis, man in charge of conducting the work of the Section Cinematographia and Photographia Rondon Commission, the American film *The River of Doubt*, 1928, which portrayed the Expedition Roosevelt-Rondon from December 1913 to the end of April 1914.



Envio: 11/06/2018 ♦ Aceite: 30/07/2018

Introdução

Neste texto pretendemos discutir algumas possíveis evidências da participação do cineasta e engenheiro militar Major Luiz Thomaz Reis, homem encarregado de conduzir os trabalhos da Secção Cinematográfica e Photographia da Comissão Rondon, no filme americano *The River of Doubt*, de 1928, que retratou a Expedição Roosevelt-Rondon no período de dezembro de 1913 ao final de abril de 1914.

Nossa hipótese é que a montadora Caroline Gentry da Companhia Produtora The Roosevelt Film Library tenha utilizado – além das imagens produzidas pelos exploradores Anthony Fiala e George M. Dyott¹ – certas cenas que Luiz Thomaz Reis produziu para o seu documentário desaparecido *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso* (1915), filme que foi produzido no transcurso da Expedição científica Roosevelt-Rondon para averiguar o curso do rio da Dúvida, descoberto por Rondon durante expedição em 1909.

A despeito do fato de não haver referências nos créditos da película *The River of doubt* à figura do cineasta brasileiro – o que torna nosso trabalho até o momento, um tanto especulativo a partir de algumas evidências – partimos da premissa de que Thomaz Reis ao ter sido o cineasta oficial dos trabalhos de exploração de Rondon no interior do Brasil tornou-se homem imprescindível para a Comitativa do ex-presidente norte-americano. E isso, sobretudo pelo fato de que Roosevelt – para levar a cabo sua Expedição nos sertões do Mato Grosso e Amazonas – precisou contar efetivamente com o apoio logístico, de recursos, de equipamentos e de homens da Comissão Rondon, que à época realizava os trabalhos da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas (CLTEMTA), abrangendo um vasto território que começava em Cuiabá e seguia pela direção noroeste entrando no território que corresponde atualmente ao Estado de Rondônia.

Tentaremos então, encaminhar alguns questionamentos e proposições sobre essa problemática.

¹ George Mille Dyott (1883-1972) foi um dos pioneiros da aviação e da exploração da Amazônia.

A Expedição Científica Roosevelt-Rondon a um rio desconhecido na bacia amazônica

Durante os meses de dezembro de 1913 a abril de 1914, o ex-presidente Theodore Roosevelt e o coronel Cândido Mariano da Silva Rondon chefiaram os trabalhos da Expedição binacional Roosevelt-Rondon que nos estados de Mato Grosso e do Amazonas pretendeu desvendar a origem e o percurso do rio da Dúvida.

O enigma em torno desse curso d'água começou durante a Expedição de 1909, no âmbito da CLTEMTA. A Comissão chefiada por Rondon era composta por um corpo civil-militar: tenentes João Salustiano Lyra e Emanuel Silvestre de Amarante, pelo médico Joaquim Tanajura, pelo zoólogo do Museu Nacional Alípio de Miranda Ribeiro, pelo geólogo Cícero Campos, por um prático de farmácia Benedito Canavarro e pelo botânico Frederico Carlos Hoehne. A expedição totalizava quarenta e dois homens, incluindo dois guias indígenas e partiu no início de junho de Tapirapuã (MT) em missão exploratória até o rio Juruena, com o intuito de localizar a melhor direção a ser tomada para instalação de postes da linha do telégrafo (SÁ; SÁ; LIMA, 2008, pp.789-92). No dia 26 de julho, ao seguir a direção noroeste, a Comissão deparou com um rio de 12 metros de largura. Rondon tentou seguir seu curso, mas era por demais sinuoso e extravagante, e as provisões perigosamente escassas o fizeram recuar. Não por acaso, Rondon batizou aquele pequeno rio de “Dúvida”. Naquele ponto, a expedição encontrava-se em péssimas condições: a maioria de seus membros acometidos de malária, outros em estado de quase inanição, muitos nus ou em farrapos, beirando a morte, depois de a Comissão ter percorrido mais de 900 quilômetros de território inexplorado (MILLARD, 2007, p.83-5; VIVEIROS, 1958, p.402-3).

A jornada que levaria Roosevelt a se envolver com o coronel Rondon em uma expedição científica nos confins da floresta amazônica se deu por uma conjunção de interesses que tiveram seu ponto inicial numa derrota eleitoral. Em 1912, o ex-presidente Roosevelt teve o sonho frustrado de um terceiro mandato². Tendo fama de aventureiro desde sua adolescência quando manteve contato com a fronteira oeste americana, Roosevelt passou a compensar momentos de adversidade pessoal a empreendimentos

² Theodore Roosevelt (1858-1919) foi presidente dos Estados Unidos entre os anos de 1901 e 1909. Houve uma tentativa frustrada de eleger-se para um terceiro mandato em 1912, em disputa dentro do Partido Republicano com então presidente em exercício William H. Taft. Venceu o páreo saindo pelo Partido Progressista, mas acabou sendo derrotado pelo democrata Woodrow Wilson (MILLARD, 2007, p.17-9).

perigosos “lançando-se a um terreno mais difícil e desconhecido, e extremo”. O safári na região centro-africana em 1909, financiado por Andrew Carnegie, quando caçou espécimes para o *Smithsonian Institution* e para o Museu Americano de História Natural de Nova Iorque, ao lado de seu filho Kermit Roosevelt, representa um destes momentos. Não seria diferente quando resolveu empreender uma turnê pelo continente sul-americano motivado por um convite do *Museo Social* argentino para proferir uma conferência (MILLARD, 2007, p.24-30).

Para atender as suas expectativas científicas, Roosevelt procurou o apoio de Henry Fairfield Osborn, presidente do *American Museum of Natural History*, de Nova Iorque, instituição que seu pai ajudara a fundar em 1869. Osborn designou o cientista Frank Chapman, chefe do departamento de Ornitologia e conhecedor da América do Sul, como assessor especial para formar uma equipe de naturalistas experientes. Escolheu para a empreitada o ornitólogo George Cherrie e Leo Miller, na condição de mastozoólogo, ambos com experiência naquela região do continente. Esse último embarcaria em Barbados (MILLARD, 2007, p.44-5).

Roosevelt de sua parte levou consigo um assistente pessoal, Frank Harper. Acabaria incorporando seu próprio filho Kermit que se encontrava enfiado no interior brasileiro envolvido na construção de uma ponte no vale do Xingu. Se de um lado, Henry F. Osborn procurava preservar o nome da instituição que representava, de outro lado, Roosevelt percebia a jornada sul-americana “como pouco mais que ‘férias agradáveis’ que lhe proporcionariam ‘a quantidade certa de aventura’” (MILLARD, 2007, p. 39), descurando de aspectos relevantes que cobraria seu preço mais tarde.

Em uma atitude no mínimo precipitada o ex-presidente designou um amigo de longa data, Padre John Augustine Zahm, para o planejamento da rota da expedição, a organização do transporte e providências quanto a provisões e equipamentos, porém, havia um detalhe, Zahm possuía conhecimentos imprecisos sobre a região, pois viajara em curto período o leste do rio Amazonas. Zahm contratou sem prévia consulta ao chefe da expedição, o fotógrafo Anthony Fiala, aparente *expertise* em viagens de exploração, que tinha no seu rol a participação em duas expedições fracassadas para alcançar o polo Norte no início do século XX, sendo que na última, em 1903, fora designado por William Ziegler

para comanda-la resultando em desastre completo com o barco encalhado no gelo ártico e fora do alcance do resgate, sendo depois acusado de completa incompetência (MILLARD, 2007, p. 40).

Em vista da ausência de experiência prévia, tanto de Zahm como do assistente Fiala em relação aos desafios oferecidos pela selva tropical sul-americana, não se esperava nada mais que caos e ruína eminente da expedição que se estava organizando. Interessante notar que nenhum dos dois chegou a descer efetivamente o rio da Dúvida, pois foram encarregados de outras missões pelo próprio Roosevelt.

Resolvido todos os preparativos, a Expedição intitulada pomposamente *Colonel Roosevelt's South American Expedition for the American Museum of Natural History*³ partiu em 18 de outubro de 1913 de Nova Iorque, a bordo do Vandick. A jornada previa inicialmente a passagem pelo Brasil e depois seguir rumo a Buenos Aires e daí subir os rios navegáveis, visitar áreas escassamente povoadas e assim obter um panorama da natureza e da vida selvagem. A chegada ao Brasil se deu com breve passagem por Salvador, dali o Vandick seguiu direto para o Rio de Janeiro, capital federal, pois o ex-presidente Roosevelt tinha uma conversa agendada com o ministro das Relações Exteriores Lauro Müller que iria mudar os planos iniciais da expedição.

De acordo com Arnelles Enders (2007), mais do que ser uma iniciativa do governo brasileiro à época, a efetivação da viagem de reconhecimento do rio da Dúvida teria ocorrido devido ao talento de Roosevelt em convencer o ministro Lauro Müller, a ajudá-lo na organização da citada expedição. O chanceler e o governo brasileiro perceberam ali oportunidade de publicizar o Brasil diante do mundo através da concretização dos anseios de Roosevelt em realizar sua viagem no território brasileiro, além de também aprofundar as relações bilaterais entre os dois países que haviam começado com o Barão do Rio Branco. A partir de tais interesses, a conclamação do coronel Rondon para a organização e repartição do comando da citada expedição com Roosevelt demonstrou-se óbvia. Isso, sobretudo devido aos trabalhos que ele já estava realizando em relação às linhas telegráficas entre o que hoje conhecemos como Mato Grosso e Rondônia.

³ Expedição Sul-Americana do Coronel Roosevelt para o Museu Americano de História Natural.

Para Candice Millard, no entanto, teria partido do chanceler Müller a oferta a Roosevelt, como uma espécie de “desafio” a oportunidade de explorar um “rio desconhecido”, remoto e não mapeado. Para tanto, consultando o embaixador Domício da Gama indicava como guia o coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, o “heroico comandante da comissão Estratégica do Telégrafo” (2007, p. 63-4).

Rondon de início aceitou o convite de Müller a integrar a expedição com ressalvas:

Como já disse, aceitava eu o convite para acompanhar o Sr. Roosevelt, ponderando que o fazia certo de que se não tratava de excursão esportiva, mais ou menos perigosa, e de que o governo ligaria aos intuitos de Sr. Roosevelt objetivos científicos de utilidade para nossa Pátria (VIVEIROS, 1958, p. 377).

Neste trecho de sua biografia/autobiografia percebe-se como Rondon percebia a exploração do sertão. Compreendia como um empreendimento científico, mas, também como uma missão científico-militar, em contraste com o inicial tom de aventura no desconhecido manifesto nas intenções do ex-presidente Roosevelt. Rondon dedicara toda sua carreira como desbravador e sertanista, em imenso esforço na incorporação do interior brasileiro. No início de suas atividades, ainda nos primeiros anos da República, a noção de território era ainda algo problemático:

Sertão e viagens, estas vistas como expedições civilizatórias, são termos que se interpenetram. O desbravamento do sertão pode ser visto como um movimento de forte conteúdo simbólico, que acompanhou os projetos oficiais de delimitação de fronteiras, saneamento, utilização de recursos naturais, povoamento e integração econômica e política. Este movimento missionário, fortemente associado à expansão de presença do Estado, encontrou como atores sociais agentes informados pelo cientificismo - quer na versão positivista ortodoxa, quer nas versões mais heterodoxas e em interpretações evolucionistas de cunho spenceriano (LIMA, 1999, p. 67).

E neste sentido, para nuançar o contraste de personalidades, a trajetória de Cândido Rondon extraída de sua biografia intitulada *Rondon conta sua vida*, narrativa realizada por Esther de Viveiros e que se baseou na transcrição de seus cadernos de campo, pode ser bastante elucidativa. Trata-se de uma publicação póstuma, que saiu em 1958, ano de morte de Rondon que contava então com 92 anos.

Nesse texto, Cândido Rondon teria nascido em 1865 na pequena cidade de Mimoso, na região do pantanal do Mato Grosso. Desde o início frisa sua origem mestiça de “bandeirante paulista” e “indígena” (guainá, terena e bororo). Criado por seu avô materno até os sete anos, foi enviado para Cuiabá para ficar sob os cuidados seu tio Manoel Rodrigues da Silva Rondon, de quem herdou o sobrenome. Após concluir seus estudos no Liceu Cuiabano, tornou-se professor, mas sua verdadeira vocação era de “servir a nação” (VIVEIROS, 1958, p. 31).

Em 1881 como soldado no 3º Regimento de Artilharia a Cavalos, servindo no Quartel do antigo acampamento Couto de Magalhães. Segue para capital federal com o intuito de se habilitar para um curso superior, o que só conseguiu em 1884, após passar por enormes dificuldades, vindo a ingressar na Escola Militar da Praia Vermelha, instituição no qual teve como colegas o escritor Euclides da Cunha e o próprio Lauro Müller. Em 1890 recebe o título de Engenheiro Militar e bacharel em Matemática e Ciências Físicas e Naturais. Participa dos acontecimentos da Proclamação da República incitado por seu professor Benjamin Constant que o inspirou no seu ideário positivista, ainda por influência de Miguel Lemos e Teixeira Mendes (VIVEIROS, 1957, p. 36-45).

Rondon voltou para Cuiabá com o desejo de levar “a civilização que adquiri ao meu Mato Grosso e à minha Amazônia” principalmente aos seus “habitantes mais vulneráveis e desprovidos de direitos: os índios” (VIVEIROS, 1957, p. 81-2). A oportunidade de colocar suas convicções em prática surgiu ao ingressar na Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Cuiabá ao Araguaia, no governo de Floriano Peixoto, na condição de alferes, sob o comando do major Antônio Ernesto Gomes Carneiro, experiência decisiva para sua formação como sertanista e indigenista.

Na virada do século passou a comandar comissões e expedições ainda em Mato Grosso, vindo em 1906, no governo de Afonso Pena a se destacar na exploração do Rio Negro e da região amazônica como chefe da Comissão Rondon, como ficou conhecida a CLTEMTA que o tornou famoso no plano nacional e depois internacional. Foi nesse âmbito que resolveu criar o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), durante o governo de Nilo Peçanha em 1910. Em várias dessas expedições se fez acompanhar de cientistas e médicos ligados a Fundação Oswaldo Cruz, de antropólogos e

etnólogos do Museu Nacional do Rio de Janeiro e outras instituições científicas, tomando o cuidado de formar um corpo de engenheiros militares para efetuar os estudos cartográficos e de exploração minuciosa das regiões cobertas pelos fios do telégrafo, guiado sempre pelo instinto de missão.

Explicam-se assim as reservas de Rondon, quando finalmente se reuniram os membros da expedição binacional em 12 de dezembro de 1913. Os temores do coronel se dissiparam quando ex-presidente escolheu entre os quatro caminhos oferecidos “o que maior número de dificuldades e imprevistos oferecia: o do rio da Dúvida” (VIVEIROS, 1958, p.377).⁴ Acrescentou ainda:

Verifiquei que o espírito e a coragem do Sr. Roosevelt só estavam a serviço das caçadas, com o nobre objetivo de obter espécimes para o Museu. Realizar-se-ia, assim, da bacia do Paraguai à do Amazonas, a travessia de nossa imensa selva, quase desconhecida, em expedição científica utilíssima ao Brasil e altamente valiosa, e não uma excursão [sic] cinegética que não coaduna com as atividades e o caráter de nenhum de nós (VIVEIROS, 1958, p. 377-8).

O encontro entre o coronel Cândido Rondon e a Comissão norte-americana chefiada por T. Roosevelt se deu na junção dos rios Paraguai e Apa, dali levariam pelo menos dois meses até atingir o rio da Dúvida, primeiro de barco pelo rio Paraguai desembarcando na estação telegráfica e cidade de Tapirapuã (MT), seguindo em diante por mais de 650 km em lombo de mula pelo Planalto Central brasileiro, passando por outras estações telegráficas em postos avançados: Utiariti, Juruena, Vilhena e José Bonifácio. Durante esse longo percurso haveria tempo para chefes da Expedição Científica Roosevelt-Rondon se conhecer melhor e testarem suas fortes personalidades no sertão hostil e na floresta indômita que os aguardava.

A descida propriamente dita do rio da Dúvida se iniciou a 27 de fevereiro de 1914 e terminou quando encontrou em 26 de abril a foz do rio rebatizado de Roosevelt (desde 18 de março), na junção com o rio Aripuanã, afluente do rio Madeira. Dali em diante a Expedição seguiu em direção a Manaus (AM) (MILLARD, 2007, p.79; VIVEIROS, 1958, p. 420-1).

⁴ Rondon ofereceu também a descida dos rios Arinos, Juruena e Papagaio.

No transcurso de cinquenta e nove dias de descida do rio desconhecido ocorreram três mortes, e a expedição foi acometida por doenças e fome que castigaram seus membros e fizeram com que o ex-presidente dos Estados Unidos por pouco não morresse na selva. Chegou à capital do Amazonas gravemente enfermo, acometido de impudismo e com uma das pernas atacada de erisipela.

Segundo a historiadora Armelle Enders, Roosevelt, então com 54 anos, [...] “nunca se recuperaria completamente de sua viagem no Brasil” (2007, p.1). Ao final dos trabalhos da expedição, o governo brasileiro homenageou o ex-presidente norte-americano dando o nome de Roosevelt ao rio da Dúvida, confirmando ato tomado por Rondon no transcurso da expedição. Após se despedir de Roosevelt em Belém do Pará, Rondon rumou para Manaus, dali seguiu pelos rios Madeira e Jamari, demandando seus esforços na instalação da estação de “Barão de Melgaço” como continuidade da ligação entre Cuiabá e o Madeira (VIVEIROS, 1958, p. 422-3).

Um exame do registro fílmico da expedição: *The River of Doubt* (1928)

Ao se assistir então *The River of Doubt* poderíamos pensar ter sido ele um filme que registrou imagens da trajetória dessa Expedição no tempo em que ela aconteceu, ou seja, entre os anos de 1913 e 1914?

The River of Doubt se constitui como uma compilação de imagens tanto das ações e paisagens que giraram em torno da Expedição Roosevelt-Rondon, como também de cenas extemporâneas à presença de Roosevelt na região amazônica. Assim, tendo sido concebido pela Companhia Produtora *The Roosevelt Film Library* em 1928, o filme se constituiu em uma obra enaltecadora dos feitos do ex-presidente americano em solo brasileiro.⁵

⁵ O maior exemplo, entretanto, da ideia de que *The River of Doubt* se constituiria como um filme representativo dos feitos de Roosevelt e Rondon na Expedição pode ser percebido através do documentário do jornalista Cacá Souza, "Roosevelt Rondon A Expedição". Esse jornalista ao ter realizado pesquisas em instituições nacionais e internacionais sobre a citada Expedição, entretanto, utilizou como base de seu documentário as imagens de *The River of Doubt* como forma de positivamente demonstrar e enaltecer mais os feitos de Rondon na Expedição que do próprio Roosevelt. Utilizou-se do filme de forma nada crítica e como se cronologicamente pudesse demonstrar os caminhos percorridos por Rondon e Roosevelt, sem indicar de que se tratava de uma montagem realizada posteriormente à Expedição.

Isso pode ser notado a partir de algumas partes do filme em que a montadora Caroline Gentry intercalou o que seriam cenas mais antigas produzidas pelos cineastas Anthony Fiala ou Luiz Thomaz Reis (?) - Roosevelt a bordo de pequenos barcos, provavelmente no que seriam os rios Paraguai e Sepotuba; Roosevelt desembarcando para ser recepcionado por autoridades na Fazenda São João, no rio Cuiabá; o ex-presidente se preparando para caçar juntamente com sua comitiva; Roosevelt e o coronel Rondon segurando uma pele de onça; Roosevelt atirando em jacarés; imagens da flora e fauna do interior do Brasil; Roosevelt com Rondon e com índios Nhambiquara - com imagens produzidas pelo cineasta George Miller Dyott⁶ quando desceu o rio da Dúvida, no final da década de 1920. Sendo que as imagens produzidas por Dyott foram utilizadas por Caroline Gentry para dar finalização ao roteiro de *The River of Doubt*.⁷

Como poderíamos então, levantar questões sobre a possibilidade de imagens produzidas pelo cineasta brasileiro, no transcurso da citada Expedição, terem contribuído para a produção do filme *The River of Doubt*?

De acordo com Fernando Tacca, em seu texto “A imagética da Comissão Rondon: etnografias estratégicas” (2001, p. 06), Luiz Thomaz Reis teria acompanhado entre os anos de 1913 e 1914 a Expedição Roosevelt-Rondon e nessa função teria sido um dos responsáveis pela captação de imagens que registraram nos sertões do Mato Grosso e Amazônia a passagem dessa Comissão científica que contou como já afirmamos anteriormente com o apoio logístico do coronel Rondon.

Apesar das imagens captadas por Luiz Thomaz Reis não serem passíveis de compor a totalidade de um filme, como o próprio cineasta afirmou, elas deram origem ao documentário: *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso*, que foi apresentado em 1915, no Rio de Janeiro, no Teatro *Phoenix*, com o título *Expedição Roosevelt* (TACCA, 2001, p.6). Este filme encontra-se desaparecido segundo informações da Cinemateca Brasileira.

A despeito disso, no entanto, informações constantes na ficha técnica do filme *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso* nos arquivos do *site* da Cinemateca Brasileira também

⁶ De acordo com o site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano - LOC, George M. Dyott foi um explorador Inglês convidado pela Associação do Memorial Roosevelt para refazer a viagem do ex-presidente ao rio da Dúvida e assim completar as filmagens da Expedição de 1914.

⁷ Tudo isso, de acordo com nossa análise fílmica e também a partir de informações contidas no site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano.

parecem indicar⁸ que realmente Thomaz Reis não só teria acompanhado a Expedição, como também teria produzido imagens dela no final de 1913 e inícios de 1914:

EXPEDIÇÃO ROOSEVELT AO MATTO-GROSSO
Filme desaparecido
Outras remetências [sic] de título:
EXPEDIÇÃO ROOSEVELT A MATO GROSSO
Categorias
Curta-metragem / Silencioso / Não ficção
Material original
35 mm, BP, 16q
Data e local de produção
Ano: 1913-1914
Data de filmagem: 1913.12.00-1914.01.00
País: BR
Data e local de lançamento
Data: 1915.11.15
Local: São Paulo
Sala(s): Íris
Sinopse
"Tirado por ocasião da viagem do ex-presidente dos Estados Unidos da América (Theodor Roosevelt) aos nossos sertões, acompanhado pelo Coronel (Cândido) Rondon", de 15 de dezembro de 1913 a 26 de janeiro de 1914. Quatro partes.
Gênero
Documentário
Termos descritores
Visita estrangeira - US
Descritores secundários
Expedição; Sertão; Comissão Rondon
Termos geográficos
MT
Produção
Companhia(s) produtora(s): Comissão Rondon
Fotografia
Operador: Reis, Luiz Thomaz
Identidades/elenco:
Roosevelt, Theodor
Rondon, Cândido
Conteúdo examinado: N
Fontes utilizadas:
JCB/OESP
MLTRCR/NSP, p. 9
FT/ICR

As informações constantes no texto de Fernando Tacca ou as informações constantes no site da Cinemateca Brasileira não nos garantem, entretanto, que imagens do filme *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso* poderiam ter contribuído com a realização do filme *The River of Doubt*. E isso a despeito da demonstração de que a Comissão Rondon - a

⁸ A partir de pesquisas realizadas em periódicos sobre o assunto.

partir de sua Secção de Filmes - teria tido mais condições em realizar as filmagens da Expedição, devido à experiência já acumulada no interior do país, que a Comitiva do ex-presidente Roosevelt.

Por outro lado, podemos afirmar que o filme *The River of Doubt* tem sido visto a partir de sua circularidade sobre um público diverso, em nossa contemporaneidade, como uma peça representativa das aventuras de Roosevelt durante a Expedição conjunta com Rondon que contou com a participação de Luiz Thomaz Reis.

Vejamos as referências que constam no site da Cinemateca Brasileira para a apresentação da película *The River of Doubt* quando da III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizada em agosto de 2009, em São Paulo:

“O Rio da dúvida”

The River of Doubt

EUA, 1928?, 35 mm, preto e branco, 29 min

cp: The Roosevelt Film Library; df: Luiz Thomaz Reis, Anthony Fiala, George Miller Dyott; m: Caroline Gentry.

Origem da cópia: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América

Montagem feita pela criadora da Filmoteca Roosevelt a partir de imagens recolhidas durante a Expedição Roosevelt-Rondon entre o final de 1913 e primeiros meses de 1914 com o objetivo de mapear o então chamado Rio da Dúvida (depois Rio Theodore Roosevelt), afluente do Madeira. A essas imagens foram acrescentadas outras, colhidas na expedição de George M. Dyott ao mesmo rio, realizada já na década de 1920. A chegada de Roosevelt e comitiva ao Rio de Janeiro, recepção por autoridades oficiais e passeio pela cidade. Flagrantes durante a viagem pelos rios de animais, indícios da presença de índios, chegada a acampamentos de seringueiros. No relatório de viagem aos Estados Unidos em 1918, Thomaz Reis relatou algumas palavras de Theodore Roosevelt em sua conferência no Carnegie Hall.

Em artigo da revista *Época* intitulado “Retorno ao cinema mudo”, de Laura Lopes, *The River of Doubt* é mostrado como um dos destaques entre os filmes mudos da III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizada pela Cinemateca Brasileira, em 2009. No texto temos novamente a natural aceitação do cineasta brasileiro como um dos diretores da película em tela:

Um que merece atenção é O Rio de Dúvida (*The River of Doubt*), documentário feito quando da passagem de Franklin Roosevelt pelo Brasil, mas que nunca passou nos cinemas brasileiros. "O filme foi rodado em 1913, numa expedição pelo Mato Grosso e Pará, acompanhada por Marechal Rondon", afirma Souza. O filme, de 29 minutos, foi preservado na Biblioteca Nacional dos Estados Unidos, por isso ainda é inédito aqui.

Não deixe de ver: O Rio da Dúvida / The River of Doubt (EUA, 1928, 35mm, preto e branco, 29min) Dir.: Luiz Thomaz Reis, Anthony Fiala, George Miller Dyott (LOPES, 2009).

Seria então *The river of doubt* uma possibilidade de resgate de algumas imagens captadas por Luiz Thomas Reis para o filme desaparecido *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso*?

A depender das informações oriundas dessa circularidade tardia do filme na III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizada pela Cinemateca Brasileira, poderíamos até crer que sim. Mas, em verdade, elas parecem partir da premissa um tanto quanto despreocupada de que uma vez que Thomaz Reis tenha participado da Expedição como cineasta, naturalmente suas imagens teriam sido utilizadas pela montadora Caroline Gentry em *The River of Doubt*.

É interessante notar, por outro lado, que tanto nos créditos da abertura do filme americano, como no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos - pelo menos na apresentação de uma das partes da película *The River of Doubt* – não existem referências a Luiz Thomaz Reis. Sendo que na apresentação da Biblioteca americana existem referências a praticamente todos que acompanharam Roosevelt na Expedição, inclusive Fiala.⁹

Vejamos as referências existentes no site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano:

Format Film, Video
Contributors Cherrie, George Kruck
Dyott, G. M. (George Miller)
Fiala, Anthony
Miller, Leo E. (Leo Edward)
Morgan, Edwin V.
Müller, Lauro S.
Rondon, Cândido Mariano Da Silva
Roosevelt Memorial Association
Roosevelt, Edith Kermit Carow
Roosevelt, Kermit
Roosevelt, Theodore
Theodore Roosevelt Association Collection (Library of Congress)
Zahm, John Augustine
Dates 1928
Location Amazon River Valley

⁹ Os principais nomes que fizeram parte da comitiva de Roosevelt de acordo com o livro *Nas selvas do Brasil* (1976) foram: Kermit Carow (filho de Roosevelt, engenheiro e explorador), Jacob Zigg (enfermeiro e cozinheiro), Anthony Fiala (explorador do ártico, cinegrafista e fotógrafo), Padre Zahm (amigo pessoal de Roosevelt), George Kruck Cherrie (naturalista) e Leo Edward Miller (naturalista). Roosevelt esqueceu-se de mencionar o nome de seu secretário Frank Harper.

Bolivia
Brazil
Cuiabá River
Madeira River
Rio De Janeiro
Roosevelt River
Language English
Subjects Amazon River Valley
Arara Indians
Brazil
Cuiabá River (Brazil)
Description and Travel
Indians of South America
Madeira River (Brazil and Bolivia)
Nambicuara Indians
Palaces
Rio De Janeiro (Brazil)
Roosevelt River (Brazil)
Roosevelt Rondon Scientific Expedition

É interessante percebermos como essa ausência do nome de Thomaz Reis nas referências ocorreu a despeito do fato de que tenha viajado para participar de uma Conferência de Roosevelt sobre a Expedição ao Mato Grosso, no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, em 1918. Viagem que foi patrocinada pela *National Geographic Society* para que ele exibisse o filme *De Santa Cruz (Wilderness)*. Sendo que de acordo com Fernando Tacca, *De Santa Cruz* foi apresentado como:

[...] um programa exótico sobre o Brasil que misturava cenas do sertão, cachoeiras, caçadas de onça e o brilhante filme *Rituaes e Festas Bororo*, de 1917, realizado um ano antes e portanto, sem relações com a Expedição Roosevelt-Rondon (TACCA, 2001, p. 6).

Mas ao contrário do que afirma Tacca, do programa constante na película *De Santa Cruz* constaria algumas partes relativas a certas filmagens que Thomaz Reis tomou da Expedição Roosevelt Rondon, como podemos notar a partir de informações constantes na ficha técnica desse filme no site da Cinemateca Brasileira:

DE SANTA CRUZ
Filme desaparecido
Outras remetências [sic] de título:
WILDERNESS; SANTA CRUZ; NAS TERRAS DE SANTA CRUZ
Categorias
Longa-metragem / Silencioso / Não ficção
Material original
35mm, BP, 16q

Data e local de produção

Ano: 1912-1917

País: BR

Circuito exibidor

Exibido em São Paulo, no Central e no Royal, em 26.08.1920, e no Rio de Janeiro no mesmo ano.

Sinopse

"Reproduz a viagem pelo Mato Grosso feita pela Comissão Rondon entre tribos selvagens. (...) Concepção dramática do natural, cenas revividas dos passados tempos de Anhangüera e Itapetininga. Como viviam os índios e como festejavam as suas guerras e os seus ritos. Caçada de onça ao natural. O salto Iguaçu." "Duas partes que correspondem a cinco atos". (JCB/OESP)

"(...) seis partes: Rio de Janeiro e São Paulo, **Expedição Roosevelt**¹⁰, Jogo de bola dos índios parecis. As três últimas partes compreendiam Rituais e Festas Bororo". (MLTRCR/NSP)

Gênero

Documentário

Termos descritores

Geografia; Antropologia; Índio

Descritores secundários

Comissão Rondon; Caça; Onça; Expedição Roosevelt

Termos geográficos

Salto Iguaçu; MT

Produção

Companhia(s) produtora(s): Comissão Rondon

Fotografia

Operador: Reis, Luiz Thomaz

Conteúdo examinado: N

Fontes utilizadas:

JCB/OESP

MLTRCR/NSP, p. 3 e 9

Fontes consultadas:

Cinearte, 01.02.1928

FT/ICR

ALSN/DFB-LM

Observações:

Lançamento com o título <WILDERNESS> em Nova Iorque no Carnegie Hall, acompanhando conferência de <Roosevelt, Theodore>, 1918.

MLTRCR/NSP informa que o filme "foi exibido comercialmente em São Paulo e no Rio (...) aparentemente em nova montagem, pois a imprensa de então fala em cenas que foram citadas pelo Major no seu relatório da viagem aos EUA".

As três últimas partes podem tratar-se de <RITUAIS E FESTAS BORORO>, 1916.

Mais importante ainda seria o fato de que o próprio coronel Cândido Rondon em momento algum em seu relato, constante na biografia *Rondon conta sua vida*, chega a mencionar a participação de seu subordinado, o tenente Thomaz Reis, na expedição Roosevelt-Rondon. Da Comissão Rondon registra a participação direta do tenente João

¹⁰ Grifo nosso.

Salustiano Lyra, engenheiro militar, do capitão médico do Exército José Antonio Cajazeiras¹¹ e do capitão Amílcar Botelho de Magalhães como chefe do transporte. Registra ainda os nomes do geólogo Eusébio Oliveira e do tenente Júlio Caetano Horta Barbosa, esse na condição de assistente em Cuiabá para confirmar longitudes. É no mínimo estranho e paradoxal que Rondon deixe de assinalar que Thomaz Reis teria ficado com a incumbência de fotografar ou filmar a expedição, algo muito comum em outros trechos de sua biografia, ao mencionar, por exemplo, o nome do fotógrafo Luiz Leduc, durante a expedição de 1908 e 1909.

Tacca ao analisar outro filme do major Thomaz Reis, *Rituaes e festas Bororo*, de 1917, assinala o papel relevante do cineasta militar para Comissão Rondon, como criador da Secção de Cinematographia e Photographia em 1912. Thomaz Reis viajou para Europa para adquirir equipamentos e se especializar como fotógrafo nos trabalhos de campo, tornando-se o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon (2002, p.189).

Nos registros fotográficos relativos à Expedição Roosevelt-Rondon mantidos no acervo da Fundação Nacional do Índio aparece sempre o nome do tenente Salustiano Lyra.

A presença de Thomaz Reis é igualmente ignorada pela jornalista Candice Millard, autora de *O Rio da Dúvida* (2007). Millard apenas faz uma curta alusão a uma câmera da marca Kodak manipulada por Frank Harper, secretário de Roosevelt, ainda a caminho do Brasil (2007, p.56), e nenhuma menção a Thomaz Reis ou ao quem coube a filmagem da Expedição Roosevelt Rondon.

A presença de Luiz Thomaz Reis na Expedição Roosevelt Rondon também não foi confirmada nos relatos do ex-presidente Theodore Roosevelt, em seu livro *Nas Selvas do Brasil*. As únicas referências dele a algum tipo de produção fotográfica ou cinematográfica foram creditadas a Anthony Fiala.

Os relatos, no entanto, são vagos e um deles aconteceu quando Roosevelt se hospedou na Fazenda São João após subir o Rio São Lourenço (afluente do Paraguai) e o Rio Cuiabá. Aí ao realizar caçadas próximas a essa fazenda, em fins de dezembro de 1913, o ex-

¹¹ Trabalhou como médico da CLTEMTA de 21 de janeiro de 1914 até a inauguração da linha telegráfica. O Dr. Cajazeira além dos médicos Murillo de Campos e Joaquim Tanajura “autores dos mais extensos e importantes relatórios médicos da Comissão” possuía um amplo conhecimento a respeito da medicina tropical e singularmente a respeito dos mecanismos de transmissão da malária, conforme assinalam Arthur T. Caser e Dominichi Miranda de Sá (2011, p.479-80).

presidente descreve a seguinte tentativa do cinegrafista americano em filmar alguns jaburus em movimento:

Fiala tentou tirar um filme dos pássaros naquela posição e assim, depois de preparar a máquina, pediu a Harper para espantá-los atirando um pedaço de pau no ninho. Isto feito, um deles abriu rapidamente as asas de maneira satisfatória, ao mesmo tempo que acompanhava o pedaço de pau no bico. Em seguida deixou-o cair com um ar muito cômico de desapontamento, ao perceber que não se tratava de coisa comestível (ROOSEVELT, 1976, p. 82).

Outro episódio que nos chamou a atenção foi quando Roosevelt descreve Anthony Fiala portando uma câmera no momento em que parte da comitiva do ex-presidente embarcou em canoas para realizar caçadas no rio das Antas, próximo à cidade de Cáceres, no início de janeiro de 1914:

Saímos em quatro canoas, das quais três não passavam de pirogas de índios, com a borda rente à água. A restante era a nossa canadense, uma maravilha: leve, segura, espaçosa, feita com peças finíssimas de madeira e revestida de lona. O Cel. Rondon, Fiala com sua câmera, e eu tripulávamos esta última, além de dois remadores (ROOSEVELT, 1976, p. 98).

Roosevelt também narra em seu livro que no momento em que sua comitiva se encontrava próximo às quedas de Utiariti, no Rio Papagaio, os trabalhos de fotografia eram difíceis de ser realizados devido à grande umidade provocada pelas chuvas. A partir deste ponto, em inícios de fevereiro de 1914, Roosevelt também nos relata que Fiala continuou a descer o Rio Papagaio¹², enquanto sua comitiva que contava com Rondon, seguia para a terra dos nhambiquaras (ROOSEVELT, 1976, p.139).

A partir dessa constatação sobre a não referência a Thomaz Reis tanto nos créditos do próprio filme *The River of doubt*, na ficha técnica dele no site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano, na biografia de Rondon, na narrativa de Candice Millard em *O Rio da Dúvida* e no livro *Nas Selvas do Brasil*, mais a revelação de Roosevelt de que os trabalhos fotográficos eram dificultados pela grande umidade das chuvas nas regiões percorridas, tais percepções, enfim, nos levaram a levantar dois questionamentos:

¹² Aí, segundo Roosevelt, Fiala quase veio a morrer e perdeu todas as suas provisões quando sua canoa virou “[...] nas correntezas da garganta do Rio Papagaio” (ROOSEVELT, 1976, p. 98).

Em primeiro lugar, seriam as partes relativas às cenas da Expedição Roosevelt Rondon no programa *De Santa Cruz* também cenas do filme desaparecido *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso*, já que *De Santa Cruz* englobaria películas filmadas entre 1912 a 1917? Uma vez que o programa *De Santa Cruz* foi exibido na Conferência de Roosevelt, no Carnegie Hall, em 1918, teria ele fornecido (em tempos mais tarde) cenas relativas à Expedição para a montadora Caroline Gentry no filme *The River of Doubt*?

Em segundo lugar, diante das adversidades para a realização de filmagens na selva - como foi revelado pelo próprio ex-presidente americano em seu livro *Nas Selvas do Brasil* - teria a Comitativa de Roosevelt as mesmas condições e a experiência que a Secção de Cinematographia e Photographia da Comissão Rondon possuía desde 1912, sobretudo se levarmos em conta que diante das condições rigorosas da selva “[...] muitas imagens fotográficas e cinematográficas foram perdidas em travessias de rios perigosos ou mesmo na revelação dos negativos quando os insetos devoravam a película, principalmente de cinema” [...] (TACCA, 2001, p. 04).

E neste sentido, as palavras do próprio Thomaz Reis são extremamente elucidativas:

Depois de seis meses de serviço, sob minha observação pessoal, pois que era a primeira vez que fazia isso no sertão, tendo por felicidade estudado a "emulsão" e o tempo de sua eficiência em zonas quentes e humidas, o que me levou a preparar aparelhos de madeira especiaes para revelar os films no local, foi então obtido com vantagem o film conhecido por "Sertões do Mato-grosso", exibido em 1915 no Rio de Janeiro e depois, em todo o Brasil" (MAGALHÃES, 1930, p.328 *Apud* TACCA, 2001, p. 4).

Assim, a partir das palavras do próprio Reis então, parece-nos claro que a Secção de Cinematographia e Photographia da Comissão Rondon possuía desde 1912 uma experiência anterior à Expedição Roosevelt-Rondon que poderia ser imprescindível para a realização de imagens dela, ainda que Anthony Fiala possuísse equipamento fotográfico e cinematográfico.

Diante dos conflitos de informações que expusemos ao longo deste texto, a presença em *The River of doubt* de cenas do filme *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso* longe está de se constituir uma certeza. E isso, a despeito do fato de Fernando Tacca em seu artigo: “Caçada de onças: um relato etnográfico de um filme perdido de Luiz Thomaz Reis”

nos revelar que o cineasta da Comissão Rondon não só teria participado da Expedição como também

[...] “não pôde tomar cenas de uma caçada quando estava acompanhando Theodor Roosevelt, junto com Rondon (1914), porque o ex-presidente dos Estados Unidos da América não permitiu ser filmado, não queria ele aparecer em películas caçando onças no Brasil” (TACCA, 2007, p. 38).

Se as referências nos textos de Fernando Tacca, nas informações sobre a III Jornada de Cinema Silencioso ou as fichas técnicas da Cinemateca não são suficientes para a comprovação da presença do trabalho de Thomaz Reis no filme que ora discutimos, tal perspectiva nos leva a uma tentativa de resolução desse problema a partir de duas perspectivas: o estado de certas imagens mais desgastadas pela ação do tempo, bem como a experiência que algumas delas revelariam a partir do movimento de câmera que o cineasta costumava realizar diante dos objetos que filmou.

Uma análise comparativa entre o filme *The River of Doubt* e o filme *Ronuro, selvas do Xingu*, de 1924, integrante do programa *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*, de 1932, pode indicar algumas pistas sobre a possível presença de imagens de Reis no filme americano.

Ronuro revela cenas de homens remando canoas ou cenas de animais sendo filmados em fileiras, que são muito semelhantes a outras existentes em *The River of Doubt*. Imagens que denotariam aquilo que Fernando Tacca afirma ser a necessidade da tomada de cenas que tivessem as ações das Expedições como objetos fílmicos (TACCA, p. 7).

Vejamos o que Fernando Tacca afirma neste sentido para o filme *Ronuro, as selvas do Xingu*, de 1924:

Esse filme faz parte de um programa com vários “curtas” intitulado *Ao Redor do Brasil - Aspectos do Interior e das Fronteiras Brasileiras*, (1932). [...] A expedição de exploração do rio Ronuro, afluente do rio Coluene, é registrada passo a passo tornando-se o próprio objeto fílmico. Com uma grande tropa de muas e um grande contingente de pessoas, a expedição é narrada desde o momento de seu caminho entre o cerrado até a mata fechada nas cabeceiras do rio. O avanço progressivo pelo inóspito com dificuldades cada vez maiores na exploração do rio torna a narrativa aventureira e perigosa adentrando um desconhecido mundo selvagem. O índio nesse filme aparece como consequência do avanço da própria expedição e não um objeto fílmico em si, e principalmente porque o encontro com grupos indígenas acontece quando o objetivo da expedição já tinha se concretizado. A câmara dentro da canoa se movimentando em *travelling*

mostrando paredões e a densa mata anuncia esse encontro com os grupos indígenas que estariam vivendo dentro da inatingível selva, ou mesmo a narrativa nos leva por caminhos os mais penosos para o encontro com o índio (TACCA, 2001, p. 7).

Assim, vemos como no final da primeira parte de *River of Doubt* temos a filmagem de tropas de muares a partir da mesma perspectiva realizada no início do filme *Ronuro*, ou seja, como se estivessem demonstrando um avanço da Expedição, de forma a dar mais ênfase aos animais que aos homens que os acompanharam, procurando-se uma valorização da necessidade de um elemento não humano diante da natureza bruta para o avanço da civilização para o interior do país.

Tais imagens de animais em sequência bem poderiam denotar aquilo que Tacca afirma como sendo o olhar de Thomaz Reis:

[...] que elege, recorta, edita a ação e sempre com uma “câmara na mão”; Rondon é um segundo olhar, compreensivo e incentivador; olhares irmanados. Se Reis era o olhar direto da ação em campo, Rondon era o articulador da visibilidade desse olhar no âmbito nacional (TACCA, 2001, p. 23).

Neste sentido, tais imagens viriam ao encontro dos interesses de publicização por parte de Rondon do avanço do nacional sobre povos e terras que deveriam ser incorporados à Pátria brasileira.

Considerações Finais

Para concluirmos, diante de tudo o que discutimos sobre as relações entre Thomaz Reis e o filme americano, mesmo diante das similitudes que possam existir entre certas imagens da película *The River of Doubt* e de outros filmes do cineasta brasileiro como *Ronuro*, no final das contas nossas afirmações ainda se limitam ao nível de uma especulação sobre as evidências que viemos demonstrando ao longo deste texto, não sendo tais evidências ainda suficientes para que possamos efetivamente demonstrar, de forma mais contundente, que o trabalho de Thomaz Reis possa estar presente em *The River of doubt*.

Referências

CASER, Arthur Torres; SÁ, Dominichi Miranda de. O medo do sertão: a malária e a Comissão Rondon (1907-1915). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.2, pp.471-497, abr.-jun. 2011.

ENDERS, Armelle. Um presidente americano na selva. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, nº11, p. 31-33. out. 2006. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/um-presidente-americano-na-selva>> Acesso em: 23 de maio de 2014.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v.5, n.11, p.173-190, jan/abr. 1991.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*, 1999.

LOPES, Laura. Retorno ao cinema mudo. *Época*, São Paulo, 07 ago. 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI86869-15210,00.html>>. Acesso em 08 ago. 2013.

MILLARD, Candice. *O Rio da Dúvida: a sombria viagem de Theodore Roosevelt e Rondon pela Amazônia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEREIRA, Robson Mendonça. Autobiografia e projeções do heroísmo nos diários de Cândido Rondon. In: VII Simpósio Nacional de História Cultural: História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções. 2015, São Paulo, *Anais...* São Paulo: USP, p.1-12. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/conf-R.php>. Acesso em 23 out. 2015.

ROOSEVELT, Theodor. *Nas Selvas do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1976.

SÁ, Dominichi Miranda de; SÁ, Magali Romero; LIMA, Nísia Trindade. Telégrafos e inventário do território no Brasil: as atividades científicas da Comissão Rondon (1907-1915). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, n.3, pp.779-810, jul.-set. 2008.

TACCA, Fernando de. “A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas.” In: 25º Encontro Anual da ANPOCS, 2001, Caxambú, *Anais...* Caxambú: ANPOCS, 2001, p.1-24. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4599&Itemid=356. Acesso em: 22 mai. 2013.

TACCA, Fernando de. *Rituais e festas Bororo: A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon*. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 2002, v.45, n.1, pp.187-219.

TACCA, Fernando. Caçadas de onças: um relato etnográfico de um filme perdido de Luiz Thomas Reis. *Somanlu*. Manaus, n. especial, p. 37-46. 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

VIVEIROS, Esther. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1958.

Documentários

REIS, Luis Thomaz. *Ao redor do Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k1j06pYHmiw>

The River of Doubt (part one). Library of Congress of the United States. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=episodic&v=fKXOtJeaTEQ&NR=1>

The River of Doubt (part two). Library of Congress of the United States. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ToqblXc05us>

SOUZA, Cacá. *Roosevelt Rondon: A Expedição*: disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zzsLoucJgiw>

Sites visitados

Cinemateca brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/>

Library of Congress of the United States: <https://www.loc.gov/item/mp76000367>

III Jornada brasileira do cinema silencioso: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2009/programacao.php>



**“XE ROHENÓI EJU ORENDIVE ALDEIA UNIDA, MOSTRA A CARA”: LÍNGUA(GEM),
IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NO CERRADO ATRAVÉS DE RECURSOS AUDIOVISUAIS**

Rodrigo Mesquita

Doutor em Letras e Linguística. Professor adjunto no Centro de Comunicação, Letras e Artes (CCLA) da Universidade Federal de Roraima e pesquisador associado do Núcleo Histórico Socioambiental (NUHSA).rodrigomesquitago@hotmail.com



Linguagem
audiovisual;
Guarani e Kaiowá;
Identidade; Brô
Mc's

Resumo: Este trabalho analisa a linguagem audiovisual em uma produção artístico-cultural do grupo de rap Brô Mc's, formado por indígenas Guarani e Kaiowá da Reserva Indígena de Dourados, região de cerrado no estado do Mato Grosso do Sul. Os recursos utilizados no clipe e letra da música Eju Orendive demonstram traços da contextualização sócio-histórico-cultural de sua produção, marcada por lutas pela terra e resistência às pressões externas, assim como traços da identidade indígena Guarani e Kaiowá.

Audiovisual
Language; Guarani
Kaiowá; Identity;
Brô Mc's

**“XE ROHENÓI EJU ORENDIVE UNITED VILLAGE, MOSTRA A CARA”:
LANGUAGE, IDENTITY AND RESISTENCE IN THE CERRADO THROUGH
AUDIOVISUAL RESOURCES**

Abstract: This paper analyzes the audiovisual language in a cultural artistic production of the Brô Mc's rap group, formed by Guarani and Kaiowá Indigenous from the Dourados Indigenous Reservation, region of Cerrado in Mato Grosso do Sul state. The resources employed in the EJU Orendive music video and lyrics demonstrate traces of the sociocultural-historical context of its production, marked by struggles for land and resistance to external pressures, as well as traits of Guarani and Kaiowá indigenous identity.



Envio: 05/07/2018 ♦ Aceite: 25/07/2018

Introdução

O vasto espaço ocupado pelo cerrado no território brasileiro abriga uma gama de expressões artístico-culturais veiculadas por gêneros também diversificados. Entre eles, os que utilizam recursos audiovisuais ganham destaque no cenário contemporâneo, seja pela disponibilidade e acessibilidade dos mecanismos de produção, seja pelo dinamismo e abrangência de circulação dos produtos nas mídias digitais. Heras e Miano (2012), ao defender a utilização da linguagem audiovisual nas investigações de cunho social e para divulgação de resultados no âmbito acadêmico justifica que:

Entendemos que en las nociones de transposición y yuxtaposición existe un punto de partida que continúa siendo fértil para pensar en la complementariedad de lenguajes, sus gramáticas, sus soportes y sus contextos de producción y circulación, si es que pensamos en introducir lo audiovisual en investigación (HERAS; MIANO, 2012, p. 37).

Neste estudo, a linguagem audiovisual é abordada como forma de resistência e luta por direitos. Mais especificamente, apresentamos uma proposta de análise do clipe, produzido pela Central Única das Favelas – Cufa Tv Dourados, da música Eju Orendive, de autoria do grupo de rap Brô Mc’s. O grupo, formado por jovens indígenas Guarani e Kaiowá, nasceu em 2008 com a proposta de mostrar a realidade de suas aldeias localizadas na Reserva Indígena de Dourados, no estado do Mato Grosso do Sul. Bruno “New”, Clemerson, Charles e Kelvin explicam (CUFA, 2010) que o nome do grupo é derivado da palavra “brother” (do inglês, ‘irmão’), pelo motivo de que os dois primeiros são irmãos, assim como os dois outros. A realidade das aldeias Jaguapiru e Bororó, expressa nas letras e cantada nas vozes dos quatro jovens, envolve, como explica Kelvin:

Muitas coisas, violência, bebida alcoólica, droga, homicídio, suicídio, é o que acontece e é o que a gente relata nas nossas letras. Mas relatamos coisas boas também, não é todo dia que acontece morte aqui. É um lugar tranquilo, sossegado, as pessoas que vem de fora acham muito bom, sem poluição, sem barulheira, céu azul (DOURADOS NEWS, 2014).

O contexto descrito pelo jovem indígena, como é possível observar, é ao mesmo tempo tranquilo e marcado por problemas sociais diversos, sendo sua complexidade melhor

entendida a partir do delineamento de fatos históricos que marcam a cultura Guarani e Kaiowá, especialmente a luta pela terra e os conflitos dela decorrentes. Tal contexto sócio-histórico-cultural se faz, assim, constitutivo da identidade Guarani e Kaiowá.

O conceito de identidade, a propósito, tem sido objeto de inúmeros debates e visto por variados prismas. No entanto, há uma ampla concordância sobre o fato de que as identidades são construídas na língua(gem) e através dela (MEY, 1998; RAJAGOPALAN, 1998; WOODWARD, 2009; SILVA, 2009), ou seja, a construção da identidade é da ordem do discurso (MAHER, 1998). Conforme Hall (2009, p. 109), as identidades “têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”.

O clipe musical do Brô Mc's revela, através da linguagem audiovisual, questionamentos sobre a visão estereotipada da indianidade ou do 'ser índio' pela sociedade não indígena e, juntamente com as demais músicas do grupo, quer, nas palavras de Bruno, “mostrar um pouquinho do que é Guarani e Kaiowá pra não índio também” (CUFA, 2010). Uma das estratégias para “fazer a diferença”, como relata Bruno, na participação do Brô Mc's no programa da Xuxa, em 2012 (BRÔ MC'S, 2012), é justamente “mesclar o guarani com o português”.

A língua portuguesa é amplamente utilizada pelos Guarani e Kaiowá que, enquanto bilíngues, reservam para a língua majorizada pelo contexto com configurações diglósicas a maior parte das funções sociais fora do ambiente das aldeias. A estratégia de mesclar o português com a língua indígena, então, mais do que “fazer a diferença”, é uma forma de buscar espaços para denunciar uma realidade ocultada pela opressão e violência. Assim, faz-se necessária uma breve contextualização histórica para entender melhor o contexto sociocultural dos Guarani e Kaiowá.

Contexto sócio-histórico

Os Kaiowá são falantes de uma variedade da língua Guarani que, no Brasil, conforme Rodrigues (1986), ao lado dos Ñandeva e dos Mbya, compõem a família linguística Tupi-Guarani, filiada ao tronco linguístico Tupi. Por motivo da identificação linguística e

também da diferenciação em relação aos outros grupos, são conhecidos de forma abrangente como Guarani Kaiowá.

Como explica Cavalcante (2013), há registros da ocupação Guarani e Kaiowá na região sul do atual Mato Grosso do Sul anterior ao século XVI, com uma forma de organização no espaço territorial sem grandes alterações até o início do século XX, período em que os crescentes interesses governamentais sobre a região se intensificam:

Após o término da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai (1864-1870), os governos brasileiros, como estratégia para a manutenção das fronteiras com o Paraguai, passaram a incentivar o povoamento por não índios do território guarani e kaiowa. O território indígena foi tratado como espaço vazio, como espaço a ser conquistado, uma atitude colonialista e civilizatória (CAVALCANTE, 2013, p. 400).

Com essa política, títulos de propriedades sobre terras de ocupação tradicional indígena foram destinados a não indígenas. O SPI – Serviço de Proteção ao Índio – e, posteriormente (a partir de 1967), a FUNAI, atuaram como mediadores de conflitos entre direitos indígenas e os interesses desenvolvimentistas do Estado brasileiro. Assim, foram criadas entre 1915 e 1928, oito pequenas reservas indígenas destinadas aos Guarani e Kaiowá. Segundo Cavalcante (2013), a criação das reservas cumpriu dois objetivos: “1º - o de liberar terras indígenas para a colonização; e 2º - o de pôr em prática a política indigenista de orientação assimilacionista, oficialmente em voga até 1988” (op. cit., p. 401).

Como decorrência, os indígenas foram pressionados em pequenos espaços territoriais, o que levou a várias outras consequências negativas:

A territorialidade guarani e kaiowa sofreu inevitáveis abalos que afetam desde os padrões culturais até os econômicos. Não há dúvida, entretanto, de que mesmo diante da territorialização precária a que estão submetidos, eles mantêm inúmeras características de sua antiga forma de organização. A organização social continua pautada pelas famílias extensas e a ocupação do espaço territorial, sempre que possível, também. No ambiente de reservas, onde há constante disputa por espaços territoriais e políticos, isso eclode em níveis altíssimos de desentendimentos e violência. A violência diretamente relacionada aos conflitos fundiários revela a face mais cruel deste ambiente colonialista (CAVALCANTE, 2013, p. 401).

Brand (2004) associa a perda territorial e o consequente confinamento às limitações na economia Guarani e Kaiowá, decorrentes da limitação do modelo agrícola

imposta pela inviabilização da intinerância em território amplo e esgotamento dos recursos naturais. Além disso, o autor aponta o surgimento de novos desafios (e conflitos internos) quanto à organização social e religiosa.

A situação cada vez mais insustentável levou os Guarani e Kaiowá a se organizarem e empreenderem lutas pela terra, especialmente a partir da década de 80. A mudança na legislação que instituiu a categoria de Terra Indígena (em 1973) e a constituição de 1988 foram importantes marcos quanto ao direito territorial indígena no que diz respeito ao reconhecimento dos territórios originários. A luta, assim, se empreendeu no sentido da reivindicação, junto ao Estado brasileiro, de reconhecimento, demarcação e proteção das terras indígenas.

A população, estimada em mais de 50 mil indivíduos, está distribuída entre as terras indígenas já devidamente demarcadas e homologadas, as antigas reservas indígenas, acampamentos e a zona urbana de diversas cidades do estado de Mato Grosso do Sul. Conforme Cavalcante (2013, p. 90) “embora já tenham sido demarcadas algumas terras indígenas após a década de 1980, ainda hoje a maioria dos Guarani e Kaiowá continua vivendo nas reservas indígenas”. Ao cruzar os dados populacionais com os dados das terras efetivamente empossadas aos indígenas, o autor conclui que “74,37% da população guarani e kaiowa dispõe de apenas 36,78% das terras” (op. cit., p. 90). A reserva indígena de Dourados, onde estão as aldeias Jaguapiru e Bororó (ondem vivem os jovens do Brô Mc’s), é a mais populosa, com população estimada de aproximadamente 12 mil indivíduos.

A vida de muitas comunidades Guarani e Kaiowá em pequenos espaços restritos às Reservas Indígenas e em acampamentos improvisados à margem das estradas tornou sem condições a prática de seus modos próprios de subsistência e organização social. Além disso, a região de cerrado do sul do Mato Grosso do Sul, onde estão mais concentrados os Guarani e Kaiowá, é estratégica para a implantação de usinas de etanol pela posição geográfica e condições climáticas e do solo para o plantio de cana-de-açúcar em larga escala. Sem opções de trabalho e dependentes de auxílio governamental inclusive para alimentação básica, os indígenas ficam sujeitos aos trabalhos na indústria canavieira, muitas vezes em condições análogas à escravidão. Soma-se ainda a luta contra os proprietários do agronegócio e lideranças locais pelo uso da terra, resultando muitas vezes no assassinato de lideranças e

suicídio de jovens indígenas. O documentário “À sombra de um delírio verde” (BACCAERT; MUNOZ; NAVARRO, 2011) denuncia que entre 2006 e 2011, sete lideranças foram mortas na luta pela terra e que, entre 2004 e 2011, mais de 2600 indígenas teriam sido libertados de trabalho escravo no Mato Grosso do Sul.

É nesse contexto, muito brevemente descrito, que os jovens do Brô Mc’s buscam inspiração para suas letras e no qual também são construídas suas identidades.

A questão da identidade: ‘outra fita’

Em entrevista concedida ao portal de notícias *Dourados News* (2014), Bruno responde ao entrevistador, quando questionado sobre o que querem levar com a música do Brô Mc’s:

A gente quer mostrar que o índio não é aquelas imagens que a maioria das pessoas veem, tem muitas pessoas que perguntam para mim, quando estou viajando fora do estado, que se aqui na aldeia ainda tem onça, se vive ainda de tanga. Aí falo que eles estão desinformados, porque não sabem a realidade daqui. Eles têm mais a imagem do pessoal da Amazônia, isolado, e nós, aqui, já somos outra ‘fita’.

E complementa em outro momento da entrevista:

Eles (os não índios) têm a imagem que vão ver o índio de tanguinha, com uma flecha, que vai falar em outra língua. E quando nós aparecemos de calça larga, camiseta e cantando em guarani e português, eles ficam de queixo caído. Quando a gente chegou a São Paulo 'uns brancos' lá falaram “olha o índio, olha o índio”, daí o Kelvin falou brincando, “onde? onde?” (DOURADOS NEWS, 2014).

A identidade étnica, ou mais especificamente nesse caso, a identidade indígena, é questionada em função de um conjunto de estereótipos histórica e ideologicamente construído. Para Rajagopalan (1998, p. 42), “a construção de identidades é uma operação totalmente ideológica”. Isso significa, em outras palavras, que ideologias existentes e dominantes atuam diretamente sobre a construção de identidades que, uma vez repensadas, se constituem como respostas (também ideológicas) a tais ideologias (RAJAGOPALAN, 1998). É o que acontece quando os jovens Guarani e Kaiowá observam e até se divertem com a situação, ao ironizar a forma como são vistos, muitas vezes negativamente (com preconceitos diversos), por não indígenas em determinados contextos.

Woodward (2009, p. 18) afirma que “pode-se levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros”.

O desconhecimento, ou melhor, o ocultamento das realidades dos povos indígenas brasileiros criou uma imagem distorcida do índio genérico, já descrita anteriormente por Bruno. Concomitantemente, relegou ao indígena brasileiro uma imagem folclórica, à margem da sociedade e com suas identidades constantemente contestadas. Woodward (op. cit., p. 19) explica que “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados”. Nesse sentido, Maher (1998, p. 116-117) defende que

a questão da identidade indígena, o “ser índio”, remete, isto sim, a uma construção permanentemente (re)feita a depender da natureza das relações sociais que se estabelecem, ao longo do tempo, entre o índio e outros sujeitos sociais e étnicos: tal construção busca a) determinar especificidades que estabeleçam “fronteiras identificatórias” entre ele e um outro e/ou b) obter o reconhecimento dos demais membros do grupo ao qual pertence, da legitimidade de sua pertinência a ele. É, portanto, nesta sua relação, no tempo e no espaço social, com diferentes “outros” que o índio constrói cosmovisões específicas e “modos de ser” particulares que terminam por constituí-lo.

Essa perspectiva vai em direção à visão de Rajagopalan (1998), para quem as identidades estão sempre num estado de fluxo. Isso, no entanto, parece não ser considerado dentro do contexto de uma nação cuja história é marcada por um projeto colonial assimilacionista e integracionista decorrentes de uma postura monolinguista e monoculturalista.

Na percepção dos componentes do Brô Mc's sobre as experiências com não indígenas de preconceito e mesmo de questionamento sobre suas identidades, além do aspecto visual, há ainda a questão linguística na construção dos estereótipos. Como destaca Bruno, além das calças largas, camisetas, também espanta o fato de estarem cantando em guarani e em português. No clipe da música Eju Orendive (assim como nos demais vídeos publicados pelo grupo), os garotos do Brô Mc's aparecem usando vestimentas (além das calças largas e camisetas, bonés ‘aba reta’, óculos escuros e outros ornamentos) e

executando danças associadas ao movimento hip hop. A letra do rap mescla guarani e português. Como veremos, isso está longe de ser ao acaso, desprezioso ou muito menos um problema linguístico.

Figura 1 – Brô Mc’s em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc’s (2010)

Nascimento (2014, p. 163), ao analisar algumas composições do Brô Mc’s, interpreta o “uso da língua hegemônica como uma forma de fazer com que sua mensagem chegue à sociedade não indígena e que suas demandas sejam ouvidas por um público amplo”. É o que acontece com a produção audiovisual do grupo Brô Mc’s. O clipe oficial da música Eju orendive (BRÔ MC’S, 2010) foi o primeiro a ser produzido pelo grupo e possuía, até a conclusão deste texto, aproximadamente 282 mil visualizações na internet. Como se pode ver na letra da música (do lado esquerdo a letra do rap, transcrita em Nascimento (2014); do lado direito a tradução para o português, conforme a legenda do clipe), a língua guarani é mesclada com o português, com as inserções dessa última marcadas em negrito.

	Eju orendive (venha com nós)
A-pyxe rap ndopái	Aqui o meu rap não acabou
A-pyxe rap onhepyrũ	Aqui o meu rap está apenas começando
Ajapo por amor	Eu faço por amor
Ahendu faz favor	Escute, faz favor
Oime Nhandejárapo-peraimejuka	Está na mão do senhor; não estou para matar
Xe ajerure Nhandejára	Sempre peço a Deus
Omohendyhagwãnde rape há xe rape	Que ilumine o seu caminho e o meu caminho

Ndaikwaáimba'epaohasa	Não sei o que se passa na sua cabeça
Neakã-pe o grau da sua maldade ndaikeaái	O grau da sua maldade
Mba'epaere pensa	Não sei o que você pensa
Povo contra povo fundukatúiremopu'ãndeakã	Povo contra povo, não pode se matar levante sua cabeça
Ndenerasẽrõndaivaíry	Se você chorar não é uma vergonha
Nhandejára aveakwehaseoinupãjaveíxupe	Jesus também chorou quando ele apanhou
Xe agwãhẽah ima rap guarani ha kaiwá	Chego e rimo o rap guarani e kaiowa
Ndendokatúieremanha	Você não consegue me olhar
Eremanharõxe-rehembra'evenderehexái	E se me olha não consegue me ver
A-pe rap guarani ogwahẽpehenduhagwã	Aqui é o rap guarani que está chegando pra revolucionar
Áraete ore ra'arõ	O tempo nos espera e estamos chegando
Entonce eju orendive	Por isso venha com nós
Entonce ejuxendive	
Refrão (2x):	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Venha com nós, nessa levada	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara	
Janharandekwéracijagwata	Vamos todos nós no rolê
Janharandekwéracijavy'a	Vamos todos nós, índios festejar
Jahajaxukakarai-pe	Vamos mostrar para os brancos
Xe haha'eome'ẽjeikoporã	Que não há diferença e podemos ser iguais
Nderehasarõxepy-reheremanhavaíryxe-rehe	Aquele boy passou por mim me olhando diferente
Há ko'ángaxeaimeko'a-pe axuka	Agora eu mostro pra você que sou capaz, e eu estou aqui
Mba'epa ore ro representa	Mostrando para você o que a gente representa
Ha ko'anga	Agora estamos aqui
A-peroiamea-peavatýraoreko o sonh ahagwã	Porque aqui tem índios sonhadores
Ko'angaaporandunde-ve:	Agora te pergunto, rapaz
Mba'e-gwipanhandedejajuka há nhamano	Por que nós matamos e morremos?
Upéaáry ore roporahéiava ha avaojejuka ramo	Em cima desse fato a gente canta
Umikaraikwéraopukanhande-rehe	Índio e índio se matando
Umia causa xeaimeko'a-pero defende hagwã	Os brancos dando risada
Upéaeju orendive	Por isso estou aqui pra defender meu povo represento cada um
	E por isso, meu povo, venha com nós
Refrão (4x):	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Venha com nós, nessa levada	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara	
Fonte: Nascimento (2014)	Fonte: Brô Mc's (2010)

A letra denuncia uma situação delineada por um processo histórico marcado por muitos conflitos e resistência, conforme relatado na seção anterior. Observando os trechos da música onde há mais inserções da língua portuguesa, é possível observar que há uma alternância quanto ao endereçamento das mensagens, ou seja, há direcionamento a interlocutores distintos. Excetuando-se as inserções lexicais unitárias, que configuram-se como prováveis empréstimos linguísticos (MESQUITA, no prelo), são três os trechos marcados por alternância das duas línguas onde se percebe uma maior carga intencional em fazê-la. O primeiro deles ocorre logo no início:

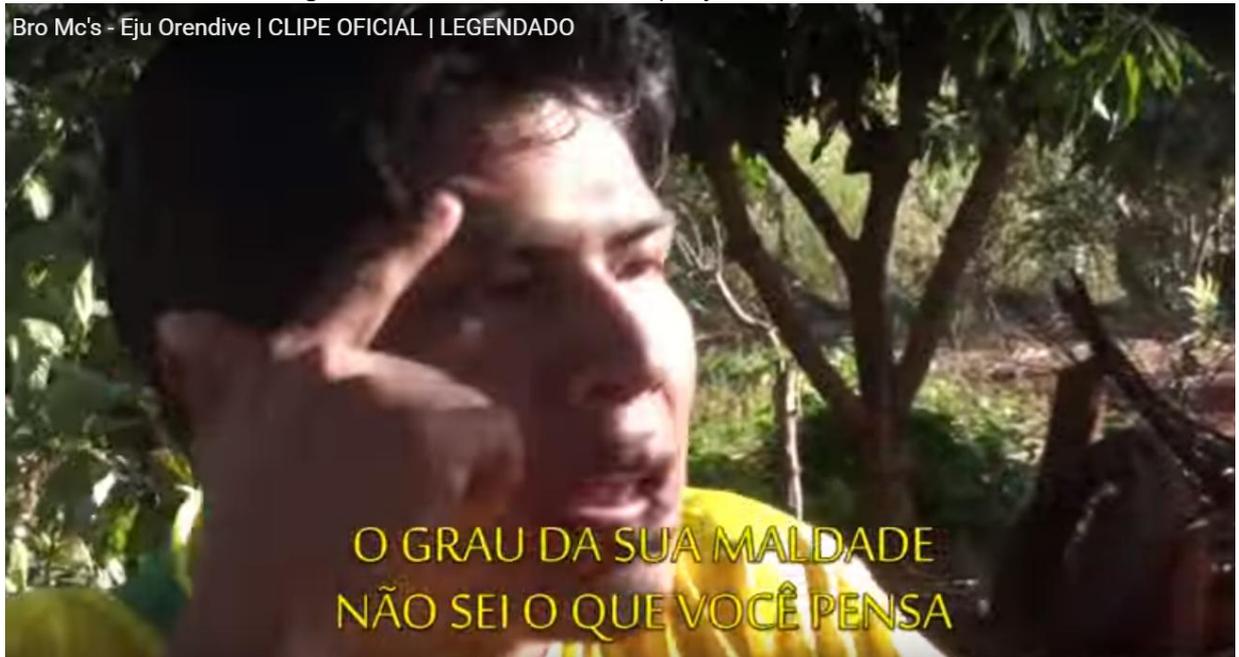
Ajapo por amor	‘Eu faço por amor’
Ahendu faz favor	‘Escute, faz favor’

Nesse trecho da música onde o Brô Mc’s se anuncia e pede para ser ouvido, as sentenças se iniciam em Guarani e alternam para o português, o que demonstra desde o início a intenção de se dirigir a alguém (ou a um grupo) falante do português e que não domina a língua indígena. Conforme Myes-Scotton (1993), a alternância – ou *code-switching* – ocorre devido a motivações e intuições do falante em relação à marcação dos códigos. Dessa forma, a alternância entre as línguas pode funcionar como estratégia tanto para especificar quanto para segregar um interlocutor, o que, segundo Gumperz (1982), pode ocorrer quando indivíduos estão longe de suas comunidades linguísticas e procuram salientar, através da linguagem, suas etnias/identidades. Ambas as estratégias são utilizadas pelo Brô Mc’s.

No segundo trecho (figura 2) com maior ocorrência de alternância, a canção parece falar com alguém responsável por uma “maldade” sem explicação:

Neakã-pe o grau da sua maldade ndaikeaái	‘O grau da sua maldade’
Mba’epaere pensa	‘Não sei o que você pensa’
Povo contra povo fundukatúiremopu’ãndeakã	‘Povo contra povo, não pode se matar’

Figura 2 – Brô Mc's em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2010)

O(s) interlocutor(es) vai(ão), então, se desenhando como aquele(s) responsável(is) pela opressão e os violentos conflitos que caracterizam o contexto dos Guarani e Kaiowá. No terceiro trecho o direcionamento das mensagens é para outros jovens, fazendo uma espécie de convocação:

Xe rohenói eju orendive
Venha com nós, nessa levada
Xe rohenói eju orendive
Aldeia unida, mostra a cara

‘Nós te chamamos pra revolucionar’

‘Nós te chamamos pra revolucionar’

A utilização das duas línguas inclui, portanto, indígenas e não indígenas. É exatamente nesse refrão que aparecem vários jovens da aldeia dançando ou seguindo (de bicicleta) os integrantes do Brô Mc's, que aparecem com rosto pintado em alguns momentos enquanto convocam para uma “revolução” (figura 2).

Figura 3 – Brô Mc's em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2010)

Cano, Moreno e Chaves (2013) analisaram esse trecho na perspectiva da análise do discurso de linha francesa (especialmente com os construtos de Dominique Maingueneau) como parte da apreensão de um *ethos* discursivo Guarani e Kaiowá:

Neste trecho da canção, o termo “revolucionar” remete a toda uma historicidade das lutas de classe, pois uma revolução só pode ser experimentada quando as bases que sustentam uma sociedade são completamente abaladas. Desse modo, fica evidente a reivindicação por parte do enunciador, que convoca o enunciatário a participar “dessa revolução”, pois “aldeia unida mostra a cara”, sugerindo mais que uma simples união, buscando, por um processo de interpelação, “recrutar” o enunciatário por meio de práticas e processos simbólicos. Verifica-se, desse modo, a atualização de um *ethos* que convoca a adesão do outro (enunciatário, sujeito) a certo posicionamento (CANO, MORENO, CHAVES, 2013, p. 64).

Na figura 3 (e em outros momentos do vídeo), os jovens empunham ferramentas utilizadas no corte da cana, enquanto convocam os demais. Faz-se presente a luta pela terra e o trabalho, muitas vezes em condições precárias, nas lavouras e usinas canavieiras.

Figura 4 – Brô Mc's em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2010)

Conforme Rajagopalan (2016), “o multilinguismo é uma forma de transitar entre diversas identidades”. O uso da língua indígena e do português cumpre, entre outros possíveis objetivos, o papel de transitar entre as identidades e, como observou Nascimento (2014), de ampliar a dimensão do público, fazendo com que as mensagens cheguem também aos não indígenas. A estratégia da divulgação através do recurso audiovisual e as atitudes dos jovens Guarani e Kaiowá em suas apresentações em público corroboram com essas interpretações. Segundo a matéria publicada sobre o grupo em um jornal de grande circulação (MARIA, 2011), o grupo se apresentou durante a festa de inauguração da Vila Olímpica Indígena do estado de Mato Grosso do Sul, com a presença do então governador daquele estado, do prefeito de Dourados e outras lideranças políticas. Bruno teria, segundo o jornalista Julio Maria, mandado um recado direto às autoridades:

Assim que o locutor anuncia a entrada de seu grupo de rap, o Brô MC's, o índio procura pelo governador na plateia e joga a lança: “Esta vai para vocês que não conhecem a nossa realidade, que não sabem dos nossos dilemas. Aldeia unida, mostra a cara!” (MARIA, 2011)

O jornalista destaca em seguida que, ao término do show, o governador André Puccinelli é o único que não aplaude e teria se justificado: “Não gostei, porque isso é música estrangeira. E eu sou nacionalista” (op. cit.). Uma alternativa para entender essa justificativa

seria a origem do rap ou da cultura hip hop, oriunda da periferia de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Outra seria o entendimento, por parte do governante, de que a língua indígena fosse uma língua não oficial, portanto não nacional ou estrangeira, considerando a inclinação monolíngue e monocultural das políticas linguísticas e educacionais brasileiras. Ou, ainda, a simples negação de uma realidade sociocultural (e, portanto, linguística) por muito tempo ocultada e que agora que se faz ouvir.

Considerações Finais

Silva (2009, p. 84) explica que “tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade”. Há, dessa forma, como explica o autor, dois processos na produção da identidade: os que tendem a fixá-la e estabilizá-la e os que tendem a subvertê-la e desestabilizá-la. É possível observar a oscilação entre esses processos no exemplo analisado, ou seja, quando por um lado os integrantes do Brô Mc’s são enfrentados por questionamento de sua identidade indígena, estereótipos e preconceito e quando, por outro lado, mesclam elementos culturais com objetivos de esclarecer sobre uma realidade (no caso, a sua própria) e denunciar mazelas sociais e conflitos diversos.

A linguagem audiovisual utilizada pelo Brô Mc’s e divulgada pelos meios digitais pode ser entendida, nesse sentido, como uma vitrine para o mundo de uma identidade em fluxo – a dos jovens Guarani e Kaiowá –, que transita interculturalmente para lutar e resistir em um contexto de dominação e opressão historicamente situado em uma pequena porção do cerrado brasileiro.

Referências

BACCAERT, An; MUÑOZ, Nicolas; NAVARRO, Cristiano. *À sombra de um delírio verde*. Argentina, Bélgica, Brasil. Documentário. 29 min., 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97DI>. Acesso em 21 de mar. de 2016.

BRAND, Antonio. Os complexos caminhos da luta pela terra entre os Kaiowá e Guarani no MS. *Tellus*, ano 4, n. 6, 2004, p. 137-150.

BRÔ MC'S. *Eju Orendive*. Dourados: Central Única das Favelas – Cufa MS. Clipe oficial legendado, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>>. Acesso em 23 de jan. de 2016.

BRÔ MC'S. *Programa da Xuxa*. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 14 de abril de 2012. Programa de TV. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FkuzQXp7IIQ>>, acesso em 11 de abr. de 2016.

CANO, Maiara R.; MORENO, Tânia V. A.; CHAVES, Aline S. A construção do *ethos* do jovem Guarani Kaiowá nas canções do Brô MC's. *Revista Philologus*, ano 19, nº 57 – Supl. Anais da VIII JNLFLP: CiFEFil, set./dez. 2013, p. 56-66.

CAVALCANTE, Thiago L. V. *Colonialismo, território e territorialidade: a luta pela terra dos Guarani e Kaiowa em Mato Grosso do Sul*. Tese (doutorado em História). Assis: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2013. 470p.

CUFA – Central Única das Favelas. *Entrevista com o Brô MC's na aldeia Jaguapiru, Escola Municipal Tengatuí Marangatu*. Dourados, 2010. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=DV91uRs2CDg&feature=related>>. Acesso em 11 de abr. de 2016.

DOURADOS NEWS. *Entrevista com o Brô MC's*. Dourados, 2014. Disponível em: <<http://www.douradosnews.com.br/>>, acesso em 14 de abr. de 2016.

GUMPERZ, John J. (Ed.). *Discourse strategies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1982.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 103-133.

HERAS, A. I.; MIANO, A. El lenguaje audiovisual en la investigación social y la comunicación pública del conocimiento. In: *Revista Ciencia, Público y Sociedad*, nº1, 2012, p. 18-40.

MAHER, Tereza Machado. Sendo índio em português... In: SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 115-138.

MARIA, Julio. MC's Guaranis. *Estadão*. São Paulo, 21 mai. 2011. Caderno Cultura. Disponível em < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mcs-guaranis-imp-,722106>>. Acesso em 16 de abr. de 2016.

MESQUITA, Rodrigo. A linguagem audiovisual do Brô Mc's: uma proposta de uso didático na perspectiva intercultural. *Anais do II SINASEC*. No prelo.

MEY, Jacob L. Etnia, identidade e língua. In: SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 69-88.

MYERS-SCOTTON, Carol. *Social Motivations for Codeswitching: Evidence from Africa*. New York: Oxford University Press, 1993.

NASCIMENTO, A. M. do. *Português intercultural VII: linguagem e arte em contextos interculturais*. Goiânia: Gráfica UFG, 2014.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 21-45.

_____. *A questão de língua no mundo globalizado*. Aula inaugural de Estudos Linguísticos proferida em 29 de abril de 2016. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2016.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas Brasileiras: Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 7-72.



O MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UFG E A DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO CONHECIMENTO

Ivanilda A. A. Junqueira

Doutora em História Social/UFU, docente do Curso de Museologia FCS/UFG. Agência Financiadora: CNPq



Educação não-
formal. Memória.
Cidadania. Museus
Universitários

Resumo: Este estudo analisa o processo histórico que consolidou o funcionamento do Museu Antropológico da UFG enquanto espaço de educação não-formal, considerando as questões da memória que lhe são inerentes e suas significações para os diversos públicos que a visitam. É importante destacar que os museus têm se caracterizando cada vez mais como lugares de memória, os quais despertam o interesse das comunidades nas quais estão inseridos pelo potencial que possuem de estabelecer um permanente diálogo entre educação e cultura. Por meio da coleta, organização e preservação de seus acervos, as instituições museais têm por missão contribuir para o ensino, pesquisa e extensão, voltando-se para uma perspectiva histórica dos fatos, no contexto brasileiro, regional e local.

THE ANTHROPOLOGICAL MUSEUM OF UFG AND THE DEMOCRATIZATION OF ACCESS TO KNOWLEDGE

Non-formal
education. Memory.
Citizenship.
University
Museums.

Abstract: This study analyzes the historic process that consolidated the operationalization of the Anthropological Museum of the UFG while space non-formal of education, considering the questions of the memory that are inherent and your significations for the various publics that visit this space. Is Important detach that the museums have been characterized more and more as a memory space, this spaces arouse the interest of communities where they are inserted because of the your potential to establish a permanent dialogue between education and culture. Through of collect, organization and preservation of your collections, the museums has mission of contribute for the teaching, research and extension, related to a historical perspective of facts, in the Brazilian context, regional and local.



Envio: 13/06/2018 ♦ Aceite: 25/07/2018

Introdução

Qual a relação entre um museu e a educação?

Essa é uma questão que tem despertado o interesse de pesquisadores e museólogos ao longo das últimas décadas e dentre as possíveis respostas destaca-se aquela que nos mostra a importância da ação educativa como meio de comunicação com o público. Os museus têm se caracterizando cada vez mais como espaços de educação não-formal e considerados como lugares de memória, os quais despertam o interesse das comunidades nas quais estão inseridos pelo potencial que possuem de estabelecer um permanente diálogo entre educação e cultura. Por meio da coleta, organização e preservação de seus acervos, as instituições museais têm por missão contribuir para o ensino, pesquisa e extensão oferecendo suporte à pesquisa para os diversos setores, das ciências humanas ou não, voltadas para uma perspectiva histórica dos fatos, no contexto brasileiro, regional e local.

Cabe lembrar, que os museus são “lugares” em que os processos históricos são retomados e reconstruídos, frutos de uma multiplicidade de documentos produzidos em distintas épocas. Longe de serem simples depositários de objetos, eles “oferecem o passado trazendo a história em narrativas que reencontram o indivíduo nos ambientes intersubjetivos nos quais experimentou - não sem contradições, a si mesmo e ao mundo” (BENJAMIN, 1987, p. 52 - 60). A documentação guardada nestes espaços traz à tona fatos, versões, acontecimentos, memórias que sobrevivem ao tempo, possibilitando olhares e abordagens diferenciadas. Nesse sentido, ao mencionar a(s) memória(s) (LE GOFF, 1996, p. 112-123) não estamos falando, pura e simplesmente, de “nostalgia”, mas do “amor pelo passado. (...) A nostalgia nasce no espírito indefeso que não suporta a visão do presente e então se evade: foge para o passado, um passado de ouro, meio falsificado e que distrai nossas dores. A memória, pelo contrário, é ir ao encontro do presente depois de ter se banhado nas visões de um outro tempo.

Preservar a memória é, sem dúvida alguma, uma das formas de garantir o direito à história dos vencedores e dos vencidos. “A memória regula posições existenciais e políticas, fazendo buscar no passado seiva e inspiração para as apostas ativas de futuro”.

O objetivo desse estudo consiste principalmente em compreender as formas de interação entre museus, comunidade, e fontes diversificadas de aprendizagens. Pretende-se por meio da pesquisa documental desvelar saberes e fazeres peculiares de uma determinada cultura, um período histórico específico, e, além disso, refletir sobre a representatividade de monumentos, obras de arte, manifestações culturais, objetos, coleções que “falam” e por meio dos quais se pode “decifrar” muitos fatos e versões de uma mesma história. A proposta é conhecer o cotidiano dos profissionais que atuam nos diversos setores, compreender a concepção dos espaços educativos, refletir sobre o que vem sendo chamado de educação museal e até que ponto, uma educação que extrapola os muros da escola e interage com a cidade em suas múltiplas dimensões, beneficia a comunidade à qual pertence.

A hipótese da qual partimos é que, apesar dos diversos debates estabelecidos nas últimas décadas sobre o papel educativo dos museus, muito ainda está por ser feito, principalmente em cidades que se encontram no interior do território brasileiro, como é o caso de Goiânia. Os investimentos em ações culturais e educativas de caráter contestador, criativo, transformador; enfim, capazes de facilitar a execução de processos museais mais ajustados às necessidades dos cidadãos, por meio da participação, visando ao desenvolvimento social, têm sido escassos por parte do poder público. Entretanto, ainda assim, acredito que uma investigação participativa deve ser uma alternativa para oferecer uma nova explicação da realidade.

O Museu Antropológico da UFG, cujo principal objetivo é apoiar e desenvolver a pesquisa antropológica interdisciplinar, tem sido o nosso objeto de estudo. Seu acervo é decorrente de pesquisas científicas e se compõe de objetos arqueológicos, de cultura indígena, e da cultura popular. Além disso, possui um importante acervo documental como fotos, imagens digitais, vídeos, livros e outros documentos e uma de suas principais ações são os trabalhos de documentação, conservação e comunicação do acervo através dos recursos expográficos e das ações educativo-culturais. Conhecer o cotidiano dos profissionais que atuam nos diversos setores dessa instituição, compreender a concepção dos espaços educativos, refletir sobre as práticas de educação museal e até que ponto essas ações beneficiam a comunidade na qual está inserido, foi um de nossos objetivos principais quando iniciamos esta pesquisa.

Alguns questionamentos nos instigam a conhecer a sua história, dentre eles, até que ponto o museu se adequou às novas propostas para a área da museologia. Conforme Cabral e Rangel (CABRAL; RANGEL, 2008, p. 159-161), a educação em museus no Brasil tem início a partir da década de 1920. As autoras ressaltam que a criação do Ministério da Educação em 1930 sob a liderança dos educadores Roquette Pinto e Anísio Teixeira, contribuíram para a valorização do papel educativo nos museus. Mais tarde, na década de 1950, dois encontros importantes, colaboraram para que a área de educação em museus tivesse maior destaque, reforçando o papel pedagógico dessas instituições, neste caso, em 1956 o I Congresso Nacional de Museus em Ouro Preto, Minas Gerais e em 1958 o Seminário Internacional sobre o papel pedagógico dos Museus. Entretanto, segundo as autoras, foi “somente nas duas últimas décadas que os responsáveis por ações educativas em museus começaram a apresentar maior reflexão sobre sua atuação”.

Nesta mesma direção, Judite Primo destaca que os documentos produzidos no Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, Rio de Janeiro em 1958; na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972; no I Atelier Internacional da Nova Museologia em Quebec no Canadá em 1984; na Reunião de Oaxtepec, no México em 1984 e na Reunião de Caracas na Venezuela, em 1992, traduzem o “pensar museológico no nosso século e que, principalmente, levaram os profissionais da área a aplicar esta ‘ciência’, de forma menos hermética e a entender sua prática” (PRIMO, 1999: 7). Os documentos orientaram o desenvolvimento de ações interdisciplinares no campo da museologia, incentivando a interação entre os sujeitos sociais e os museus e resultaram da reflexão conjunta de profissionais que buscavam a evolução de idéias na sua área de atuação, reconhecendo que dialogar com profissionais das áreas afins foi um passo importante para ampliar as possibilidades de atuação no campo da museologia.

Em 1958, vários profissionais se reúnem para discutir a função educativa dos museus considerados por muito tempo como espaço adequado para se exercer a educação formal (PRIMO, 1999, p. 10-46). O documento produzido no Rio de Janeiro, resultado do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, sofreu influência do panorama socioeconômico e político brasileiro marcado pelas reformas trabalhistas da Era Vargas, pela modernização do tecido industrial. No âmbito internacional, generalizava-se o

processo de descolonização. Na China e em Cuba, organizavam-se movimentos que se orientaram pelo ideal do Comunismo. Destaca-se a modernização da indústria na Europa, implantam-se ditaduras na América Latina, sem contar que vários territórios encontravam-se destruídos pela Segunda Guerra Mundial. É nesse contexto que ocorre a criação do Conselho Internacional de Museologia-ICOM, sob a proteção da Unesco. A Declaração de Santiago do Chile, de 1972, foi a primeira reunião interdisciplinar que discutiu claramente o papel do Museu na sociedade. Suas propostas enfatizaram a importância da instituição como instrumento de mudança social e agente de desenvolvimento assumindo sua responsabilidade junto à comunidade. A instituição museal passa a ser vista enquanto instrumento de mudança social e a museologia se dedica a compreender a relação do homem com o patrimônio cultural. A ação educativa dialógica passa a compreender o homem como ser participativo que pauta suas ações na colaboração e união com seus pares, cuja relação se fundamenta no diálogo. Ora, aqui fica explícito o desafio quanto à adoção de novas estratégias de comunicação como condição necessária para a efetivação desse diálogo.

Em Oaxtepec, no México, em 1984, a relação território, patrimônio e comunidade foi considerada indissolúvel sendo marcada pelo diálogo e participação comunitária. Propôs-se a defesa do patrimônio “*in situ*” com a justificativa de que ao retirar o patrimônio do seu contexto, modifica-se a idéia original segundo a qual foi criado. Ampliou-se a idéia de patrimônio cultural, propondo-se ainda uma visão integrada da realidade, e, neste sentido, entendemos que já se tornava necessário a utilização de novas estratégias de comunicação como forma de democratizar a cultura.

A Declaração de Caracas, em 1992, reafirmou a necessidade de integração do museu com a comunidade, considerando as mudanças sociopolíticas, econômicas e tecnológicas dos últimos vinte anos na América Latina. Nesse momento o conceito de Museu Integral evoluiu para o de Museu Integrado na comunidade o que influenciou a criação dos ecomuseus e museus comunitários. Recomendava-se a reformulação de políticas museais em função do estabelecimento de uma relação com a comunidade. Propôs-se ampliar o papel do Museu como gestor social por meio de projetos museológicos que

refletissem o interesse da comunidade e considerassem a realidade social. E como pensar tais propostas sem que se desenvolva uma estratégia eficaz de comunicação?

Sabemos que a comunicação não se restringe ao processo de montagem de exposições, pois tanto as ações museológicas de pesquisa e de preservação também podem ser consideradas como um processo de comunicação. Maria Célia Santos argumenta que tais ações são gestadas "por meio de um processo constante de interação em uma ação pautada no diálogo, levando-se em consideração as características dos grupos envolvidos e as diversas maneiras de estar no mundo e de se expressar por meio de diferentes linguagens" (SANTOS, 2005, p.61-76). É importante dizer que as ações de pesquisa, preservação e comunicação estão integradas entre si e se alinham aos objetivos dos diferentes projetos que são pensados pelas instituições museais.

O Museu Antropológico da UFG, desde a sua criação em 1969, já se apresentava como uma instituição com fins educacionais. Por meio da Portaria 467/71, publicada em 24 de março de 1971, o museu foi subordinado à Reitoria, entretanto, manteve seu vínculo pedagógico com o Departamento de Antropologia e Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG. Devido ao seu caráter educativo, em seu espaço foram desenvolvidos vários projetos que tinham como objetivo principal, a interpretação e o uso do patrimônio cultural de forma a possibilitar a inclusão social e o exercício da cidadania. A preocupação já era em propor ações que despertassem os sujeitos sociais para a compreensão do espaço que habitavam, para as questões culturais, de forma que refletissem sobre a sua realidade procurando soluções para os problemas por meio do diálogo, da troca da interação com o outro.

Desde esse momento a intenção já era pensar o "processo museológico como um processo educativo e de comunicação, capaz de contribuir para que o cidadão possa ver a realidade e expressar essa realidade, qualificada como patrimônio cultural - expressar-se" e transformá-la. O Museu Antropológico se originou da iniciativa de professores do Departamento de Antropologia e Sociologia (DAS) da UFG, vinculado ao antigo Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), a partir da realização de uma pesquisa no Parque Indígena do Xingu pelos professores Acary de Passos Oliveira, Vivaldo Vieira da Silva, Antônio Theodoro da Silva Neiva, já falecidos, e o Pe. José Pereira de Maria, atualmente professor aposentado pela UFG.

Conforme o relatório de estudos remetido à Profa. Lena Castelo Branco, na ocasião diretora do ICHL, um plano de pesquisa com o objetivo de estudar as populações do Xingu e criar um museu antropológico na UFG foi sugerido pelos pesquisadores, dando início também ao acervo que hoje está sob a guarda da instituição. A proposta consistia em salvaguardar a cultura material indígena da Região Centro-Oeste do Brasil, e, com essa perspectiva, o Museu Antropológico da UFG foi criado em junho de 1969, sendo inaugurado em 5 de setembro de 1970.

Segundo informações constam no documento Diagnóstico Museológico de 1998, o seu acervo material é composto por objetos etnográficos indígenas e de cultura popular e se constitui por matérias-primas orgânicas diversas, como plumárias, cerâmicas, madeiras, fibras, entre outras, reunindo mais de quatro mil peças acondicionadas em reserva técnica destinada à sua guarda e conservação, e representam aspectos da cultura material das diversas populações da Região Central do Brasil. Já o acervo arqueológico contém testemunhos provenientes de diversas pesquisas, alcançando mais de cento e quarenta mil peças, as quais ilustram a cultura material das populações pré-colonial e colonial, que habitaram ou transitaram pela Região Centro-Oeste, em espaços diferenciados e em momentos distintos. É constituído, principalmente, por objetos líticos e cerâmicos.

Esse acervo, ao longo dos anos, tem servido como fonte de pesquisa para as diversas áreas que atuam e/ou atuaram no Museu com o objetivo de produzir conhecimento de forma interativa com as comunidades. Nei Clara de Lima argumenta que “desde a sua fundação, o órgão tem oferecido ao público a possibilidade de universalização do conhecimento cultural acerca das comunidades locais e de sua diversidade. Com esse intuito, atividades e eventos que possibilitassem uma maior interação com a sociedade passaram a ser implementadas”. Destacamos o apoio a pesquisadores e a outras instituições quanto ao desenvolvendo pesquisas científicas; a realização projetos de ação educativa para as redes públicas e particulares de ensino, o que possibilita a interação entre museu e escolas. Neste sentido, Lenir Magalhães, professora aposentada da Faculdade de Educação, ressalta que:

Nossa atuação no Museu está relacionada com a disciplina de estágio curricular que nós tínhamos na Faculdade de Educação, o estágio dos alunos de Ciências

Sociais. A proposta integrada ao Museu Antropológico surgiu ao trabalhar com os alunos os conteúdos sobre cultura, quando nós nos vimos ligados à atividade cultural que o Museu da própria universidade já fazia. Resolvemos, então, nos integrar a essa estrutura que tinha aqui. Os alunos de Ciências Sociais faziam opção, porque os conteúdos eram vastos, de primeira à oitava série e o segundo grau também. Se eles fizessem essa opção, nós passávamos a trabalhar com essa integração e desenvolvíamos esses trabalhos junto às escolas e o Museu Antropológico, que nessa época, [mi novecentos e] oitenta e cinco, já tinha condições de nos dar toda essa estrutura. Foi muito bom, pois já havia o setor educativo dentro do Museu. Esse trabalho integrado se pautou por fornecer todos os subsídios que os nossos alunos necessitavam na época para desenvolver práticas educativas dentro da escola. Trabalhamos muito no colégio Olga Mansur. Eu me lembro muito bem que nós despertamos tanto os alunos para esse trabalho junto à comunidade que eles propuseram fazer um museu dentro da escola. Eles trouxeram tudo que era da família. Então, cada aluno no estágio ia desenvolvendo isso dentro da escola (MUSEU ANTROPOLÓGICO SÉRIE DOCUMENTOS N.5, 2011, p.48).

O depoimento da Professora Lenir nos chama a atenção para a importância de se investir na relação museu/escola e nas propostas que visem promover a interlocução entre os vários sujeitos sociais que passam a usufruir do espaço museológico quando tais ações são postas em prática. Santos destaca que a interação com os nossos pares e com os demais sujeitos sociais envolvidos nos projetos sociais ali desenvolvidos possibilita o estabelecimento de metas e objetivos no sentido de promover "a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando uma nova prática social.

Segundo a Professora Marcolina Martins, sua experiência no Museu Antropológico se deu desde as primeiras iniciativas de criação:

Era uma idéia! Enquanto aluna da Universidade Federal de Goiás, quando fazíamos o curso de Geografia e História, nós tivemos a oportunidade de visitar o Parque Nacional do Xingu com o professor Vivaldo [Vieira] Silva e o professor Acary de Passos Oliveira, quando o Museu era apenas uma idéia que estava na cabeça de algumas pessoas da Universidade, e mesmo de fora da Universidade, como é o caso do professor Acary. Nessa época, também o professor Juarez Costa Barbosa era um defensor dessa idéia, da necessidade de criação de um espaço em que os alunos da área, principalmente do curso de Ciências Sociais e também da área de História, tivessem como desenvolver uma atividade prática, uma atividade que não fosse apenas repetitiva, teórica, dos livros. Então, enquanto aluna, em 1968, nós estivemos no Parque Nacional do Xingu e eu era monitora do Professor Vivaldo. Depois, já pertencente à Universidade, eu estive lá novamente, para fazer uma pesquisa e coleta de material com o professor Vivaldo, para um trabalho dele que

era, se não me engano, sobre a organização social entre os índios do Parque Nacional do Xingu, principalmente os índios Waurá. E aí nós já coletamos algum material para o Museu Antropológico, já dentro dessa idéia de realização, de concretização deste (MUSEU ANTROPOLÓGICO SÉRIE DOCUMENTOS N.5, 2011, p.78).

A professora destaca que a necessidade de pesquisa foi um dos fatores que impulsionou a criação do museu e ressalta que sua participação enquanto pesquisadora ocorreu com a pesquisa “A Tecelagem Artesanal em Hidrolândia – um estudo etnográfico”, desenvolvida em Hidrolândia, Goiás. Ela fala da influência recebida pelo fato de sua mãe ter sido tecedeira e da importância que os objetos que foram coletados durante o trabalho de campo foram importantes para a constituição do acervo do Museu Antropológico e como se destacam na exposição de longa duração "Lavras e Louvores":

O acervo já foi adquirido pela Universidade Federal de Goiás. Então não é um acervo que eu adquiri com os meus recursos e passei para a Universidade não. A universidade adquiria e eu apresentava recibos, porque o pessoal não tem como dar nota fiscal; e já vinha com todas as informações. O que me coube como pesquisadora foi ter aquele cuidado de pegar os dados sobre cada peça e na hora, dentro do museu, a sequência, mostrar com uma proposta mais didática possível, para as pessoas compreenderem todo um processo, que no trabalho que nós fizemos vai desde o plantio até a venda do produto acabado. Mas tem, como dizia a minha orientadora, a saudosa Tekla Hartmann, tem toda uma parafernália e toda uma sequência de uso. Então, na exposição, que não está montada atualmente, tinha a preocupação dessa sequência do uso dos instrumentos, da tecelagem artesanal na ordem, ou seja, tinha tipos de sementes de algodão diferentes, porque na semente está contida toda a idéia do pé de algodão e do algodão em si. Olhaque coisa bonita, em uma semente você tem toda uma idéia de uma planta futura, com todos os seus detalhes. E a gente tinha algodão com cores diferentes, então procuramos coletar sementes do algodão pardo, sementes do algodão maranhão, sementes do algodão comum; enfim, essa semente tem também a parte da tintura dos tecidos, da fibra. Então tinha objetos representativos dessa tintura, como o açafraão, o anil, enfim, diversos que constam também no trabalho, que foi publicado pela universidade. Primeiro vem o arco que é para “fofear” o algodão, depois vem a carda, que é para organizar em “pastas”, depois vem a roda, que é para fazer o fio, depois vem um instrumento para retirar esse fio da roda, que é o caneleiro, depois vem a urdideira, que já é para urdir. Na urdição já tem a programação do padrão do tecido, do comprimento e da largura do tecido. E isso tudo baseado em pequenas amostras chamadas repassos (MUSEU ANTROPOLÓGICO SÉRIE DOCUMENTOS N.5, 2011, p.78).

Por meio do depoimento das professora Lenir Magalhães e Marcolina Martins, compreendemos a importância da pesquisa não apenas para a constituição do acervo do

Museu Antropológico, mas também para a produção do conhecimento. Em vários momentos fica evidente que o interesse em conhecer os modos de fazer e o cotidiano dos sujeitos sociais aproxima o professor universitário da comunidade. Isso se torna possível porque o cotidiano comunitário passa a ser valorizado, e, o papel do professor é atuar de forma integrada e participativa, incentivando o questionamento, a reflexão conjunta sobre a realidade local.

Percebemos também, que desde a década de 1980 várias iniciativas voltadas para a educação não-formal têm sido implementadas no Museu Antropológico, e que ao longo de seus quase quarenta anos, o Museu Antropológico se consolidou na região como uma referência no campo museológico, tanto pela riqueza de seu acervo arqueológico e etnográfico, quanto pela tradição de suas pesquisas e ações educativo-culturais. Desde 1982, suas preocupações em relação às atividades educativas, se voltaram também para o atendimento aos professores de ensino fundamental. Nesse sentido, os maiores avanços na parte de projetos pedagógicos ocorreram a partir de 1984/1985 quando alguns projetos pedagógicos foram realizados de forma a contribuir com a sistematização das ações educativas.

Além disso, por meio dos projetos propostos, foi possível participar de editais publicados por órgãos de fomento como a Fundação Vitae, o IPHAN, além de financiamentos da iniciativa privada por meio de projetos de salvamento arqueológico, cujo objetivo foi conseguir investimentos para laboratórios de conservação e de arqueologia bem equipados. Em 2006, inaugurou a nova exposição de longa duração Lavras e Louvores.

Destaca-se ainda o fato de que a demanda recebida pelo museu para prestar assessoria tanto para criação de museus em outros municípios do estado de Goiás, quanto para qualificar os profissionais de instituições museais de várias cidades do Estado de Goiás. Na medida do possível essas solicitações têm sido atendidas por meio de consultorias de seus profissionais aos projetos de criação e organização de museus e também por meio de oficinas e cursos de capacitação oferecidos com alguma regularidade, através de financiamentos da UFG e do IBRAM.

Durante o período de 2000 a 2002, foi oferecido um curso de especialização em Museologia, vinculado academicamente à então Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia

da UFG que resultou na formação de 18 especialistas, inclusive de profissionais que atuam em museus no interior do Estado de Goiás. Assim como esta, outras iniciativas também foram postas em prática nos anos anteriores, como por exemplo, na década de 1980, o “Curso de Atualização Abordagens Metodológicas e as Propostas Alternativas do Museu Escola”, que segundo a professora Lenir Magalhães, foi uma semente plantada para que os professores da rede pública interagissem com as atividades realizadas pelo museu:

Olha, para os cursos aqui no Museu vinham diversos profissionais. Eu fiz vários cursos aqui, uma bateria que deu para mim até - eu não tenho o mestrado, mas eu quase cheguei ao doutorado de tanta carga horária de cursos que eu fiz aqui. Porque eu tinha a minha disciplina e era difícil uma saída na Faculdade de Educação, então eu aproveitava o máximo aqui no Museu Antropológico. Foram vários cursos com profissionais muito bons, principalmente de São Paulo, Rio, Belém do Pará. Nossa, em todas as áreas aqui do Museu eu fiz cursos, tive uma ótima visão, e o pessoal foi muito bem preparado. Eu acho que a equipe que a professora Edna preparou na época, em relação a esses cursos, foi muito boa. Cursos de especialização, inclusive. [...] Eles pensam o museu. É uma coisa linda! porque quando você passa a fazer parte disso com qualquer objeto você dá uma aula, você resgata a cultura. Era isso que eu ensinava para os meus alunos, que com qualquer coisa, qualquer situação, por exemplo, uma situação em sala de aula que hoje a gente vê aí, pode-se trabalhar esses temas (MUSEU ANTROPOLÓGICO SÉRIE DOCUMENTOS N.5, 2011, p.48).

A vocação educacional do Museu Antropológico da UFG se comprova por meio dos depoimentos citados e a prática da ação educativa continua a ocorrer de variadas formas. O atendimento ao público escolar das redes municipal, estadual e particular de ensino é feito por meio de agendamento e, alunos e professores participam de projetos de ação educativa, que reforçam o potencial do museu como espaço de educação não formal. Uma das etapas do atendimento que considero essencial para uma aprendizagem positiva, consiste na realização de reuniões prévias com os professores com o objetivo de orientá-los para que possam contribuir no planejamento das atividades a serem desenvolvidas com os alunos. A garantia de uma interação e aproximação permanente com o público, depende também do acervo que compõe a Biblioteca Especializada, que conta com obras e periódicos nas áreas de Antropologia, Arqueologia, Etnologia Indígena, Etnolinguística e Educação Indígena.

Outra ação desenvolvida nos últimos anos e de grande importância para a valorização das culturas tradicionais foi a pesquisa que subsidiou o registro do ofício e

modos de fazer das bonecas karajá, aprovado em 25 de janeiro de 2012. Vale destacar que, que, além de serem uma referência cultural nas aldeias indígenas, representam, muitas vezes, a única fonte de renda das famílias. A pesquisa recebeu financiamento, no ano de 2008, pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás - FAPEG, e contou com o apoio da Secretaria de Estado de Políticas Públicas para Mulheres e Promoção da Igualdade Racial - SEMIRA. Em 2010, o projeto contou com a parceria e o financiamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Superintendência de Goiás. A equipe do Museu Antropológico, composta pelos antropólogos Manuel Ferreira Lima Filho, Nei Clara de Lima, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva, teve uma participação efetiva no trabalho em campo, na realização de exposições em algumas cidades brasileiras e na produção de um catálogo que registra o processo de produção das bonecas karajá. Segundo Telma Camargo da Silva:

o conhecimento sobre o modo de fazer a boneca cerâmica Karajá está entrelaçado nas histórias locais sobre brincadeiras infantis, nas narrativas femininas de atribuições de gênero, na reprodução material do imaginário mítico. Mas também nas mãos das oleiras e no cuidadoso fabricar de cada um dos artefatos. Logo, as narrativas estão além da oralidade, provocam a sensibilidade do olhar por parte do/da antropólogo/da e o exercício de outras formas de construção de dados, como o uso da fotografia (SILVA, 2013, p. 170-192).

Segundo os pesquisadores do Museu Antropológico, o objetivo do projeto consistiu em descrever e documentar o ofício da ceramista Karajá e os modos de fazer as bonecas de cerâmica para subsidiar o pedido de registro como patrimônio nacional. A pesquisa revelou que, mais do que artesanato, as ritxoko ou bonecas de cerâmicas carregam significados complexos que remetem aos referenciais culturais e identitários Karajá e são importantes instrumentos pedagógicos usados na educação das gerações mais jovens. O ceramista Mahuederu destaca que elas “servem para contar a história dos Iny para crianças e jovens” e ainda como expressou Kuanajiki, com mais de 80 anos: "sem as crianças não haveria ritxoko”.

Conforme as informações disponibilizadas na página do Museu Antropológico, com formas de figuras individuais, conjuntos de personagens ou cenas sociais com representações do nascimento à morte, as bonecas se constituem em importantes formas

de expressão do universo social e cosmológico do povo Karajá remetendo tanto aos aspectos da sua estrutura social e às atividades cotidianas, como às cenas rituais e narrativas mitológicas. Assim, além de significativa fonte de renda, quando vendidas como artesanato, elas revelam temas variados do universo cultural do povo Iny e seus distintos significados que são materializados pelas mãos das mulheres, por meio da arte de modelar o barro¹.

Por meio de ações como essas, a democratização do acesso aos bens e espaços culturais se amplia e o exercício da cidadania se efetiva. E, para que o público possa ter uma experiência completa e transformadora no momento da sua experiência museal, professores, pesquisadores da área, equipes educativas e pessoas que atuam como mediadores em espaços culturais são, cada vez, mais importantes e cada vez mais precisam realizar o processo museológico de forma a promover o diálogo e a interação constante entre os membros da comunidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas - vol. 1.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

CABRAL, Magaly e RANGEL, Aparecida. Processos educativos: de ações esparsas à curadoria. In: *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa* / Letícia Julião, coordenadora; José Neves Bitencourt, organizador. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

CARDOSO, Rafael. Coleção e Construção de Identidades: museus brasileiros na encruzilhada. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia B. (Orgs.) *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: MHN/MinC/IPHAN, 2003, pp. 183-196.

COSTA, Lygia Martins. Os Museus do Brasil e perspectivas de adaptação ao mundo contemporâneo. In: *De Museologia, Arte e Políticas de Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e história social. *Projeto História*, n. 10, São Paulo, PUC/Educ, 1993, p. 73-90.

¹ Para saber mais, acesse: <http://www.museu.ufg.br/pages/33706>. A página virtual do Museu Antropológico da UFG disponibiliza informações sobre as atividades ali realizadas e sobre a história da instituição.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Memória e sociedade. *Revista do Arquivo Nacional*, n. 200, São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico Municipal, 1992, p. 55-75.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. *Educação patrimonial: orientações para professores do ensino fundamental e médio*. Caxias do Sul, Maneco Livraria & Editora, 2004.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro/São Paulo: Marco Zero/ANPUH/SP, 1984.

MENESES, Ulpiano Bezerra. *O museu e o problema do conhecimento*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br>. Acessado em 29/08/2011.

_____. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes. (org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Unesp/FAPESP, 1999.

NORA, Pierre. Nora, Pierre. *Os lugares de Memória: a problemática dos lugares*. In: Proj. História, São Paulo, (10), dez. 1993, p. 10.

PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In: *Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

PRIMO, Judite Santos. *Pensar Contemporaneamente a Museologia*. In: Cadernos de Sociomuseologia, n. 16, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa/Portugal: Edições Lusófonas, 1999.

SAMUEL, Raphael. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 19, São Paulo, ANPUH, 1989/1990, p. 219-243.

_____. Teatros da Memória. In: *Projeto História*, São Paulo, (14), fev. 1997.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55.

SILVA, Telma Camargo. Registro Fotográfico e a Dinâmica das Negociações na Construção da Etnografia: minhas experiências com a pesquisa "Bonecas Karajá". *Iluminuras*, Porto Alegre, v.14, n.32, p. 170-192, jan./jun. 2013.



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



Paraná;
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.

Paraná; Memory;
Culture;
Knowledge

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

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 wells as the way knowledge and handwork have been handed down to future generations.



Envio:08/06/2018 ◆ Aceite: 30/07/2018

¹Artigo 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”.

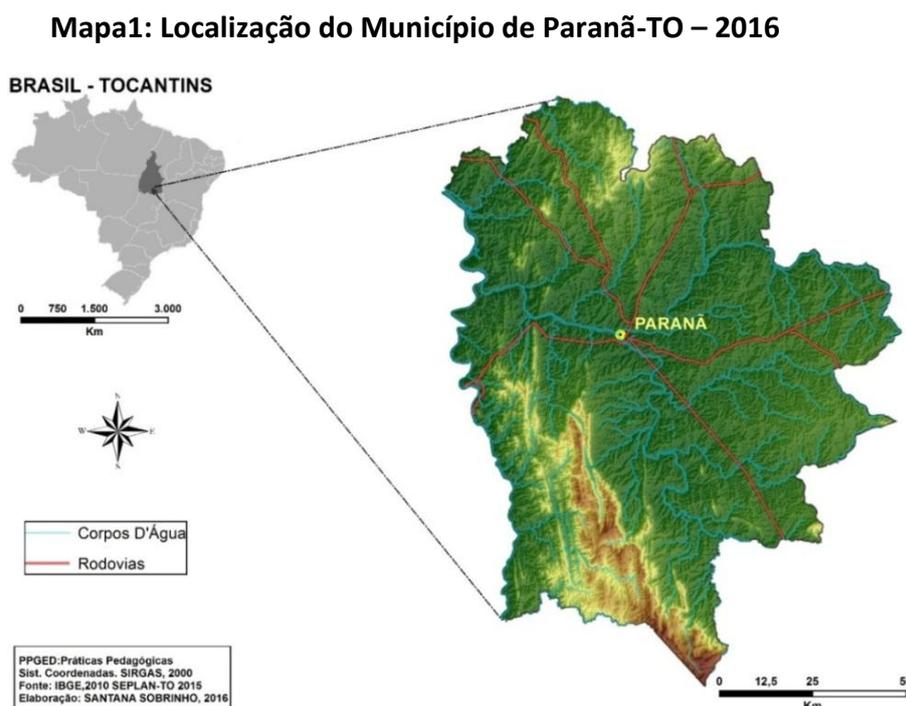
Dessa maneira, por meio da prática do trabalho artesanal é possível identificar com melhor compreensão o patrimônio material e imaterial e, o significado dessa tradição para cada pessoa envolvida com essa atividade. Além disso, para Neto (1999 *apud* MORIGI, 2009, p.4) “a produção artesanal representa 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.



De acordo com Bezerra (2005), foi por intermédio do Desembargador 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 artesão 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 fí, 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 madrastra 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 Paranã 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.

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

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

Pelegrini (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, delineamos 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 fezê 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 construía 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 (Dícono), 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 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

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

“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 “seguindo 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/brqeventos/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_Competo_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.ufrn.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*

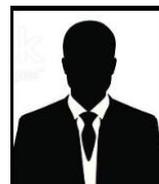
Interdisciplinar de Cultura, [S.l.], v. 21, n. 25/26, p.7-16, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewArticle/331>>. Acesso em 10 de outubro de 2015.



CARREGADEIRAS DE ÁGUA: GÊNERO, PATRIMÔNIO E TRAJETÓRIAS NO TEMPO*

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.
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).
paulobritogo@yahoo.com.br



Carregadeiras de
água. Gênero.
Identities.
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

Loaderswater.
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: 30/06/2018 ◆ Aceite: 30/07/2018

* 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 aqueles 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 com 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 espraia 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 genericado 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 davasobra 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 curтинha 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, messageiras, 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 esta 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 anarquivadas: 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: Ediciones Akal, 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 la Universitat 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.



A LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO BRÔ MC'S: UMA PROPOSTA DE USO DIDÁTICO NA PERSPECTIVA INTERCULTURAL

Rodrigo Mesquita

Doutor em Letras e Linguística. Professor adjunto no Centro de Comunicação, Letras e Artes (CCLA) da Universidade Federal de Roraima e pesquisador associado do Núcleo Histórico Socioambiental (NUHSA).
(rodrigomesquita@hotmail.com)



Linguagem audiovisual; Guarani e Kaiowá; uso didático; Brô Mc's

Resumo: A linguagem audiovisual utilizada no clipe da música Eju Orendive, do grupo de rap Brô Mc's, demonstra, como destaca este estudo, elementos de resistência e luta dos jovens indígenas Guarani e Kaiowá no contexto de uma realidade marcada pela violência, discriminação e opressão diante a sociedade dominante. Numa perspectiva intercultural, apresenta-se uma proposta de utilização didática da manifestação artístico-cultural, voltada para educação indígena. Espera-se que a proposta, que se apresenta como um tema contextualizado, possa servir como ferramenta para o diálogo crítico no sentido do fortalecimento e valorização das culturas indígenas em detrimento de um padrão linguístico-cultural impositivo de um modelo único de práticas linguísticas no Brasil.

THE AUDIO-VISUAL LANGUAGE OF BRÔ MC'S: A PROPOSITION OF PRATIC ACTIVITY IN THE INTERCULTURAL PERSPECTIVE

Audio-visual language; Guarani e Kaiowa; Pratic activity; Brô Mc's

Abstract: The audio-visual language used in the video clip for the music Eju Orendive, from the rap group Brô Mc's shows, as displayed in this study, elements of resistance and fight of young indigenous Guarani and Kaiowá in the context of a reality marked by violence, discrimination and oppression from a dominant society. In a intercultural perspective, is authoritative showed a proposition of didactic use for the cultural manifestation to the indigenous education. We intend that the proposition, that is showed as a contextualized theme, can serve as a tool to the critic dialogue in the way of the strengthen and valorization of the indigenous cultures in detriment of a impositive linguistic-cultural pattern of a single model of linguistic practices in Brasil.



Envio: 03/06/2018 ◆ Aceite: 30/07/2018

Introdução

O grupo de rap Brô Mc's é formado por quatro jovens indígenas Guarani e Kaiowá – Bruno “New”, Charles, Clemerson e Kelvin – que, através da música e com a utilização de recursos e linguagem audiovisuais, tem como objetivo mostrar a atual situação sociocultural constituída por um processo historicamente marcado por dominação, opressão e violência. Tal realidade, ocultada por um projeto colonial, ganha visibilidade na produção audiovisual realizada na Reserva Indígena de Dourados, no estado do Mato Grosso do Sul, mais especificamente na aldeia Jaguapiru. Os Kaiowá são falantes de uma variedade da língua Guarani que, no Brasil, conforme Rodrigues (1986), ao lado dos Nãndeva e dos Mbya, compõem a família linguística Tupi-Guarani, filiada ao tronco linguístico Tupi.

A região onde se concentra os aproximadamente 50 mil indivíduos da etnia Guarani e Kaiowá está na porção sul do Mato Grosso do Sul, caracterizada pela vegetação nativa de cerrado e que gradativamente vai cedendo espaço para as lavouras de cana-de-açúcar. No corte dessa matéria prima utilizada nas usinas de produção de etanol, os indígenas são muitas vezes expostos ao trabalho em condições precárias e, em alguns casos, análogas à escravidão. Em Mesquita (no prelo), trabalho complementar ao que se apresenta, retomamos, com base em Cavalcante (2013) e em notícias, documentários e outras produções audiovisuais (p. ex., BACCAERT; MUNOZ; NAVARRO, 2011), um breve histórico da luta pela terra traçada pelos Guarani e Kaiowá. Tal luta é marcada por conflitos diversos com assimetria de poderes, resultando em genocídio, suicídio, problemas com drogas, violência urbana e comunidades deslocadas de seus territórios ancestrais, reclusas às ínfimas reservas indígenas ou acampamentos à margem das estradas.

Pensando nessa realidade e nas motivações dos artistas Kaiowá, apresentamos uma possibilidade de uso didático do clipe musical do rap Eju Orendive (BRÔ MC'S, 2010) numa perspectiva intercultural e voltado para a formação superior indígena. Para tanto, consideramos a proposta de Nascimento (2014) quanto ao uso de gêneros artísticos em contextos interculturais, assim como de outros(as) autores(as) que vêm aplicando a perspectiva intercultural na educação indígena (PIMENTEL DA SILVA, 2010; COTRIM, 2011; REZENDE, 2015, entre outros).

A perspectiva intercultural

No Brasil, as práticas educacionais que se sobrepuseram ao longo da história não contemplaram os contextos socioculturais e muito menos respeitaram as epistemologias e modos próprios de transmissão do conhecimento. As questões levantadas atualmente sobre o ensino de língua portuguesa como língua não materna em salas de aula, portanto campos sociolinguisticamente complexos – entendidos aqui como campos de lutas entre forças e diferenças sociais estabelecidas historicamente (Bakhtin, 1995) – refletem inquietações sobre a necessidade de uma prática educacional mais responsável linguística e culturalmente. Tais inquietações, por sua vez, são reflexos de um processo histórico marcado por políticas linguísticas e educacionais integracionistas e assimilacionistas em favor de um projeto colonial monolinguista e monoculturalista de nação e de sociedade no Brasil, responsável pela obsolescência de muitas línguas e culturas e pelo deslocamento de várias outras.

Neste sentido, o recente amparo legal aos direitos dos povos indígenas (proporcionado principalmente pelas mudanças de perspectivas na Constituição de 1988 e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 1996) proporcionou um movimento em favor de ações de valorização, afirmação, fortalecimento e (re)vitalização das línguas e culturas autóctones.

Entre estas ações, destaca-se a implementação de novas propostas e rumos para a educação escolar indígena pautada em um campo aberto para a implementação de políticas linguísticas e educacionais em uma perspectiva decolonial e intercultural, ou seja, promotora da convivência dialógica e democrática entre diferentes saberes e diferentes práticas de construção e apropriação desses saberes (Rezende, 2015).

É nesse contexto que começam a ser implantados, no seio das universidades públicas brasileiras, programas de formação superior de professores/as indígenas visando à habilitação para o exercício do magistério intercultural nas escolas indígenas. O documento norteador – Referencial para a Formação de Professores Indígenas (RFPI-MEC, 2002) – reconhece que uma proposta de escola indígena bilíngue e intercultural só seria possível se

os próprios indígenas, por meio de suas respectivas comunidades, estivessem à frente do processo como professores e gestores da prática escolar, promovendo, portanto, a autonomia, autodeterminação e auto-representação necessárias.

Em relação, especificamente, ao ensino de língua portuguesa, Nascimento (2012), ao refletir sobre sua própria prática enquanto professor responsável pelas aulas de Português Intercultural no âmbito da Licenciatura Intercultural da UFG (implantada em 2007), reconhece que há uma “aparente situação paradoxal de propor bases para uma educação linguística culturalmente responsável abordando práticas comunicativas em uma língua alçada ao status hegemônico” (op. cit., p.20). O autor argumenta que um dos primeiros desafios em favor de uma educação linguística em campos socioculturalmente complexos é justamente desmantelar a ideologia herdada sócio-historicamente segundo a qual as línguas indígenas foram/são consideradas inferiores ao português.

Essa ideologia, aliás, dependendo das configurações do contato, pode ser responsável por suscitar conflitos diglóticos (Hamel, 1988) e consequentes atitudes negativas dos próprios povos indígenas em relação às suas línguas, resultando muitas vezes no deslocamento de usos ou mesmo no abandono gradativo das línguas em detrimento do avanço da língua hegemônica. Por outro lado, se as atitudes são positivas, a mesma ferramenta que exclui e minoriza, ou seja, a linguagem, pode emancipar e abrir caminhos para a participação política nas interações sociais de forma mais igualitária e democrática. Esses (possíveis) movimentos são exatamente o que Bourdieu (1998) chamou de atos de magia social, isto é, a utilização da linguagem para excluir/segregar ou dar existência intercultural a povos e línguas historicamente minorizados.

A língua portuguesa, concebida como língua de contato, tem sido apontada por diversos estudos recentes (PIMENTEL DA SILVA, 2010; NASCIMENTO, 2012; REZENDE, 2015) como importante meio de comunicação intercultural pelos povos indígenas brasileiros, seja com a sociedade não indígena ou com povos de outras etnias. As configurações sociolinguísticas são, portanto, diversas e não menos complexas. Dessa forma, as autoras e autor citado/as chamam a atenção quanto à necessidade de entendimento desses cenários sociolinguisticamente complexos para que sejam diagnosticadas as condições de funcionamento e os domínios sociais (ROMAINE, 1995) nos quais a língua é utilizada pela

comunidade e, o que é também fundamental, que as propostas de ensino intercultural de língua portuguesa atendam aos anseios e necessidades das comunidades indígenas quanto às práticas comunicativas nestes contextos específicos de uso.

Proposta de utilização didática numa perspectiva intercultural

Abaixo, a capa do disco lançado em 2009 e a letra da música Eju Orendive (NASCIMENTO, 2014), com a tradução apresentada na legenda do clipe (BRÔ MC'S, 2010):

Figura 1- Capa do primeiro disco lançado pelo Brô MC's



Fonte: Brô Mc's (2009)

Eju orendive

A-pyxe **rap** ndopái
 A-pyxe **rap** onhepyrũ
 Ajapo **por amor**
 Ahendu **faz favor**
 Oime Nhandejárapo-peraimejuka
 Xe ajerure Nhandejára
 Omohendyhagwãnde rape há xe rape
 Ndaikwaáimba'epaohasa

Venha com nós

Aqui o meu rap não acabou
 Aqui o meu rap está apenas começando
 Eu faço por amor
 Escute, faz favor
 Está na mão do senhor; não estou para matar
 Sempre peço a Deus
 Que ilumine o seu caminho e o meu caminho
 Não sei o que se passa na sua cabeça

Neakã-pe o grau da sua maldade ndaikeaái	O grau da sua maldade
Mba'epaer epensa	Não sei o que você pensa
Povo contra povo fundukatúiremopu'ãdeakã	Povo contra povo, não pode se matar levantando sua cabeça
Ndenerasẽrõndaivaíry	Se você chorar não é uma vergonha
Nhandejára aveakwehaseoinupãjaveíxupe	Jesus também chorou quando ele apanhou
Xe agwãhẽah ima Rap guarani ha kaiwá	Chego e rimo o rap guarani e kaiowa
Ndendokatúieremanha	Você não consegue me olhar
Eremanharõxe-rehemba'evenderehexái	E se me olha não consegue me ver
A-pe rap guarani ogwahẽpehenduhagwã	Aqui é o rap guarani que está chegando pra revolucionar
Áraete ore ra'arõ	O tempo nos espera e estamos chegando
Entonce eju orendive	Por isso venha com nós
Entonce ejuxendive	
Refrão (2x):	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Venha com nós, nessa levada	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara	
Janharandekwérajagwata	Vamos todos nós no rolê
Janharandekwérajavy'a	Vamos todos nós, índios festejar
Jahajaxukakarai-pe	Vamos mostrar para os brancos
Xe haha'eome'ẽjeikoporã	Que não há diferença e podemos ser iguais
Nderehasarõxeypy-reheremanhavaíryxe-rehe	Aquele boy passou por mim me olhando diferente
Há ko'ángaxeaimeko'a-pe axuka	Agora eu mostro pra você que sou capaz, e eu estou aqui
Mba'epa ore ro hepresenta	Mostrando para você o que a gente representa
Ha ko'ंगा	Agora estamos aqui
A-peroiamea-peavatýraoreko osonhahagwã	Porque aqui tem índios sonhadores
Ko'ंगाaporandunde-ve:	Agora te pergunto, rapaz
Mba'e-gwipanhandedajuka há nhamano	Por que nós matamos e morremos?
Upéaáry ore roporahéiava ha avaojuka ramo	Em cima desse fato a gente canta
Umikaraikwéraopukanhande-rehe	Índio e índio se matando
Umia causa xeaimeko'a-pero defendehagwã	Os brancos dando risada
Upéaeju orendive	Por isso estou aqui pra defender meu povo represento cada um
	E por isso, meu povo, venha com nós
Refrão (4x):	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Venha com nós, nessa levada	
Xe rohenói eju orendive	Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara	
Fonte: Nascimento (2014)	Fonte: Brô Mc's (2010)

Conforme Mesquita (no prelo), os trechos em que há maior alternância com o português são os que se direcionam mais direta ou indiretamente aos não indígenas (não falantes, portanto, da língua guarani), no sentido de ampliar o alcance de suas mensagens – como também apontou Nascimento (2014), em relação ao trabalho mais amplo do Brô Mc's.

A utilização das duas línguas demonstra, ainda, a intenção de “mostrar a cara” da aldeia, de expor uma realidade marcada por identidades étnicas em estado de fluxo (RAJAGOPALAN, 1998), transitando interculturalmente para pedir atenção, denunciar e convocar para uma “revolução”, ou seja, a busca por soluções quanto à dominação e opressão sofridas historicamente e que se desenham em conflitos atuais não menos violentos e opressores. Mesquita (no prelo) cita exemplos na letra do rap Eju Orendive em que alternância entre as línguas funciona como estratégia discursiva (GUMPERZ, 1982) para direcionar, incluir ou segregar interlocutores.

Devidamente contextualizado, o material audiovisual analisado pode, portanto, constituir um material produtivo como ferramenta didática. A proposta consiste no tratamento do audiovisual e suas linguagens como um tema contextual para o levantamento de algumas questões e delas suscitar reflexões por parte dos estudantes e/ou professores(as) indígenas nos programas de formação superior indígenas e suas licenciaturas interculturais. É importante que o professor ou professora assuma uma postura de mediador(a), no sentido de incentivar o surgimento de posicionamento críticos e que façam aparecer outros exemplos que valorizem a experiência e contextos de atuação dos discentes indígenas. Propomos, então, algumas perguntas e conseqüentes reflexões possíveis:

- Quem são os autores do rap?
- Em que condições e com que recursos o vídeo foi produzido?
- Qual é a temática do rap?
- A identidade indígena pode ser reconhecida no vídeo? Como?
- Como o rap indígena pode ser relacionado com essa identidade? Ele pode contribuir de alguma forma?
- Alguma coisa chamou a atenção no vídeo? Caso sim, o quê?

As questões acima, trabalhadas em sala de aula, podem tornar possível a compreensão e reflexão sobre o contexto de produção da obra e sobre a identidade indígena. A linguagem audiovisual do clipe do Brô MC's coloca foco na existência intercultural, mescla elementos interculturalmente e faz oscilar o fluxo que (re)constrói suas identidades pessoais e étnico-culturais. De forma multimodal, as linguagens verbais (línguas guarani e portuguesa) e não verbais (imagens da aldeia, dos jovens, a forma como se apresentam, o estilo musical, os movimentos aos quais se filiam etc.) possuem representações simbólicas complexas e pedem atenção para denunciar uma realidade, pedir trégua a um conflito de forças assimétricas e convocar união entre sua comunidade. Em análise sobre a identidade indígena no clipe de Eju Orendive, observamos (MESQUITA, no prelo, p. 12) que

a linguagem audiovisual utilizada pelo Brô Mc's e divulgada pelos meios digitais pode ser entendida [...] como uma vitrine para o mundo de uma identidade em fluxo – a dos jovens Guarani e Kaiowá –, que transita interculturalmente para lutar e resistir em um contexto de dominação e opressão historicamente situado em uma pequena porção do cerrado brasileiro.

As questões seguintes, formuladas a partir de trechos da música, podem suscitar diálogos sobre os usos e atitudes linguísticas relacionados com as motivações extralinguísticas do contexto sociocultural marcado pela assimetria.

- No trecho “Neakã-pe o o grau da sua maldade ndaikwaái, mba’epaerepensa” (o grau da sua maldade, não sei o que você pensa), a quem o autor do rap pode estar se referindo? Qual a possível motivação para o uso do português nesse trecho?

Figura 2– Brô Mc's em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2009)

- No trecho que diz “povo contra povo, fundukatúiremopu’ãndeakã (povo contra povo, não pode se matar)”, qual a possível motivação para essa frase? Que povos seriam esses?

Figura 3– Brô Mc's em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2009)

A apropriação, valorização e ampliação das práticas orais (características fundamentais da transmissão do conhecimento tradicional indígena) aliadas à

apropriação/ampliação das práticas escritas (incluindo as formas não alfabéticas, como grafismos variados e pinturas corporais presentes nas culturas indígenas) e da leitura auxiliam para atender aos anseios das comunidades quanto à familiarização de usos e gêneros cotidianos, tais como relatos de experiências, textos de opinião, narrativas a partir da experiência e das memórias individuais e comunitárias ou, ainda, de outros gêneros mais especializados (ou formais) como, por exemplo, gêneros textuais acadêmicos ou argumentativos em favor de direitos indígenas. O gênero “clipe musical” analisado permite, enquanto manifestação artística, compreender/refletir sobre os recursos de linguagem utilizados no audiovisual, além de discutir as relações entre a língua indígena e a língua portuguesa, entre fala e escrita e sobre a utilização do português como estratégia de enfrentamento político e sobrevivência. Em outro exemplo de atividade prática, isso também poderia ser possível:

- Observe o refrão:

“Xe rohenói eju orendive (nós te chamamos pra revolucionar, por isso) Venha com nós nessa levada Xe rohenói eju orendive (nós te chamamos pra revolucionar, por isso) aldeia unida, mostra a cara.”

- Qual o(s) possível(is) motivo(s) para a alternância entre a língua indígena e o português no refrão e em outros trechos?

- Essa alternância pode contribuir para o fortalecimento das línguas indígenas?

Observa-se na letra original que são utilizadas as línguas guarani e portuguesa. O que se entende geralmente por mescla ou mistura de línguas, na sociolinguística ou, mais especificamente, nos estudos de línguas em contato, são fenômenos decorrentes do bilinguismo e apresentam distinções que podem ter relações com fatores intra e/ou extralinguísticos. Entre esses fenômenos, dois podem ser percebidos no texto: empréstimos linguísticos e code-switching. Há longa discussão na literatura pertinente sobre a distinção entre esses e outros fenômenos. Não é nosso foco fazê-lo aqui. Para os nossos propósitos, é suficiente entender que em um deles, o code-switching, o falante bilíngue, por motivos diversos, alterna entre os dois (ou mais) códigos, de modo que as línguas envolvidas tendem

a respeitar as suas estruturas morfossintáticas próprias ou há o encaixamento de trechos de uma língua na estrutura da outra.

Ajapo **por amor**
Ahendu **faz favor**

‘Eu faço por amor’
‘Escute, faz favor’

Nesse trecho da música onde o Brô Mc’s se anuncia e pede atenção, a sentença se inicia em Guarani e alterna para o português. A construção respeita as estruturas internas de ambas as línguas e parece haver maior consciência dessa estratégia do que outros trechos em que as ocorrências de palavras do português podem ser mais despropositadas:

Mba’epaere**pen**sa

Mba’epa ore ro**he**presenta

A-peroiamea-peavatýraoreko o**son**hahagwã

Xe agwãhẽ**ah**ima **Rap** guarani ha kaiwá ‘Chego e rimo o rap guarani e kaiowa’

‘Não sei o que você pensa’

‘Mostrando para você o que a gente representa’

‘Porque aqui tem índios sonhadores’

Nos exemplos, todas as inserções do português em negrito estão fonética e morfossintaticamente adaptadas à estrutura do Guarani. São prováveis empréstimos do português para a língua indígena, adotados durante o longo período de contato dos Kaiowá com a sociedade não indígena e, conseqüentemente, entre as línguas.

Faz-se importante ressaltar que os vários critérios utilizados para distinção entre empréstimos linguísticos consolidados em uma língua e os casos em que itens lexicais são alternados ou utilizados em eventos isolados apresentam lacunas. Uma análise diacrônica poderia confirmar ou não as hipóteses. Rajagopalan (2016), a partir de vários exemplos de usos linguísticos no chamado mundo globalizado, argumenta que muitas vezes as pessoas não se dão conta de que estão misturando línguas. Como alguns termos podem ter sido emprestados há um tempo considerável, é provável que já tenham atravessado algumas gerações, sendo assim seu uso constantemente atualizado pela comunidade, sem que sejam percebidos como empréstimos ou elementos estrangeiros.

O desenvolvimento e ampliação da reflexão sociolinguística a partir de fenômenos linguísticos característicos da produção oral e escrita na língua não materna pode abrir, como nessa proposta, caminho para a reflexão sobre as relações entre as línguas indígenas e a língua portuguesa no Brasil. Igualmente, a metalinguagem e ampliação

vocabular podem ser implementadas a partir dos fenômenos linguísticos abordados, partindo dos textos e contextos abordados, por exemplo:

- Qual o sentido da palavra “levada” no refrão? Qual(is) palavra(s) poderia(m) ser utilizada(s) no mesmo contexto ?
- E quanto à expressão “venha com nós” (tradução e legenda) ou “venha com nóis” (cantado oralmente)? Há outras construções possíveis? Quais os possíveis motivos para a variação?

Figura 4– Brô Mc’s em cena do clipe Eju Orendive



Fonte: Brô Mc's (2009)

A última questão pode propiciar, ainda, uma reflexão sobre o *continuum* oralidade-escrita se levado em consideração as características da linguagem audiovisual em questão: há uma letra escrita, cantada, traduzida, relacionada aos sujeitos, identidades, imagens, representações e simbologias que reflete usos linguísticos contextualmente situados. As práticas de ensino numa perspectiva intercultural devem, assim, provocar a percepção da relação língua-cultura-attitudes sociais dos falantes. Outras possibilidades de abordagem e uso didático do videoclipe do Brô MCS seriam:

Após assistirem o videoclipe e observarem sua legendagem:

- reflitam sobre funções comunicativas e gêneros textuais, considerando os diferentes graus de formalidade, próprios das práticas linguísticas orais e escritas, e como estas diferenças se materializam discursivamente e nas estruturas das línguas;
- elaborem um texto escrito, fazendo relação entre o contexto abordado no RAP e a sua própria realidade sociocultural e política.

O trabalho com temas contextuais possibilita a abordagem de gêneros textuais (MARCUSCHI, 2010) que se tornam salientes nas diversas situações de uso da língua portuguesa pelos indígenas. Dessa forma, são as características sociocomunicativas dos gêneros textuais o fio condutor das diversas dimensões da interação verbal e de uma ampliação dos repertórios linguísticos dos alunos(as) e/ou professores(as) indígenas. Conforme Nascimento (2012), a experiência junto aos/às docentes indígenas na Licenciatura Intercultural da UFG atesta a relevância (através do respaldo dos próprios indígenas) do enfoque de quatro dimensões da linguagem nas aulas de Português Intercultural: a leitura, a escrita, a oralidade e a reflexão (sócio) linguística. Na proposta apresentada, todas essas dimensões são alcançadas.

Ainda quanto ao exemplo da UFG, Nascimento (2012) argumenta que todas essas são reivindicações dos próprios professores e professoras indígenas, porém alerta para o fato de que esses talvez não sejam os mesmos anseios de outras comunidades indígenas em outras regiões do território nacional. De qualquer forma, as concepções, princípios e objetivos podem ser extensíveis a outros contextos, cabendo, portanto, uma adaptação às diferentes realidades sociolinguísticas e sempre repensados à medida que essas configurações sociolinguísticas se reestruturam num fluxo contínuo.

Considerações finais

A proposta de uso didático com a linguagem audiovisual do clipe do Brô MC's se dá, numa perspectiva intercultural, através de um tema contextualizado e como manifestação adaptada a uma luta que é, ao mesmo tempo, histórica e recente e que pode

se relacionar com outras realidades e, assim, refletido criticamente. Com isso, acreditamos que é possível observar, refletir e praticar, conforme Freire (1992), a práxis, ou seja, a ação e reflexão para libertação dos povos.

De uma forma geral, empoderados/as de todas essas reflexões, espera-se que os/as professores/as indígenas possam conduzir autonomamente a educação escolar em suas comunidades, reavivar e/ou implementar suas epistemologias, promover o diálogo crítico e, assim, fortalecer suas culturas com práticas comunicativas originárias e interculturais, no sentido de ganhar força para não se tornarem reféns de políticas colonizadoras e homogeneizantes a serviço de um padrão linguístico-cultural que historicamente impôs (e impõe) um modelo único de falar e escrever no Brasil.

Referências

BACCAERT, An; MUÑOZ, Nicolas; NAVARRO, Cristiano. *À sombra de um delírio verde*. Argentina, Bélgica, Brasil. Documentário. 29 min., 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97DI>. Acesso em 21 de mar. de 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hicitec, 1995.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.). *Escritos de educação*. Tradução Magali de Castro. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 71-80

BRÔ MC'S. *Eju Orendive*. Dourados: Central Única das Favelas – Cufa MS. Clipe oficial legendado, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>>. Acesso em 23 de jan. de 2016.

BRÔ MC'S. *Brô Mc's*. Dourados. CD demo, 2009. Disponível em <<http://www.comunidadeapdownload.com/2012/01/bro-mcs.html>>. Acesso em 23 de jan. de 2016.

CAVALCANTE, Thiago L. V. *Colonialismo, território e territorialidade: a luta pela terra dos Guarani e Kaiowa em Mato Grosso do Sul*. Tese (doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2013.

COTRIM, R. G. P. M. *Romwaihku Akwẽ-Xerente, Português, English: Diálogo Intercultural no Ensino-Aprendizagem do Inglês (L3) para professores indígenas*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HAMEL, Rainer Enrique. La política del lenguaje y el conflicto interétnico – Problemas de investigación sociolingüística. In: ORLANDI, Eni (Ed.). *Política Linguística na América Latina*. Campinas, Pontes, 1988. p. 41-74.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 19-38.

MESQUITA, Rodrigo. Xe rohenói eju orendive aldeia unida mostra a cara: língua(gem), identidade e resistência no cerrado através de recursos audiovisuais. *Anais do II SINASEC*. No prelo.

NASCIMENTO, André Marques do. *Português Intercultural: Fundamentos para a educação linguística de professores e professoras indígenas em formação superior específica numa perspectiva intercultural*. Tese (doutorado em Letras e Linguística). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.

_____. *Português intercultural VII: linguagem e arte em contextos interculturais*. Goiânia: Gráfica UFG, 2014.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. Reflexão político-pedagógica sobre educação bilíngue intercultural. In: MENDES ROCHA, L.; PIMENTEL DA SILVA, M. S.; BORGES, M. V. (orgs.). *Cidadania, interculturalidade e formação de docentes indígenas*. Goiânia: Ed. da PUC-GO, 2010, p. 11-17.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 21-45.

_____. *A questão de língua no mundo globalizado*. Aula inaugural de Estudos Linguísticos proferida em 29 de abril de 2016. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2016.

REZENDE, Tânia Ferreira. Ensino intercultural de português para indígenas. Em: BARROS, Déborah Magalhães de; SILVA, Kleber Aparecido; GALVÃO, Vânia Casseb. (Orgs.). *O ensino em quatro atos: interculturalidade, tecnologia de informação, leitura e gramática*. Campinas-SP: Pontes, 2015, pp. 79-129.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas Brasileiras: Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.

ROMAINE, Suzanne. *Bilingualism*. 2ª Ed. Oxford: Blackwell, 1995.



COMO ABORDAR O SELFIE A PARTIR DE UMA VISÃO CRÍTICA REFLEXIVA TENDO COMO BASE O ENSINO DE ARTE?

Pâmella Nunes de Otanásio

Orientanda de pós-graduação *latu sensu*, Especialização em Arte/Educação Intermediária Digital – Universidade Federal do Goiás (UFG), Pâmella Nunes de Otanásio licenciada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB). Orientadora, Terezinha Maria Losada Moreira. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (2015) e Centre for Art Education and International Research – Roehampton University of Surrey (2004) é professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Texto revisado pela orientadora. pamellaotanasio@gmail.com



Terezinha Maria Losada Moreira

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (2015) e Centre for Art Education and International Research – Roehampton University of Surrey (2004) é professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Texto revisado pela orientadora. telosada@gmail.com



selfie; identidade;
ensino de arte

Resumo: O tema deste trabalho é a hipereposição dos jovens nas redes sociais por meio dos selfies. Recorte realizado principalmente a partir da observação em ambiente escolar, durante a experiência como docente. Assim, há o questionamento entre a prática do selfie e a formação da identidade. Para abordar tal prática optou-se por uma pesquisa qualitativa onde foi feito um breve levantamento histórico sobre o autorretrato na História da Arte, desde seus primórdios até o advento da fotografia e da tecnologia digital. A partir das análises contextuais de Stuart Hall, sobre as identidades múltiplas, e de Debord, sobre a Sociedade do Espetáculo. Foi proposto a vinte estudantes com faixa etária entre 16 a 18 anos do Centro de Ensino Médio 02 (CEM 02) de Planaltina – Distrito Federal (DF), uma proposta educativa de quatro etapas que visava investigar a questão do processo de formação da identidade tendo como base a apreciação e a análise dos retratos produzidos pela artista Cindy Sherman e a relação signo/objeto na obra *Uma e Três Cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth. Tal proposta foi elaborada a partir da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa. Com os objetivos de estimular entre os estudantes por meio da análise, da prática e da contextualização a consciência crítica, a criação e a ressignificação identitária de seus próprios selfies/autorretratos postados no ciberespaço por intermédio das redes sociais.

HOW TO ADDRESS SELFIE FROM A CRITICAL VISION REFLECTIVE BASED ON THE ART EDUCATION?

selfie; identity;
teaching art

Abstract: The theme of this work is the overexposure of young people in social networks through selfies. Cut accomplished primarily from observation in school environment, while teaching experience. Thus, there is the question of the practice of the selfie and identity formation. To address this practice we chose a qualitative research which was done a brief historical survey of the self-portrait in art history, from its beginnings to the advent of photography and digital technology. From the contextual analysis of Stuart Hall on multiple identities, and Debord on the Show Society. It was proposed to twenty students aged 16 to 18 years of High Education Center 02 (CEM 02) of Planaltina - Federal District (DF), an educational proposal of four steps aimed to investigate the issue of identity formation process taking based on the assessment and analysis of the pictures produced by the artist Cindy Sherman and the sign / object relation in the work *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth. This proposal was drawn from the triangular approach of Ana Mae Barbosa. Aiming to stimulate among students through the analysis of practice and contextualization critical awareness, creation and identity reinterpretation of their own selfies / self-portraits posted in cyberspace through social networks.

Envio: 21/06/2018 ♦ Aceite: 30/07/2018

Introdução

Quem nunca fez um selfie? Esse termo conhecido desde 2013 nos acompanha dia-a-dia. A sua prática é recorrente entre diversas pessoas, principalmente entre os jovens que tendem a produzir esse tipo de imagem para postar nas redes sociais.

Intrigada com esse tipo de comportamento entre os estudantes há o questionamento sobre a prática do selfie em relação ao processo de formação da identidade. Isso porque, ao produzir esse tipo de imagem o jovem tenta se enquadrar em padrões estipulados pela sociedade midiática, muitas vezes assumindo novas identidades a cada postagem na rede social, sendo, dessa forma, um processo que faz parte da busca pela afirmação de quem ele é a partir da visão do outro.

Diante da disponibilidade de aparelhos como câmeras, celulares, entre outros equipamentos, o selfie tornou-se uma prática corriqueira e acessível, visto a facilidade de produção e distribuição desse tipo de imagem. Por ser uma prática recorrente no ambiente escolar é importante que o docente busque meios para desenvolver uma percepção crítica do que está sendo veiculado na rede e como essa identidade se forma, sendo este um dos objetivos deste trabalho.

Para isso buscamos desenvolver uma proposta de educação digital questionadora, onde os equipamentos são facilitadores, ferramentas dentro do processo de ensino aprendizagem de arte (CUNHA, 2014, p. 9). Assim, o ato de produzir a imagem, selfie, será envolto de um pensamento crítico e reflexivo que busca um processo de questionamento da formação da identidade em relação à exposição da própria imagem. Em outras palavras, buscamos desenvolver uma percepção crítica aliada ao ato pedagógico dentro do contexto que o estudante vivencia envolvendo abordagens que promovam a investigação e a autonomia (CUNHA, 2013).

Com esse intuito, a pesquisa desenvolvida tem caráter teórico-prático envolvendo, no âmbito teórico, o levantamento bibliográfico de autores que discutem o impacto da internet e das mídias digitais na sociedade contemporânea, além de um breve histórico sobre o autorretrato na História da Arte e no cotidiano atual.

De modo complementar, a dimensão prática pautou-se na elaboração de uma proposta educativa para 20 estudantes, com faixa etária entre 16 a 18 anos, do Centro de Ensino Médio 02 (CEM 02) de Planaltina – Distrito Federal (DF). Tal proposta em formato de oficina foi dividida em quatro etapas com a necessidade de equipamento de projeção, máquina fotográfica ou celular e computador. Além de materiais como papel, caneta, recortes de revista, cola e tesoura.

No processo de estruturação da proposta foi relevante a discussão de trabalhos de artistas contemporâneos, tais como o de Cindy Sherman, que procura criar diversos personagens para questionar os estereótipos femininos através dos retratos, e de Joseph Kosuth, que trabalha com os conceitos de significante e significado a partir da obra *One and Three Chairs* (Uma e três cadeira, 1965), na qual o artista pretende que o espectador questione as relações entre o objeto e suas representações visual e verbal.

Entretanto durante a aplicação da proposta foi observado que a mesma necessita ser reestruturada, pois o tempo estimado para aplicação de aulas expositivas e práticas não foi compatível com o conteúdo teórico-prático da oficina. Além da dificuldade em manter o grupo de aplicação envolvido na proposta. Tendo a necessidade de redirecionar a aplicação para o ciberespaço.

Contextualização – da pré-história à atualidade

O selfie será tratado a partir do conceito de autorretrato, um dos mais antigos e renovados gêneros que podemos encontrar na arte (COELHO, 2011, p. 7). A prática do autorretrato procura responder a uma indagação pertinente sobre quem somos e qual imagem nos representa. Assim o ser humano passa a ser o “primeiro objeto de reflexão e espetáculo de si próprio” (COELHO, 2011, p. 7).

Com advento da internet e das redes sociais houve um renascimento da fotografia, principalmente da mensagem imagética que cada pessoa divulga (SOARES, 2014, p. 186). Essa superexposição gera a visibilidade de personagens, que nem sempre revelam a real identidade da pessoa. Assim, a representação de si se dá por um ato performático. As

imagens fotográficas são disponibilizadas voluntariamente revelando a necessidade de hipereposição vivenciada hoje (SOARES, 2014).

Segundo Gombrich (2008), desde a pré-história o ser humano interpreta o mundo em representações imagéticas relacionadas aos seus costumes e organizações sociais. Em cada civilização e época há padrões estéticos que são seguidos na composição das imagens. Para os primitivos a imagem tinha a função de protegê-los, era algo real que fazia parte da cerimônia de caça, por exemplo, não sendo uma imagem de contemplação.

Na Idade da Pedra, os elementos convencionais da representação da realidade ainda são relativamente insignificantes e com o começo do Neolítico, do aparecimento das formas mais rígidas em que se desenvolvem a economia e a sociedade, a posse do domínio, o culto e o estado, a representação social torna-se mais uniforme e menos flexível (HAUSER, 1973, p. 36).

Já na arte ocidental do século XIII os artistas costumavam compor retratos que exaltassem algo especial da pessoa retratada. As primeiras representações eram de pessoas do clero e da realeza. No Renascimento surgem os retratos dos burgueses. Esse tipo de imagem, retrato, gera um fascínio sobre nossa imaginação, há uma troca incansável de olhares, onde a imagem parece possuir uma consciência, uma alma dotada de reflexão e sentimento (COELHO, 2011).

Os retratos trazem consigo o peso histórico de grandes feitos, cada elemento em sua composição estabelece uma leitura, um detalhe que não pode ser esquecido. Porém, nesse contexto, é necessário destacar a posição do artista, antes um artesão anônimo, que durante a segunda metade do século XIV começa a assinar suas obras em consequência do pensamento individualista decorrente do período.

A atração narcisista pela própria imagem; tentativa de sair de si mesmo para enfim ver-se melhor, ver-se de outro modo; a simples comodidade de ser o modelo mais disponível; no início de sua história, esforço do artista para que o vissem como aqueles que ele próprio retratava, isto é, como um membro das classes altas, das profissões liberais (intelectuais) e não das manuais, que dependiam do esforço físico: tudo isso se encontra na origem e na história do autorretrato (COELHO, 2011, p. 32).

Esse pensamento individualista se faz presente na concepção antropocêntrica do Renascimento com ênfase na razão, na ciência e em uma cultura laica. Com isso ganha

destaque o modo como os artistas se colocam diante da sociedade e o autorretrato revela essa posição. Um exemplo é o trabalho do escultor alemão Peter Parler (1330-1399) que produziu seu busto em tamanho real e o colocou na Catedral de São Vito, em Praga (MAIA NETO, 2011). Evidentemente, tal atitude só foi possível devido ao novo prestígio e valorização social do artista no Renascimento.

Assim com a procura pela autorrepresentação o século XIX trouxe princípios fotográficos que foram desenvolvidos ao longo do tempo com experimentos de Daguerre (1787-1851), por exemplo, entre outros pesquisadores e fotógrafos que contribuíram para o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica digital que temos acesso hoje em dia.

O advento da internet e tecnologias digitais de processamento da imagem

A imagem, um dos principais meios de comunicação da humanidade, ganhou destaque pelo advento da internet, concebida por volta de 1957. Assim a internet integra hoje em dia a difusão da comunicação global, difundida pela hipermediação: texto, imagem e áudio (RODRIGUES, 2007).

A fotografia é cópia de um *referente*, ou seja, de algo ou de alguém - pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento etc. - reproduzido como imagem. No mundo da representação fotográfica, o *referente* é uma *primeira realidade*, e a imagem é uma *segunda realidade*. Esta última quase sempre sobrevive à primeira, pois, como documento, pode existir por muitos anos após o desaparecimento - morte ou destruição - de seu referente. A imagem fotográfica é polissêmica por natureza, passível de inúmeros significados. Possui um *sentido denotativo* representado de modo literal por aquilo que se vê registrado em seu suporte físico, e um *sentido conotativo* que corresponde à sua polissemia (RODRIGUES, 2007, p. 67).

Aliada à internet a fotografia compõe um *arquivo de vida* na rede, expondo momentos pessoais ou coletivos que tem na imagem uma forma de registrar o modo de vida, os costumes e cultura da sociedade (RODRIGUES, 2007). Entretanto esse *arquivo de vida* também expõe o hiperespetáculo, presente nas redes sociais (SOARES, 2014).

A imagem passa a ser consumida apresentando uma série de representações relacionadas aos padrões e estereótipos da sociedade midiática. Assim Rodrigues (2007)

argumenta que não existe a *verdade* na fotografia, pois esta sofre influência do modo de ver do fotógrafo, bem como do receptor, que analisa a imagem conforme sua interpretação e vivências.

Selfies: superexposição e cyberbullyng

De acordo com a Oxford Dictionaries o termo *selfie*, ou seja, um autorretrato realizado com um smartphone ou webcam para ser compartilhado nas redes sociais foi à palavra, no idioma inglês, do ano de 2013 com recorrência de 17.000% desde 2012. Porém, há indícios do uso desse termo desde 2002 em um fórum online australiano (OXFORD DICTIONARES, 2013).

O termo *selfie* foi usado em cerca de 57 milhões de imagens no [Instagram](#) e a hashtag “#selfie”, uma espécie de código que auxilia a pesquisa na rede social, conquistou os usuários, entre anônimos e celebridades (RUIC, 2013). A partir de então vivemos um momento em que são produzidos milhares de *selfies* entre jovens e adultos, anônimos e famosos.

A título de exemplo, vale destacar a socialite Kim Kardashian que lançou em maio de 2015 o livro *Selfish*, que significa egoísta em inglês. Esta obra contém vários *selfies* expondo sua rotina e principalmente sua sensualidade (F5 FOLHA UOL, 2015).

Esse apelo ao corpo feminino sexy, estereotipado, vangloriado na mídia, exerce uma grande influência entre os jovens configurando algo que merece ser discutido no processo educativo. Pois, como Kim Kardashian, muitas meninas têm em seus perfis nas redes sociais imagens que revelam partes de seus corpos ou destacam o modo como se vestem, em um comportamento nitidamente influenciado pela mídia. Se, por um lado, podemos argumentar que por viver em uma sociedade midiática essas meninas acabam sendo influenciadas pelos tipos de comportamentos veiculados nesses meios, por outro lado, devemos nos atentar que muitas adolescentes estão sendo discriminadas por esse motivo, sofrendo *bullying* nas escolas.

Um caso que exemplifica esse fato ocorreu em uma escola de São Paulo na qual as meninas foram classificadas em um ranking denominado “Top 10”. Esse ranking é formado a

partir de interpretações incoerentes e maldosas das imagens que as próprias meninas postaram na rede e que foram usadas para difamação. O caso se tornou tão grave que muitas meninas deixaram de ir à escola (JORNAL NACIONAL, 2015).

O *bullying*, violência física ou verbal, efetuado no espaço escolar passou a ser realizada nas redes sociais, ocasionando ataques pessoais denominados como o *cyberbullying*, uma violência virtual que gera transtornos para as vítimas. Uma pesquisa realizada pela Organização não governamental Plan, realizada com 5 mil estudantes brasileiros de 10 a 14 anos revela que cerca de 17% já sofreram *cyberbullying* pelo menos uma vez, 13% foram insultados pelo celular e 87% por textos e imagens enviados por e-mail ou por redes sociais (SANTOMAURO, 2010).

A sobrecarga imagética que o indivíduo é submetido seja como receptor ou produtor de imagem afeta as representações que faz de si, não só entre aqueles que se fixam no que é estipulado pela sociedade midiática, mas também no julgamento daqueles que não se enquadram nos estereótipos e acabam sofrendo com o *cyberbullying*. De acordo com Soares (2014), essas imagens utilizadas em ataques pessoais enfatizam a subvalorização e objetificação das individualidades.

A identidade na arte contemporânea

A transformação do conceito de identidade na pós-modernidade tratada por Hall (2005) dialoga com a visão de Guy Debord (1997) sobre a Sociedade do Espetáculo, que fomenta imposições silenciosas, usando a cultura como mercadoria e criando um monopólio da aparência.

A discussão da aparência, ou simulacros, também norteia o trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman, que tem no autorretrato uma forma de questionar os estereótipos sociais, assumindo múltiplas identidades, nas fotografias que faz de si mesma. Nota-se que Sherman subverte o sentido do autorretrato ao usar o próprio corpo como suporte para criar personagens e tratar de questões como a representação da mulher na sociedade, a cultura americana, o poder da mídia e outras situações implícitas nos estereótipos sociais.

De fato, Sherman cria alteregos variados, usando o próprio corpo como suporte para criação de personagens. Nesse ponto podemos nos questionar se a artista faz um autorretrato ou um retrato. Logo ela usa o autorretrato para explorar possibilidades além da introspecção, ou seja, usa o seu corpo e artifícios para construir outras identidades, velando de sua própria identidade, pois não se mostra na totalidade, mas em fragmentos. A artista modifica sua forma seus traços com um trabalho de maquiagem, figurino e cena impecável para assim retratar algo que a intriga.

Entre 1977 e 1980 ela produziu uma série fotográfica composta por 69 fotos conhecida como *Untitled Film Stills*, onde cria personagens femininas solitárias, em situações distintas, que remetem a filmes hollywoodianos. Essas mulheres são representadas de modo sensual, luxuoso ou como mulheres comuns, que podem ser vistas em momentos de descontração na intimidade de suas casas.

Essas fotos mapeiam uma constelação particular da feminilidade ficcional comum no pós-guerra americano, por usar características pontuais das mulheres representadas nos filmes dessa época, Sherman cria uma relação a partir das memórias visuais do espectador (GALASSI, 1997). Questionando os códigos de representação dominante na cultura midiática (CRUZ, N. V.; ARAÚJO, C. L, 2012).

A obra performática de Sherman reflete a pressão social por moldes identitários, que ao construírem sobre si tantas imagens estereotipadas perdem qualquer índice com suas verdadeiras faces. Assim, ela nos questiona se a identidade é uma essência ou um disfarce social, debaixo do qual existe uma série de outras máscaras e disfarces. Para isso, a artista se oculta e se esconde por trás de seus autorretratos, evidenciando as máscaras da representação feminina na sociedade contemporânea (CRUZ, N. V.; ARAÚJO, C. L, 2012, p. 14).

Tal crise entre o signo e o objeto, entre o significante e o significado presente na obra de Cindy Sherman, por outra via também é o tema da obra “Uma e Três Cadeiras” (1965) do artista norte-americano Joseph Kosuth. Nela o artista se apropria de uma cadeira de uso comum apresentando-a ladeada por uma foto da mesma cadeira e sua descrição verbal.

Associando as análises teóricas de Hall e Debord às propostas artísticas de Sherman e Kosuth iremos discutir a questão da identidade na educação formulando, ao final, uma proposta de arte educação intermediária.

Identidade e o ensino de arte

Dewey (1980) defende o ensino como experiência, um processo contínuo que considere o universo ao nosso redor e as nossas vivências, no qual as percepções, ações e suas consequências precisam estar articuladas. Busca que essa experiência propiciada por um ensino consciente resulte em uma ação reflexiva no processo de aquisição de conhecimento. O ensino de arte na escola pode proporcionar o desenvolvimento da capacidade crítica dos estudantes em relação à leitura de uma expressão estética (CUNHA, 2012).

Com esse intuito o ato pedagógico do docente deve ser crítico para proporcionar a autonomia e autogovernança de si e do estudante, assim o educador deverá buscar que suas abordagens de ensino de arte promovam instâncias investigativas (CUNHA, 2013). Logo o ensino-aprendizagem ocorre em uma troca entre o docente e o estudante, ao valorizar o conhecimento processual.

Sintonizada com as ideias de Dewey, a Abordagem Triangular (apreciar, fazer e contextualizar) de Ana Mae Barbosa orientará a proposta educativa que será apresentada abaixo por ela “estabelecer em uma perspectiva contextual, para o desenvolvimento da identidade cultural e da cognição/percepção” (CUNHA, 2012, p. 162). Nesse sentido, as discussões sobre o contexto contemporâneo de Hall e Debord, apresentadas acima, serão exploradas com os estudantes por meio da apreciação crítica das obras de Sherman e Kosuth, de modo que os estudantes tenham também a experiência do fazer artístico como forma de reflexão, questionando e ressignificando o *selfie*, tema em discussão na proposta. Dessa forma, a questão da identidade será tratada como processo contínuo, estimulando o desenvolvimento, a formulação de hipóteses e os questionamentos do estudante ao longo de todo esse processo (HOFFMANN, J, 1993).

Proposta educativa – estrutura e aplicação

A partir do exposto a proposta educativa em formato de oficina foi direcionada para vinte estudantes do CEM 02 de Planaltina – Distrito Federal, para que estes tivessem a oportunidade de repensar a produção e distribuição do *selfie* como uma ação presente no processo de formação de suas identidades.

A oficina se divide em quatro etapas que visam repensar o conceito do *selfie*, dialogando com o processo de formação da identidade para que o docente desenvolva uma percepção crítica aliada ao ato pedagógico para que haja um questionamento dos estereótipos reforçados pela sociedade midiática. Para realização da oficina se faz necessário o uso de projetor, câmera fotográfica ou o próprio celular do estudante, computador e materiais como papel, caneta, recortes de revista, tesoura e cola para algumas práticas propostas.

Na primeira etapa da oficina cada pessoa é vista como um território que carrega elementos que as identificam e outros que as relacionam com os demais territórios. Cada participante é orientado a utilizar recortes de palavras, imagens, o desenho livre, a escrita cursiva e tudo mais que achar necessário para montar um painel em uma folha. Este painel tem como objetivo promover a identificação de cada território.

Na segunda etapa foi escolhido o trabalho *Untitled Film Stills* (1977 – 1980) da artista Cindy Sherman, para que os estudantes analisem e dialoguem sobre os estereótipos abordados pela artista, além da proposição de personagens diferentes tendo o corpo como suporte. A partir desta discussão eles irão realizar uma série de três autorretratos. No primeiro, buscará se representar do modo mais natural possível, sem nenhuma manipulação técnica. No segundo irá criar o que considerem um típico *selfie* encontrado na de rede social, podendo nesta fase utilizarem os mais diversos recursos técnicos, tais como filtros, posição de câmera favorável, expressões, maquiagem e outros artifícios. A última imagem seria o retrato de uma personagem usando o seu corpo como suporte, assim como no trabalho da Cindy Sherman.

Com isso chegamos à terceira etapa, momento em que cada estudante munido com a representação verbal do seu território e de sua série fotográfica ira questionar sobre o

seu processo de formação de identidade, dialogando sobre as interferências ou semelhanças entre os territórios de cada pessoa e como o *selfie* participa desse processo.

A quarta etapa se relaciona ao trabalho *Uma e Três Cadeiras* (1965) do artista Joseph Kosuth. Nesse trabalho, conforme já mencionado, a cadeira é representada ou apresentada de três modos: verbete especificando o que seria uma cadeira, uma cadeira real e a foto da mesma em tamanho natural.

Para dialogar com o trabalho de Kosuth será montada uma exposição em que cada aluno irá apresentar o painel identitário, feito na primeira etapa e um *selfie* que o identifique, deixando um espaço entre ambos para que ele possa se posicionar no centro. Em uma estrutura correspondente a obra de Kosuth.

Nessa etapa pretende-se que os estudantes percebam a relação entre signo e objeto que Kosuth abordou em seu trabalho. Ou seja, que possam observar como um mesmo objeto pode ser representado de diferentes maneiras, utilizando-se diferentes códigos (visual, verbal, cênico, etc), bem como diferentes meios, sejam os materiais e técnicas tradicionais da arte, sejam as novas mídias digitais. Também será analisado como estas escolhas de códigos e meios não são isentas, pois, ao se alterar o significante, ou seja, a forma de representar o objeto se altera também o seu significado, imprimindo ao objeto representado novos sentidos e diferentes valores simbólicos.

Por fim, explorando o conceito de simulacro em Debord, será discutida a dissolução das fronteiras entre imagem e realidade na obra de Kosuth. Pois, ao retirar a cadeira de seu ambiente cotidiano apresentando-a num novo contexto (assim como fez Duchamp com o mictório na obra *Fonte*) essa cadeira perde o seu status de objeto, deixa de ser “realidade”, tornando-se também um signo, uma aparência sem realidade, isto é, um simulacro.

Mas como não queremos reduzir o estudante a uma mera cadeira na sala de aula, objeto inanimado, isolado e passivo, os estudantes experimentarão a possibilidade de se posicionar em outros territórios, saindo da sua zona de identificação para interagir com o espaço construído pelos outros colegas. Nessa etapa, os estudantes utilizarão os demais trabalhos realizados: a produção do *selfie* típico das redes sociais e a personagem criada a partir da proposta de Cindy Sherman. Em um exercício de curadoria coletiva, os estudantes

irão alterar o formato inicial da exposição dos territórios identitários, discutindo entre si critérios para uma nova maneira de ordenar e expor os trabalhos de todos, estabelecendo novas redes de significação.

Segundo Nóbrega (2010) as redes sociais configuram espaços de construção dos sujeitos que se identificam e compartilha o mesmo território, no caso da oficina essa construção ocorre no espaço real. Para a autora a construção da identidade, seja no ambiente virtual ou não, se realiza sempre a partir do espaço simbólico. De como a representação do eu a partir da percepção da identidade é colocada na rede virtual. Um ego superexposto em imagens dramáticas, realizadas como um processo teatral de representação, ou um processo performático, como destaca Soares (2014).

Aproximando-se da abordagem de Hall, na proposta de curadoria coletiva os estudantes irão explorar a multiplicidade da identidade, que não sendo fixa, pode mudar a cada instante a partir do nosso contato com o mundo e com o outro. Nesse processo eles podem se questionar sobre como suas identidades vão se modificando e como a imagem do *selfie* participa desse processo, destacando-se, também, as questões da hiperexposição e da espetacularização da realidade, discutidas por Debord.

Assim que a proposta educativa foi estruturada o CEM 02 de Planaltina – DF foi contactado e mostrou-se disponível para receber a oficina, esta deveria se adequar ao calendário de atividades e avaliações da instituição de ensino público.

Desse modo o primeiro contato foi realizado no dia 9 de outubro de 2015 no período da manhã com a participação de vinte estudantes, do segundo e do terceiro ano, com a faixa etária entre 16 a 18 anos, em uma aula de 45 minutos. Tendo em vista que esse primeiro encontro ocorreu em um período conturbado, pois os estudantes se encontravam em semana de revisão de conteúdo para as avaliações, além da previsão de greve dos professores do DF.

Foi apresentada aos estudantes a pesquisa e a proposta da oficina, naquele momento eles se colocaram disponíveis. Assim prossegui explanando sobre o retrato e o autorretrato, em uma aula expositiva breve, tendo como base a história da arte para que posteriormente eles apreciassem o trabalho da artista Cindy Sherman e sua crítica sobre os estereótipos femininos, sempre questionando sobre o processo identitário.

Os estudantes demonstraram surpresa, ambos ficaram impressionados, com o trabalho da artista. Não acreditavam que as mulheres de cada foto eram a mesma pessoa. Após essa apreciação e análise da obra de Sherman, foi proposto que os estudantes realizassem a construção de um texto de identificação. Assim como no dicionário o nome de cada um seria o verbete e o texto a identificação do mesmo.

Avalio que o resultado dessa atividade foi ótimo, pois eles se soltaram, ariscaram na estrutura textual, alguns escreveram no formato de poesia, por exemplo. Ao final desse encontro, tendo em mãos o contato de todos, me coloquei disponível para esclarecer qualquer dúvida sobre a proposta aos responsáveis de cada estudante, porque estes teriam que produzir *selfies* durante a realização das seguintes etapas.

Com os professores em greve a oficina teve que se adequar ao espaço da rede social, *Facebook*, na qual criei um grupo, *Selfie/identidade*, para manter o contato com os estudantes e dar prosseguimento a oficina. Porém, dos vinte estudantes presentes no primeiro encontro, contactados por email para adesão ao grupo, apenas três deram prosseguimento as atividades.

Sendo que a essas estudantes se juntou uma estudante do Colégio CIMAN, instituição de ensino particular localizada no Cruzeiro - Brasília. Assim as quatro estudantes participaram da proposta pelo espaço da rede social. A cada etapa da oficina houve a necessidade de reformulação para sua aplicação no grupo *Selfie/identidade*, que foi usado no período de 11 de outubro a 3 de novembro de 2015.

O fechamento da oficina não ocorreu como o planejado. Mas acredito que o objetivo de refletir sobre o processo de formação da identidade a partir do *selfie*, foi alcançado a cada postagem e discussão na rede social. Além do que, alguns estudantes tanto no primeiro encontro quanto as que continuaram no espaço da rede social já tem a concepção que a identidade em si é dinâmica, móvel, conforme a teoria de Hall.

É interessante abordar que durante esse processo, os pais de uma estudante questionaram a proposta e a necessidade da sua aplicação pela rede social, *Facebook*. Pois a estudante não possuía perfil na rede por orientação de seus responsáveis. No entanto, após explicar a proposta detalhadamente, enviar o termo de uso de imagem me prontificando a

usar os *selfies* produzidos apenas para fins de pesquisa. Os pais consentiram que a estudante abrisse seu perfil na rede social.

Considerações finais

O desenvolvimento da pesquisa se orientou por um ato pedagógico consciente, priorizando o uso de recursos tecnológicos disponíveis e de interesse dos estudantes, buscando o desenvolvimento de um processo afetivo, criativo e crítico sobre a questão da identidade, visando fortalecer a autonomia e a interação sociocultural dos estudantes.

O aparato teórico foi de extrema importância na formulação do corpo da pesquisa, e principalmente para a proposta educativa. Sua aplicação, apesar dos contratempos, demonstrou que quatro etapas, que seriam quatro aulas de 45 minutos, não são suficientes, sendo que essa proposta necessita de mais tempo para a reflexão proposta a partir da base teórico-prática.

Apesar da baixa adesão a proposta pela rede social. O *Facebook* demonstrou ser um espaço que pode proporcionar o desenvolvimento do ensino de arte e de outras áreas do conhecimento. Devido à possibilidade de postagens de imagens, vídeos, textos, links que podem ser acessados a qualquer momento pelo estudante. Além desse acesso ao conteúdo, disponível como em uma base de dados, o docente pode propor discussões e acompanhar a participação dos estudantes.

Pelos aspectos citados acima e pela experiência com os pais da estudante, que aprovaram sua adesão à rede social. O espaço virtual pode ser usado com segurança, desde que haja uma análise contínua do que será exposto e consumido nesse espaço. Consequência de um ensino consciente no qual o docente, independente da área de atuação, pode fomentar entre os estudantes uma autonomia digital crítica.

Penso que o objetivo em refletir sobre o processo de formação da identidade a partir do *selfie* foi alcançado, devido à apreciação dos trabalhos de Sherman e Kosuth, aliado a base teórica de Hall e Debord. Pilares para a proposta educativa desenvolvida nesta pesquisa.

Referências

COELHO, Teixeira. *Olhar e Ser visto na Casa Fiat de Cultura: a figura humana da renascença ao contemporâneo*. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais: Museu de Arte de São Paulo, 2011.

CUNHA, Fernanda Pereira da. Como realizar performances culturais arte/educativas sem desígnio pedagógico-crítico? *Encontro Nacional da ANPAP*. 2013. Ecossistemas Estéticos Belém – Pará 15 a 20 de outubro.

_____. Do e-laissez-faire à educação intermediária crítica. *Inter- Ação*, Goiânia, v.39,n.1, jan./abr.2014.

_____. *E-arte/educação: educação digital crítica*. São Paulo: Annablume; Brasília: Capes, 2012. 292 p.

CRUZ, N. V.; ARAÚJO, C. L. Imagens de um Sujeito em Devir: autorretrato em rede. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. v. 12, n. 23, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.

DEWEY, John. *Experiência e natureza: lógica: a teoria da investigação; a arte como experiência; vida e educação; teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 318 p. (Os pensadores).

DIAS, Alfrancio Ferreira. A contribuição dos Estudos Culturais para compreender o conceito de identidade. *V Fórum Identidades e Alteridades. I Congresso Nacional Educação e Diversidade*. UFS – Itabaiana/SE, Brasil. 08 a 10 de setembro de 2011.

F5 FOLHA DE SÃO PAULO. *Kim Kardashian lança livro de 'selfies' e faz divulgação (com uma 'selfie')*, 2015. Disponível em < <http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/05/1624982-kim-kardashian-lanca-livro-de-selfies-e-faz-divulgacao-com-uma-selfie.shtml>> Acesso em 27 de agosto de 2015.

G1 JORNAL NACIONAL. *Listas de 'dez mais' viram uma febre de bullying nas escolas*, 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/06/listas-de-dez-mais-viram-uma-febre-de-bullying-nas-escolas.html>> Acesso em 27 de agosto de 2015.

GALASSI, Peter. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. MOMA – *Museum of Modern Art*, New York, 1997. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/>> Acesso em 27 de agosto de 2015.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan 543 p. 2008.

GRIECO, Alfredo. Comunicação por imagem fotográfica na internet: mudança de paradigma. *ALCEU* - v.6 - n.12 - p. 99 a 114 - jan./jun. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p. ISBN 85-7490-157-4.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, c1973. 185 p. (Biblioteca de textos universitários ; 70).

HOFFMANN, Jussara M.L. *Avaliação mediadora: uma prática em construção da pre – escola a universidade*. Porto Alegre, Ed. Educação & Realidade, 1993. 200 vp.

MAIA NETO, José A. *O desenho e o autorretrato em sala de aula: desenvolvimento intelectual a partir do autoconhecimento*. 2011. 37 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Plásticas)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

NÓBREGA, Livia de Pádua. A construção de identidades nas redes sociais. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 20, n. 1/2, p. 95-102, jan./fev. 2010. Disponível em <<http://habitus.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1315/899>> Acesso em 3 de maio de 2015.

OXFORD DICTIONARIES. *The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is....* Oxford, 2013. Disponível em: <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. *Ci. Inf.* [online]. 2007, vol.36, n.3, pp. 67-76. ISSN 1518-8353.

RUIC, Gabriela. Palavra do ano, selfie se consolida como mania na internet. *Revista Exame.com*, 2013. Disponível em <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/palavra-do-ano-selfie-se-consolida-como-mania-na-internet#3>> Acesso em 27 de agosto de 2015.

SANTOMAURO, Beatriz. Cyberbullying: a violência virtual. *Nova Escola*. ed 233, 2010. Disponível em < <http://revistaescola.abril.com.br/formacao/cyberbullying-violencia-virtual-bullying-agressao-humilhacao-567858.shtml>> Acesso em 27 de agosto de 2013.

SOARES. Luciano de Sampaio. Do Autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo. *Tuiuti: Ciência e Cultura*, n. 48, p. 179-193, Curitiba, 2014.



Discurso de Formatura



Beco do Cotovelo, Goiandira do Couto (40x53), areia sobre fibra de madeira, 1987.

Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.

Os banheiros da FAU-UnB fedem...

por

prof. Dr. Ricardo Trevisan,

Patrono da turma de formandos do 2º semestre de 2017 (10 Abril 2018)

Boa noite a todos!

Ao cumprimentar a excelentíssima reitora Márcia Abrahão (aqui representada pela decana de Pesquisa e Inovação Maria Emília); cumprimento igualmente os representantes do IAB e do CAU – nossos parceiros –; cumprimento calorosamente os demais colegas professores e técnicos administrativos aqui presentes, com quem compartilho essa homenagem pois a FAU UnB se faz coletiva.

Cumprimento os familiares, as companheiras e os companheiros, os amigos de nossos formandos. A todos vocês pelo apoio ao percurso de cada um deles nos últimos 5, 6, 7, 8... anos de faculdade, obrigado por nos ajudarem.

Por fim, saúdo os verdadeiros homenageados dessa noite, as formandas e os formandos do 2º semestre de 2017 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Parabéns a cada um dos 62 formandos por essa conquista. E obrigado por me conceder a honra de ser Patrono nesse momento muito particular de minha vida. Como devem saber, há 4 meses, eu e meu companheiro somos pais por adoção de duas lindas meninas. Patrono e pai, eu só tenho a lhes agradecer, de coração.

Bom, eu trouxe para esta noite dois discursos: um mais formal, mais professoral, mais conselheiro, escrito há duas semanas; e outro recente, mais emotivo, mais humano, diria mais um manifesto... e foi esse último que escolhi para ler. O primeiro envio por e-mail; o de hoje – mais a cara desse Patrono que vos fala – dei o constrangedor título de: Os banheiros da FAU

fedem...

Sim, vocês escutaram bem:

os banheiros da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

UnB fedem . Mas já adianto não querer criar nenhum embaraço institucional, muito menos afrontar os que hierarquicamente estão um patamar acima. E todos sabem do meu excelente relacionamento com os que me chefiaram, pois os considero não só colegas de trabalho, como amigos. Quero sim, ao atribuir tal título inusitado, chamar, instigar, atrair a atenção de todos aqui, não só dos formandos, dos professores e dos técnicos, como de toda a plateia. Pessoas, os banheiros da FAU fedem... e isso vai além de uma simples constatação.

Sim, nossos banheiros cheiram mal tanto quanto aqueles em fim de festa, mas aposto com as senhoras e os senhores que cada formando aqui presente antes de entrar para a UnB tinha nela um sonho. Quem não queria estudar na FAU-UnB? Eu mesmo, desde minha adolescência em Campinas tinha a UnB como uma das melhores universidades do Brasil. Hoje, temos o sonho realizado por esses formandos, que puderam estudar numa das melhores faculdades de Arquitetura e Urbanismo do país (e para aqueles ainda reticentes a essa ideia, num futuro próximo irão perceber que falo a verdade). Sonho realizado inclusive por mim, ao ingressar como doutorando em 2006 e como professor efetivo em 2010 pelo REUNI, programa de apoio a planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras de 2007. Os banheiros da FAU fedem . . . , mas possibilitaram a nossos alunos, hoje arquitetos e urbanistas, a passar dias e noites, noites e dias estudando, aprendendo, desenhando, crescendo. Um crescimento não apenas intelectual e profissional, mas sobretudo um crescimento pessoal, enquanto indivíduo, enquanto ser humano no seu sentido amplo. Cada um dos formandos aqui presente não é mais aquele adolescente, mas um adulto com convicções, com ideologias, com capacidade de refletir e questionar a realidade diante de nós e tirar suas próprias conclusões. E isso não apenas com horas e horas de aulas cursadas e trabalhos realizados, suor e muito esforço, mas com um aprendizado que foi para além dos

limites do ensino. Um aprendizado que permitiu aos alunos o contato com projetos de pesquisa e extensão das diversas áreas da Arquitetura e Urbanismo, sem mencionar experiências no escritório-modelo CASAS, nos diversos coletivos da FAU, nas empresas júniores Concreta e Muda. Um aprendizado aperfeiçoado com estágios. Um aprendizado que muitos puderam complementar com intercâmbios em inúmeras faculdades no exterior pelo Programa Ciência sem Fronteiras, praticamente extinto em 2017 após a tomada do poder pelo governo que ocupa o Palácio do Planalto atualmente.

Os banheiros da FAU fedem... , mas são muito democráticos pois atendem a todos aqueles que frequentam diariamente a ala norte do ICC. Tão democrático quanto a diversidade socioeconômica dos alunos que entraram nos últimos anos na FAU-UnB. Como coordenador da graduação e professor em disciplinas do curso noturno, pude ver a revolução proporcionada pela política de cotas e por todas as novas formas de ingresso na universidade pública. Para aqueles que já estão torcendo o nariz com esse meu discurso-manifesto ou se mexeram desconcertados em suas cadeiras, cautela, muita cautela. Sim, por vivência e convivência com alunos nos últimos anos pude averiguar a mudança no perfil dos discentes que entravam a cada semestre pela minha sala de aula. Sim, alunos da periferia, das margens, do Entorno, que antes eram raros, minguados, hoje são uma parte considerável de nossos alunos e eles dão conta muito bem do recado (pois como bem sabem meus alunos, meu nível de exigência é lá em cima). Sim, as universidades federais abriram suas portas a todos e a todas, dando chance àqueles que antes viam sua vida educacional parar no ensino médio de continuarem, de terem uma possibilidade de melhorar a condição de vida de seus familiares mediante seus estudos. Sim, nossos banheiros fedidos não fazem distinção de classes, pois como já disse, nossos banheiros fedidos são democráticos.

Os banheiros da FAU fedem... pois a maioria de nós, de classe média, classe média alta temos como referência os banheiros de escolas particulares, os banheiros de shopping, os banheiros dos aeroportos, ou os banheiros das universidades privadas sempre tão limpinhos.

Mas a realidade de nossos banheiros é dura e crua, tão nua e direta que nos desvia, nos atrai e nos repulsa dela própria. Tenho a lhes dizer que infelizmente tais banheiros farão parte por mais décadas e décadas de nossas vidas, daqueles que se empenham a cada dia em educar e a trabalhar pela formação dos futuros profissionais de arquitetura e urbanismo de Brasília, do Distrito Federal, do Brasil e, quiçá, do Mundo. Trabalharemos sem perspectivas de um fim tranquilo e repousante, pois sabe-se lá quando iremos nos aposentar.

Os banheiros da FAU continuarão a feder... pois, apesar de todos aqui concordarem que a Educação deva ser o caminho para o futuro de nosso país, na hora de nós professores, servidores, alunos reivindicarmos melhores condições (salário, infraestrutura, recursos, bolsas etc.), a grande mídia entra em cena e com um golpe rápido arrebanha a opinião pública para nos taxar de: vagabundos, de desocupados, de baderneiros. Que país que exige um futuro próspero, posiciona-se contra toda ação reivindicatória daqueles envolvidos e comprometidos com a educação? Que país almeja-se desenvolvido se sucateia suas instituições de ensino? Sim, nossos banheiros da FAU fedem e são e serão nossos locais de resistência hoje e sempre. Resistência por uma universidade pública, de qualidade e para todos, resistência pela diversidade, resistência pelos direitos trabalhistas, resistência por um país mais igualitário, inclusivo e justo.

E para vocês, meus caros formandos, os miasmas provenientes dos banheiros da FAU agora fazem parte de sua memória. Peço desculpas, em nome de todo corpo docente e de nossos queridos servidores, por não ter lhes dado condições físicas melhores de estudo. Mas saibam que levam de nós algo mais valioso, a nossa Alma Mater, a alma que os formou e os educou. E isso me deixa esperançoso frente ao momento nebuloso de nossa história. Esperançoso em saber que transmitimos a mensagem a cada um de vocês; esperançoso em saber da ética e dos princípios repassados a todos vocês nesses anos de formação. E, independente do posicionamento ideológico, de qual lado defendem nesse mundo estupidamente polarizado, saibam que foi a sociedade que pagou pela formação de vocês e é para ela que devem retribuir

e agir, seja qual for o caminho que decidirem por trilhar, LEMBREM DISSO!

O s b a n h e i r o s d a F A U f e d e m . . . , não mais que o momento político no qual nos encontramos.

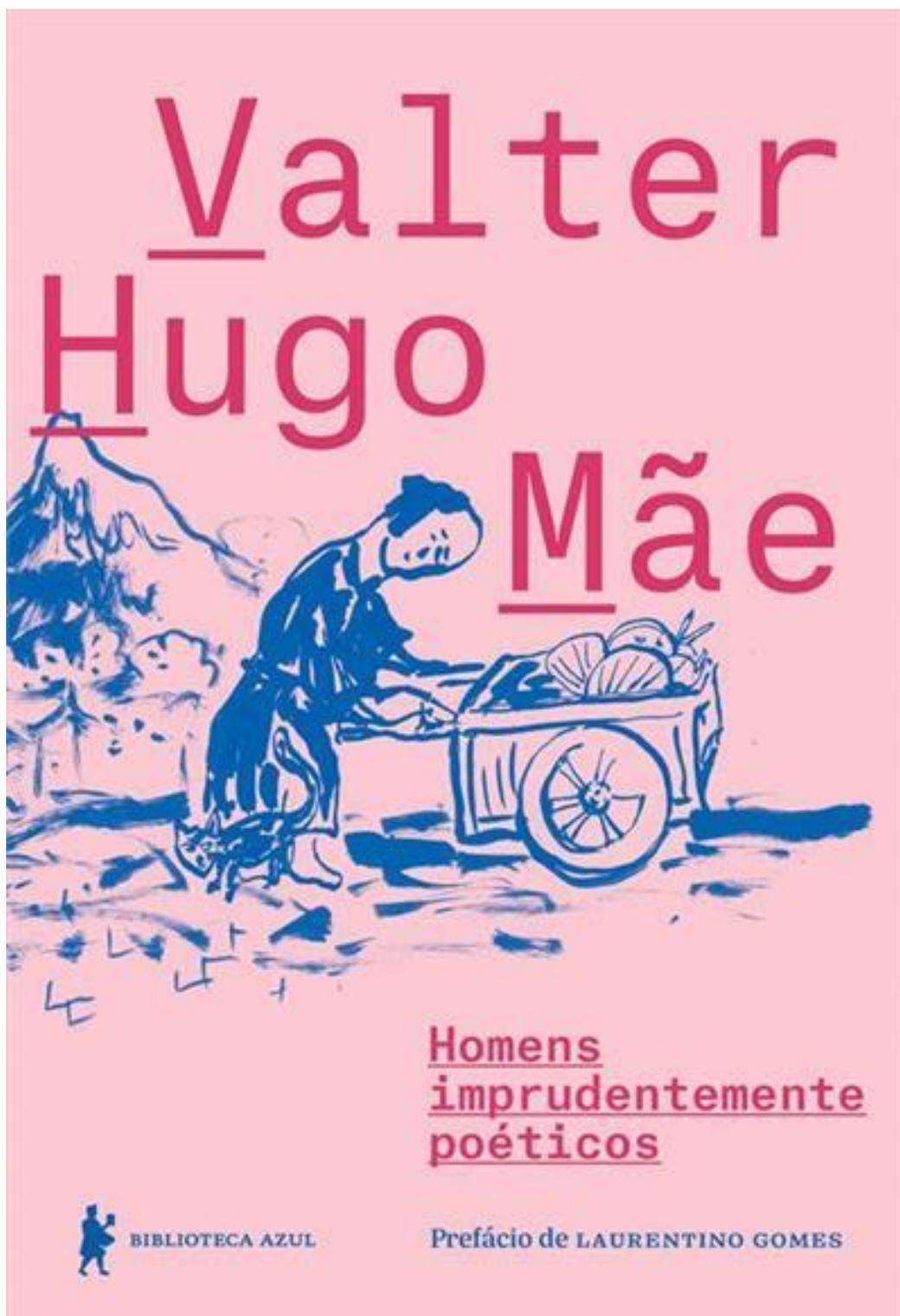
Obrigado.

N
Ó
S

Resenhas



Flamboyants, Goiandira do Couto, óleo sobre tela, (35x45), 1962.
Fonte: Wolney Unes, 2008.



MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 192 p.

HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS

Ana Cecília da Silva Marques¹

Marcelo de Mello²

“A menina, habitante sobretudo dos sonhos, disse: havíamos de ter um jardim seco. Um de pedras que fizesse o ondulado do mar. Tão bem alinhado que fosse um desenho perfeito por onde poderíamos percorrer os dedos. A criada perguntou: seco. A cega respondeu: teríamos sempre lágrimas para o molhar. E sorriu” (VALTER HUGO MÃE, 2016, p. 39).

Publicado em outubro de 2016, o livro *“Homens imprudentemente poéticos”*, do autor português Valter Hugo Mãe (pseudônimo de Valter Hugo Lemos), proporciona uma leitura suave que evidencia elementos da vida e da morte.

Em 2007, Hugo Mãe atingiu reconhecimento público ao receber o Prêmio Literário José Saramago, pelo seu romance *“o remorso de baltazar serapião”*, considerado um verdadeiro tsunami literário. Em 2012, o autor foi agraciado com o Grande Prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano e o Prêmio Portugal Telecom de Melhor Romance do Ano, com o livro *“a máquina de fazer espanhóis”*. Além de romancista premiado, Hugo Mãe é editor, artista plástico, apresentador de programa televisivo e vocalista/letrista da banda Governo.

Como escritor, Hugo Mãe utiliza uma linguagem simples e acessível. Em seu livro, *“Homens imprudentemente poéticos”*, oferece-nos uma leitura reflexiva acerca da nossa própria existência. Baseado na delicada e milenar cultura japonesa, que fascina os portugueses desde a descoberta do continente asiático por Portugal, em 1543, seu romance traz como pano de fundo a floresta dos suicidas, localizada no sopé do Monte Fuji, montanha símbolo do Japão. Em uma narrativa não convencional, dividida em quatro partes e arquitetada em meio à natureza e a simplicidade, os personagens abandonam suas sombras e buscam a luz presente em dimensões obscurecidas de vidas não compartilhadas.

¹ Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID/Geografia). Discente do curso de licenciatura em Geografia, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas (CCSEH). Goiás. Brasil. E-mail: ana-cecilia-marques@hotmail.com

² Doutor em Geografia. Professor e pesquisador do PPPG –TECCER/UEG e do curso Geografia do CCSEH da Universidade Estadual de Goiás. Goiás. Brasil. E-mail: ueg.marcelo@gmail.com

A primeira parte do livro, *“A origem do sol”*, traz como protagonistas o artesão Itaro e o oleiro Saburo, personagens que no decorrer do romance alimentam sentimentos recíprocos de ódio e afeição. A envolvente narrativa apresenta como cenário privilegiado um vilarejo da província de Quioto, no Japão, onde vive o artesão Itaro, em companhia de sua criada Kame e de sua irmã cega Matsu. Movido por um dom que lhe permite ver o futuro através da morte de animais, Itaro começa a matar os bichos, não por fome, mas por ambição. Preocupado, seu pai o adverte sobre os riscos de uma euforia alimentada e mediada pela morte. Segundo o genitor, ele estaria percorrendo um caminho que poderia levá-lo ao suicídio. Um dia, ao matar um besouro, o artesão teve uma visão do futuro que guardou para si: ficaria cego.

Em meio à escuridão, sua irmã Matsu tem a prece como companheira. Ela dialoga com o mundo por meio da imaginação e sempre pede ao irmão que expresse um sentimento fundamental: a gratidão. Todavia, homem bruto, o artesão tolera a delicadeza da irmã com muito custo, pois a morbidez exigida para o exercício de seu dom o tornou áspero e violento. Já a criada, senhora Kame, considerada longínqua pelos vizinhos, trata Matsu como filha, sua pequena Musumé. “Passava os dias gritando: musumé, onde estás. E a menina cega respondia: no teu coração. E a criada insistia: e mais onde. E a menina cega respondia: aqui, junto à pedra” (p. 28). Kame, mesmo vivendo em condições de miséria, mantém-se fiel e digna de tratos cordiais. Quando Matsu era bebê, seus pais decidiram afogá-la, libertando-a de seu corpo antes que desenvolvesse algum tipo de consciência. Mas tomado por um sentimento de afeto e candura pela irmã, Itaro impediu-lhes, tornando-se um segundo pai para a irmã.

O oleiro Saburo e sua esposa, a senhora Fuyu, são vizinhos do artesão e cuidam de um belo jardim, ao pé da montanha. Contudo, o trabalho desenvolvido pelo casal é visto pelos aldeões como uma grotesca ofensa à natureza. Muitos moradores da região diziam que honoráveis homens, ao adentrarem no jardim florido de Saburo, deixavam ali suas ideias suicidas; enquanto outros se mantinham fiéis à busca espiritual e continuavam subindo a montanha, levando consigo poucos pertences. Durante a caminhada, estes últimos amarravam cordames que traçavam o caminho de volta, caso desejassem retornar.

Nesse caso, desciam a montanha e pediam arroz e água fresca para os aldeões. Contudo, muitos finalizavam a jornada enforcando-se nas altas árvores.

Por três vezes, Itaro advertiu seu vizinho sobre a morte da senhora Fuyu, mas foi ignorado. Ocorreu que, certa noite, a esposa do oleiro encontrou a morte ao ser atacada por um animal imaterial dentro de casa. Restou, a Saburo, um quimono vazio de corpo, mas marcado pela presença da alma de sua amada. “Uns dias mais tarde, ainda incapaz de se dirigir às flores, o oleiro pendurou o quimono da mulher no espantalho do seu quintal. Espantava ali a imitar-lhe a companhia. Dizia: imita ver os pássaros” (p. 34).

Quanto ao artesão, é possível afirmar que se encontrava cansado e apático. Itaro perdia aos poucos a alegria de cuidar de sua pequena família. Introspectivo e recluso ao seu trabalho, o artesão fecha-se em seus pensamentos. Na verdade, mentia à natureza, pois em cada pintura leve e delicada, esboçada em seus leques, só enxergava um esgotar de vida. “Por vezes, a quem lhe perguntasse que ofício tinha, o artesão respondia: minto às flores. Podia dizer que mentia aos pássaros. Podia dizer que mentia. Era um homem a esconder a verdade” (p. 65). Logo, o artesão decide entregar sua irmã a um comerciante. Assim, no cotovelo do riacho, junto às pedras, Itaro senta a irmã e afasta-se em silêncio. A jovem põe-se a chamar pelo irmão quando sente a presença de um estranho, que a cumprimenta pelo nome e a leva embora para sempre.

Na segunda parte do livro, *“O homem interior a todos os homens”*, é narrada a trajetória do artesão em busca de reconciliação consigo mesmo. Sua jornada inicia-se com a chegada à vila, para cerimoniar os suicidas que se acostumavam com a floresta do homem sábio: um ser imaterial, de vestes simples, consciência pura e de alma livre. Para os que o conheciam, era como se o homem fosse nada, sendo, entretanto, muitíssimo. O sábio, devotando atenção ao jardim de Saburo, repreende sua candura, pois estava errado o oleiro em adornar o tosco intuitivo da floresta.

Como de costume, Itaro dirige-se ao santuário para vender seus leques. Por três dias seguidos retorna ao lar sem êxito, como se sua arte tão útil tivesse ficado invisível. Certo dia, ao voltar para casa, depois de cumprir a tarefa de colher as melhores canas, o artesão encontra um homem. Ao se aproximar, identifica seu falecido pai. O genitor estava tomado

de agressividade e fúria. Ao chegar em casa, pergunta a criada se havia tomado uma atitude sensata em relação ao destino de Matsu.

Diante da situação de miséria existencial apresentada pelo artesão, assombrado pelo próprio pai, a criada sugeriu que Itaro recorra ao monge. Antes de ir ao encontro do monge, o artesão procura Saburo. Entretanto, este mantém o ódio pelo vizinho, dizendo-lhe que haverá de se condenar por si próprio.

O monge recebe Itaro, que aceita as punições impostas. O artesão passará sete sóis e sete luas recluso no fundo de um poço. Itaro desceu ao fundo do poço auxiliado por quatro homens. Levou consigo somente um pouco de arroz. E, durante sete sóis e sete luas, permaneceu nesse buraco escuro e estreito, com altura de dez homens. Itaro sentiu-se um homem pequeno, indefeso e sem perspectivas. Recordou de suas impressões quanto à cegueira de Matsu e percebeu que a escuridão não era uma imensidão como pensava. Na verdade, assumiu a escuridão como realidade contida. Começou a sentir tudo que o rodeava naquele pequeno espaço e percebeu que a presença enfurecida de seu pai o abandonara. À noite, um animal feroz e faminto rodeou o poço, escorregou e caiu. A fera ali permaneceu e tornou-se amigável, não atacando o artesão que tinha sido proibido pelo monge de matar. Ele acabou afeiçoando-se ao animal.

Todos os dias, a criada Kame e outras pessoas desciam um pouco de arroz para alimentar o artesão e a fera desconhecida. Entretanto, à noite eles eram visitados por Saburo, que lhes atirava pedras pontiagudas a fim de matá-los. Ao contar para a criada o que acontecia, ela disse que Saburo não poderia ter feito tal coisa, pois mantinha-se ocupado reconstruindo seu jardim.

Ao ser resgatado, Itaro segurou fortemente o animal para que fossem puxados juntos. Em solo firme, percebeu que a fera havia sumido. O monge explicou que seus medos ficaram no fundo do poço. Assim, o artesão compreendeu que estava pronto para seguir em frente e aceitar a cegueira: ele enxergará no interior da escuridão.

Dentro de um contexto lírico e poético, a terceira parte do livro, *“A fúria de cada deus”*, traz como tema a felicidade, a partir do encontro de Matsu com o comerciante. Ao se sentir incapaz de cuidar de sua pequena família, Itaro deixou sua irmã em um local previamente combinado, entregando-a ao comerciante. Abandonada no riacho, Matsu

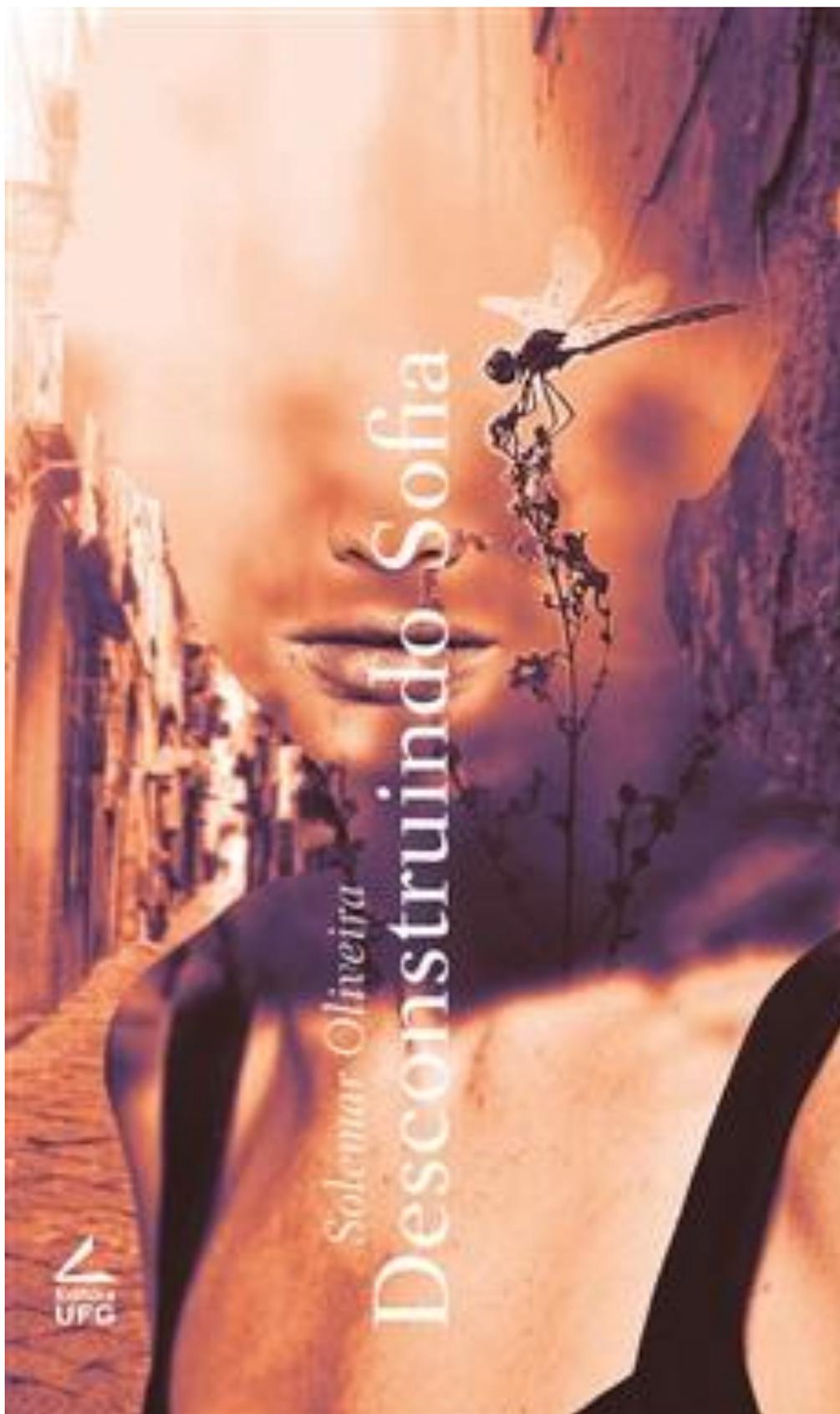
percebeu que o desconhecido que lhe dirigiu a palavra era um homem educado e gentil. A menina logo se recordou dos ensinamentos ofertados pela criada, Kame, sobre como se portar para agradar. Ela, então, endireitou a coluna e abaixou o rosto de forma tímida. O desconhecido discorreu sobre os peixes falantes, das águas do lago Biwa, ofereceu-lhe algo de comer e lhe tomou as mãos de forma suave, para que juntos iniciassem a caminhada rumo ao novo lar. Feliz com a primeira impressão acerca de seu destino, Matsu conteve suas lágrimas na tentativa de sentir-se mais perto de algo novo, do que totalmente longe de casa. Percorrido o caminho, a menina agradeceu o irmão, por lhe oferecer não uma eterna nostalgia, mas um delicado amor.

O romance desfecha-se em sua quarta e última parte, “*A síndrome de Itaro*”, com a busca do artesão por redenção. Itaro passou a pintar de forma a eternizar a natureza. Obstinado, considerava que sua visão e suas mãos portavam missões divinas, que visavam reverenciar os deuses através de pedidos de perdão, como dizia Matsu. Tomado por um desejo de apoderar-se das imagens, o artesão decide não mais vender os leques. Itaro passou a pintar como se olhasse para a eternidade e a criada dizia que as novas obras continham mensagens a serem decifradas. O artesão sentiu, pela primeira vez, o amor de mãe oferecido por Kame. Assim, ele assume a busca incessante pela produção de um leque que representasse, de forma única, a perfeição. Enfim, concluiu a pintura que trazia a imagem das águas do lago Biwa, com a presença do rosto de Matsu. Itaro chora de alegria, perdoando-se finalmente. O artesão chama a criada e ambos choram e alegram-se ao mesmo tempo, pois essa era, enfim, a mensagem esperada: a menina estava viva e bem. Ao anoitecer, o artesão fura os olhos libertando-se da agonia da criação. De agora em diante estaria livre para caçar ideias e não imagens. Cego, Itaro agora enxergava em todas as direções.

Calmamente, certa tarde o artesão sente o oleiro aproximando-se e, numa trégua da vida, ambos põem-se a conversar como *homens imprudentemente poéticos*. A criada Kame aproxima-se e fala sobre o sábio que, por fim, finalizou sua jornada e retornou à natureza. Seguem-se os dias no pequeno vilarejo: o oleiro, num universo em que dialogam candura, delicadeza e solidão; o artesão, entregue a arte da mendicância, como os mendigos teatrais.

A obra, *“Homens imprudentemente poéticos”*, conduz o leitor a um longínquo Japão, no qual personagens vivem em meio à simplicidade, aprendendo a dialogar com as imagens e os sentidos do mundo. No livro, ideias de vida, morte, luz e escuridão assumem lugar de destaque. Os olhos da menina Matsu revelam as possibilidades presentes em um mundo que está para além das coisas:

Para Matsu as montanhas podiam fazer promontórios que se suspendessem sobre as aldeias. Braços de pedra que se levantavam entre as nuvens e sombreavam as aldeias. Explicavam-lhe que os cumes demoravam estações inteiras, podiam caminhar primaveras completas para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem, porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar. Mas a jovem imaginava o que ouvia segundo o seu próprio tremendismo, por isso julgava que o lugar mais alto das montanhas era uma extremidade de pedra que se alcandorava, coisa de conflitar com as nuvens e os pássaros maiores. Diferente de serem os homens voadores, ela inventava que seriam as montanhas terras capazes de pairar (p. 36).



OLIVEIRA, Solemar. *Desconstruindo Sofia*. Goiânia: Ed. da UFG, 2017.

Apresentação

Qual, ou melhor, quais desafios são apresentados ao escritor na concepção de uma obra? A feitura de um livro pode ser comparada ao ato de conceber? No sentido gramatical, a concepção é um substantivo feminino que, entres outras coisas, quer dizer ato ou efeito de conceber ou gerar um ser no útero. A concepção, no sentido biológico, é um eminentemente feminino. Mas não é estranho o fato de que as narrativas das religiões deístas apontem para o criador como um ser masculino? E a concepção ser um ato exclusivamente das fêmeas?

A palavra concepção é polissêmica, no campo da Filosofia o léxico corresponde ao ato de elaboração de conceitos. Iniciando com a compreensão da essência de um objeto e culmina na elaboração de um conceito. Logo, a concepção é fruto da inteligência de alguém, e *pari passu* contribui para formação de múltiplos conceitos. Então, neste breve ensaio sobre a obra Desconstruindo Sofia, do escritor goiano e membro da Academia Anapolina de Letras, Solemar Oliveira, quero somente conceber conceitos. Aqui, no caso, eu serei o criador, cabe tão somente a mim a missão de conceber uma análise sobre a obra, identificando características niilistas no presente excelso opúsculo.

O Niilismo

Niilismo é uma doutrina filosófica que indica um pessimismo e ceticismo extremos perante qualquer situação ou realidade possível. Consiste na negação de todos os princípios religiosos, políticos e sociais. Teo, o anti-herói, do romance, hora analisado, é a representação imagética desse conceito.

E por falar em conceito, a palavra niilista teve origem na palavra em latim *nihil*, que significa "nada". O seu sentido original foi alcançado graças a Friedrich Heinrich Jacobi e Jean Paul. Este conceito foi abordado mais tarde por Nietzsche, que o descreveu como falta de convicção em que se

encontra o ser humano, após a desvalorização de qualquer crença. Essa desvalorização acaba por culminar na consciência do absurdo e do nada.

O niilismo representa uma atitude crítica em relação às convenções sociais, e o termo aparece pela primeira vez na obra de Turguêniev, "Pais e Filhos". Nesta obra literária, uma personagem afirma: "Um niilista é um homem que não se curva ante qualquer autoridade; nem aceita nenhum princípio sem exame, qualquer que seja o respeito que esse princípio envolva". Essa fala, presente na referida obra, poderia muito bem sair da boca de Teo, ao desafiar alguma autoridade, ou um monólogo pronunciado em sua cabeça por meio de um fluxo de consciência.

Niilismo moral, ético, existencial, político e negativo

Mas qual seria o grau de niilismo de Teo perante a vida? Apresento-lhes a definição de cada um dos niilismos apontados acima.

O niilismo moral (ou niilismo ético) consiste em um ponto de vista em que nenhuma ação pode ser considerada moral ou imoral. O niilismo existencial significa que a existência do ser humano não tem qualquer sentido ou finalidade, e, por isso, o homem não deve procurar um sentido e um propósito para a sua existência.

O niilismo político tem como fundamento que a destruição de todas as forças políticas, religiosas e sociais, são essenciais para um futuro melhor.

O niilismo negativo, que deu origem a todos os outros, consiste na negação do mundo perceptível aos sentidos, para buscar um mundo ideal, um paraíso. Teve origem graças ao platonismo e cristianismo. Teo não se preocupa com regras (apesar de ser brilhante matemático), pode-se dizer que é avesso a elas. Teo é a personagem que levaria Sofia para o quarto e a comeria no velório de sua própria mãe. A personalidade de Teo evidencia que não há qualquer sentido para existência humana. Ele é contra tudo, religião, política, valores sociais e morais. Para Teo, Deus é "...uma estaca enfiada no seu cu." Para ele "Os pastores, padres e outros seres desta fauna falida só podem ser admirados pela façanha de terem encontrado no humanos uma fonte inesgotável de renda..."

Nietzsche e Niilismo

De acordo com Nietzsche, o niilismo pressupõe a morte da Divindade Cristã e seus princípios. O homem se despede assim dos valores morais e regras estabelecidas por essas doutrinas.

Para Nietzsche, existem dois tipos de niilismo: o passivo e o ativo. O niilismo passivo pode ser visto como uma espécie de evolução de uma pessoa, apesar de não haver uma mudança dos valores. Por outro lado, o niilismo ativo vira todas as suas forças para a demolição da moral, sendo que tudo fica no vazio e o absurdo ganha preponderância, de tal forma que o niilista só tem como solução esperar ou causar a sua própria morte.

O niilismo passivo é o niilismo de Schopenhauer, em que, para o ser humano, nada faz sentido, a vida é uma batalha sofrida. Nietzsche tem como objetivo dar mais importância ao niilismo ativo do que ao passivo, indicando que o Homem é mais forte sabendo que o mundo não tem sentido. Só dessa forma o ser humano é capaz de criar novos valores adequados.

Não à toa, numa previsão epifânica, Teo deseja que seja escrito em sua lápide o seguinte texto: “Ainda vestimos o luto pela morte de Deus, desde o enunciado de Zarastustra, nas letras gloriosas de Nietzsche, no nascimento da revolta. E, em decorrência desse estado lastimável, depositamos flores em seu túmulo todos os dias. Na véspera da incerteza, esperamos encontrá-lo bruto, novamente, nos jardins da vida, penalizando a nossa moral conturbada e ditando novas normas absurdas de comportamento. Enquanto isso o Super-homem dorme!”

Teo e Sofia (A Tragédia)

Teodoro e Sofia. O amor sufocante entre o criador e a criatura. O romance entre o professor e a puta. O amor levado até as últimas consequências. O amor visceral, desnudado, os traços literários de Solemar transporta-nos para uma cidade fictícia, mas carregada de verossimilhanças com a Santana das Antas. É a mimese completa na perspectiva aristotélica. A tragédia que marca nossas vidas é desnudada aos nossos olhos, com palavrões que vociferam da boca abjeta do professor.

O olhar sobre a tragédia é uma narrativa interessante, partindo de Nietzsche no livro *O Nascimento da Tragédia*, ao analisar a obra de três importantes escritores gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, o filósofo alemão analisa por meio da sua concepção idiossincrática do papel da tragédia. Para Nietzsche, a grandeza do gênero está alicerçada na sua possibilidade de realizar uma translação do que se passa no universo, ao demonstrar o combate entre dois impulsos fundamentais. Nesse sentido a concepção nietzschiana de tragédia parte de dois conceitos basilares no pensamento do filósofo alemão: o apolíneo e o dionisíaco. Esses dois conceitos na verdade são dois elementos da natureza que se combatem e se complementam o tempo todo. Afinal, não encontramos essas forças em Teo e Sofia?

Teo lembra Apolo, o deus da simetria, da beleza corporal formal e das artes plásticas. Lembra a perfeição matemática, mas também diz respeito à individualização de todas as coisas. Um típico narcisista, que não consegue enxergar nada além do seu redor. Ao passo que Sofia é Dionísio, vinculado ao vinho, ser híbrido, dado ao excesso, ao movimento (Sofia, tal como uma pipa no mês de julho, flutua pela cidade), é sensualidade no corpo e no olhar, Sofia é música, sinfonia.

Mesmo seres tão opostos, um não vive sem o outro. Sofia e Teo, Teo e Sofia se completam. Um não vive sem o outro e vice-versa. Mas há sempre a inveja da beleza do outro, no caso, da outra. E, por isso, aquele que cria, tem o poder de destruir, ao perceber que a criatura, superou o criador.

Porém, o que Teo não sabe é que ao matar a sua criatura, ele está matando a si mesmo, porque Teo e Sofia são os dois lados de uma mesma moeda.

Referências

NIETZSCHE, F. W. *A Origem da tragédia proveniente do espírito da música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*. Tradução, prefácio e notas de Erwin Theodor Rosenthal. Ed. Cupolo. 1948; eBookLibris; eBooksBrasil. 2006.

NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. 1ª. Ed. São Paulo. Companhia das Letras. 2012.

OLIVEIRA, S. *Desconstruindo Sofia*. 1ª. Ed. Goiânia. Editora UFG. 2017. 194 p.

TURGUÊNIEV, I. *Pais e Filhos*. Tradução e introdução de Rubens Figueiredo. 1ª. Ed. São Paulo. Penguin Classics Companhia das Letras. 2015.



Perfil do artista



Goiandira do Couto, a dama de areia

Raquel Miranda

Doutora em História pela UFG e professora da UEG

Goiandira do Ayres do Couto (1915-2011), nascida aos 12 dias do mês de setembro de 1915, era natural de Catalão, segunda filha do casal Maria Ayres do Couto e Luiz Ramos de Oliveira Couto, um homem que desempenhou importantes papéis no governo estadual durante a Primeira República, período em que a Cidade de Goiás era capital do Estado. Aos seis anos de idade, mudou-se, juntamente com sua família, para a Cidade de Goiás, em 1921, lugar onde construiu sua vida artística e pública vindo a falecer no ano de 2011. A trajetória desta renomada artista plástica goiana se estabeleceu por estreitos laços entre o público e o privado, o passado e o presente e, finalmente, ela mesma e a Cidade de Goiás. Foi através deste lugar plural que a artista manifestou suas individualidades no espaço público as quais se tornaram, com tempo, objetos próprios da cultura e das tradições locais.

Coincidentemente, a visibilidade de Goiandira do Couto no campo artístico se deu em um contexto de rupturas políticas e culturais as quais impactaram a vida urbana da Cidade de Goiás devido à perda do *status* de capital do Estado. Neste arcabouço de incertezas notamos que a artista, assentada sobre diferentes pilares, visto que, a família, fundamento de sua ampla inserção social e cultural na cidade, estruturou o percurso de uma longa e paradoxal trajetória de vida intrincada à “valorização” da cidade que a consagrou, subjetivamente, considerada como um lugar que “possui muita cultura (...), muita história, e que faz parte da minha vida¹”. Assim, Goiandira do Couto elegeu a Cidade de Goiás como seu *locus* preferido, dela, jamais saiu para viver, buscar ou complementar sua formação intelectual e artística. Iniciou seus estudos formais no princípio da década de 1920, simultâneas às primeiras noções de arte apresentadas, em casa, pela mãe. Finalizou o ensino secundário em meados dos anos de 1930, auge das tensões político-culturais no estado de

¹ COUTO, Goiandira Ayres do. Entrevista: O tecido do tempo (p. 208). In: BRITTO, Clovis Carvalho (Org). *Luzes e Trevas: Estudos sobre a Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

Goiás, protagonizando práticas individuais supostamente alinhadas às tentativas de preservação do espaço cultural vilaboense.

Em plena adolescência, 14 anos de idade, Goiandira ingressou na Escola Complementar, curso com duração de dois anos, o qual tinha a finalidade de preparar os alunos provenientes dos grupos escolares para admissão na Escola Normal Oficial de Goiás (BRETAS, 1991, p. 518). Os vínculos de Goiandira do Couto com as instituições escolares da Cidade de Goiás ajustaram-se às representações do pilar da família tradicionalmente historicizada à vida pública desta *urbe*. Sua desenvoltura cultural, inerente à educação elitista recebida no espaço privado, se notabilizou nos espaços formais de educação por onde ela passou. Em 1931, Goiandira do Couto havia começado seus estudos na Escola Normal Oficial de Goiás e, vinculada a esta instituição, ela participou da primeira amostra pedagógica de desenhos e trabalhos manuais desenvolvidos ao longo daquele ano letivo, no qual recebeu sua primeira premiação.

Reconhecida pela crítica como autodidata, em 1933, aos 16 anos de idade, Goiandira do Couto participava da primeira exposição coletiva de arte, organizada pela Escola Normal, com a obra *Lírios* (1933), em óleo sobre vidro (COELHO, 2008, p. 26). Esse evento, sem dúvidas, oficializou seu ingresso na vida pública e na carreira artística. O “dom” artístico impressionou a comunidade local conduzindo-a ao reconhecimento público, porém, ainda, restrito aos domínios da Serra Dourada.

Nos anos de 1940, passou a pintar em óleo sobre tela a paisagem urbana da Cidade de Goiás. Nesta ocasião, juntamente com Octo Marques (1915-1988), se firmaram no meio artístico com um estilo pictórico genuinamente local, a “vertente preservacionista”. A aparição da arte moderna no Estado de Goiás pode ser considerada mais uma influência exógena que cruzou o mundo cultural vilaboense, mas sem impactar significativamente a arte/cultura local. no currículo artístico de Goiandira do Couto, ela e Octo Marques participaram da “*II Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura da Sociedade Pró-Arte de Goiás*”, em 1946. Esse evento trata-se da primeira exibição pública da artista fora dos limites da Cidade de Goiás. Em 1947, fiel a “vertente preservacionista”, Goiandira do Couto, Octo Marques, José Edilberto da Veiga, Regina Lacerda entre outros artistas criaram um movimento/evento artístico independente e endógeno, intitulado *I Salão de Pintura dos*

Amadores Vilaboenses, com o objetivo de fortalecer a cultura vilaboense e suas particularidades artísticas. A estética “preservacionista” zelou pela aparência bucólica e romântica da antiga capital do Estado de Goiás e consolidou nesta vertente, especialmente, Goiandira do Couto e Octo Marques, principais mentores dos artistas plásticos vilaboenses da *nova* geração.

A década de 1960 foi paradigmática na vida de Goiandira do Couto. Ela se dividia entre os papéis de moradora, professora da rede pública estadual, produtora cultural e artista plástica. Em 1965 fundou com um grupo de jovens locais a OVAT – Organização Vilaboense de Artes e Tradições – entidade que encabeçou o desenvolvimento turístico e cultural da Cidade de Goiás, especialmente, por recolocar no seu calendário religioso e cultural a manifestação paralitúrgica conhecida como Procissão do Fogaréu. Coube a Goiandira do Couto a criação dos figurinos desta representação que evoca a perseguição ao Cristo, à meia noite de quinta-feira, nos festejos da Semana Santa. A primeira aparição desta remontagem sacra local se deu no ano de 1966 e tornou-se um evento artístico-religioso nacional e internacionalmente conhecido.

Nas artes, a carreira de Goiandira do Couto projetou-se internacionalmente nesta mesma década. Convém destacar que anos de 1933 a 1967 são considerados sua primeira fase artística em óleo sobre tela. Ao final dos anos de 1967, Goiandira do Couto vivenciou uma experiência pessoal e mística que determinou os *novos* rumos de sua carreira artística e vida pública. A técnica da pintura com areia multicolorida da Serra Dourada marcou sua segunda fase artística, compreendida entre 1967 a 2005, atraiu inúmeros turistas para a Cidade de Goiás para ver os quadros pintados pela *Musa das Areias* que os recebia com o seguinte discurso retórico:

A técnica com areia foi uma coisa interessante. Foi diferente. Tudo é diferente (risos). Goiás foi descoberto em 1722. Todo mundo naquela época até hoje ia na Serra Dourada e ninguém viu areia lá. Primeiro eu fui à Serra. Uma vez, eu fui com uma turma de moça. Estávamos andando... Quando eu olho, vejo uma pedra verde (gestos mostrando o tamanho da pedra) no chão, linda. O sol batia nela assim (gestos). Todo mundo olhou para ela. Parecia aqueles piriquitim, tudo cantando, eu pego, outro pega, outro puxava, deixa eu pego, deixa eu pegar e tudo. Pegou a pedra verde e olhou. Caminhamos mais um pouco. Quando eu olhei, achei uma amarela e outra cor-de-rosa, três cores. Meu Deus!!! Que coisa bela! Achei 21 tons. Eu

trouxe. Depois voltei de novo lá, procurei, fiquei 5 anos com aquela coleção feita. Só aqueles vidrinhos e pus lá e mostrava pra todo mundo. O padre veio, olhou, pediu se podia fazer igual. Falei que sim. Foi lá e procurou também. Fez coleção. Um dia, há 5 anos, eu era professora. Esse dia não tinha aula. Eu não quis levantar. Era muito cedo. Fiquei deitada. Então uma voz me falou do lado direito: “faça uma casa com areia”. Eu levei aquele susto. Olhei! Não vi ninguém. Aí pedi o espírito de meu pai, da minha mãe que me iluminasse. Pedi a Deus, a Jesus, pra me dar uma intuição do que era aquilo. Eu ouvi perfeitamente a voz determinando que fizesse a casa com areia. Então, eu puxei a colcha ao pescoço e falei: “vou rezar o pai nosso”. Fui acabando de rezar o pai nosso e pensei: “eu sou pintora, desde menininha eu pinto, eu sou pintora, tenho areia de todas as cores, aqueles vidrinhos, quem sabe é pra eu fazer um quadro com areia como se fosse tinta a óleo de sombra”. Pedi a Jesus pra me dar a intuição e ele me deu. Aí eu levantei depressa, varri a casa, fiz café, peguei um pedaço de tela, olhei aquilo na parede, risquei, abri aqueles vidrinhos. Vi a cor que eu queria. Abri, passei cola e jogava assim ó (gestos rápidos). A minha técnica nasceu na manhã de 18 dezembro de 1967 (COUTO apud LUZ, 2007, p. 03).

Goiandira do Couto tornou-se, desde então, um dos símbolos portadores e transmissores de memórias aos visitantes curiosos para conhecer a afamada artista que misteriosamente fora incumbida de pintar uma casa com areia. Inicialmente, a artista plástica pintou duas telas que, no ano de 1968, receberam as primeiras críticas vindas da artista plástica Maria Guilhermina Fernandes, pioneira no mercado das artes em Goiás. A *marchand* solicitou que Goiandira do Couto pintasse um série de vinte um quadros, pois organizaria a primeira exposição individual da artista, na Galeria Azul, em Goiânia, ainda naquele mesmo ano. Durante a exposição, a recepção do público foi imediata. Todos os quadros foram vendidos no primeiro dia do evento, dentre inúmeras encomendas.

A partir de então, suas obras circularam por diversas regiões do Brasil e pela Europa Ocidental e Oriental, Ásia, América Central, Israel e Estados Unidos. As exposições de arte se tornaram parte da trajetória artística de Goiandira do Couto que, mesmo vivenciando experiências culturais e artísticas, em âmbito nacional e internacional, jamais se mudou da Cidade de Goiás, lugar onde ela consolidou suas tradições herdadas e “(re)inventadas”.



1. CROQUIS PARA A “(RE)INVENÇÃO” DA PROCISSÃO DO FOGAREU, 1967.



Maria Madalena, 1967.



Heú, 1967.

Lápis de cor aquarelado sobre papel sulfite dimensões A4.
Fonte: Wolney Unes, 2008.



Isaac, 1967.

Lápis de cor aquarelado sobre papel sulfite dimensões A4.

Fonte: Wolney Unes, 2008.



Abraão, 1967



Farricoco, 1967.

Lápis de cor aquarelado sobre papel sulfite dimensões A4.

Fonte: Wolney Unes, 2008.

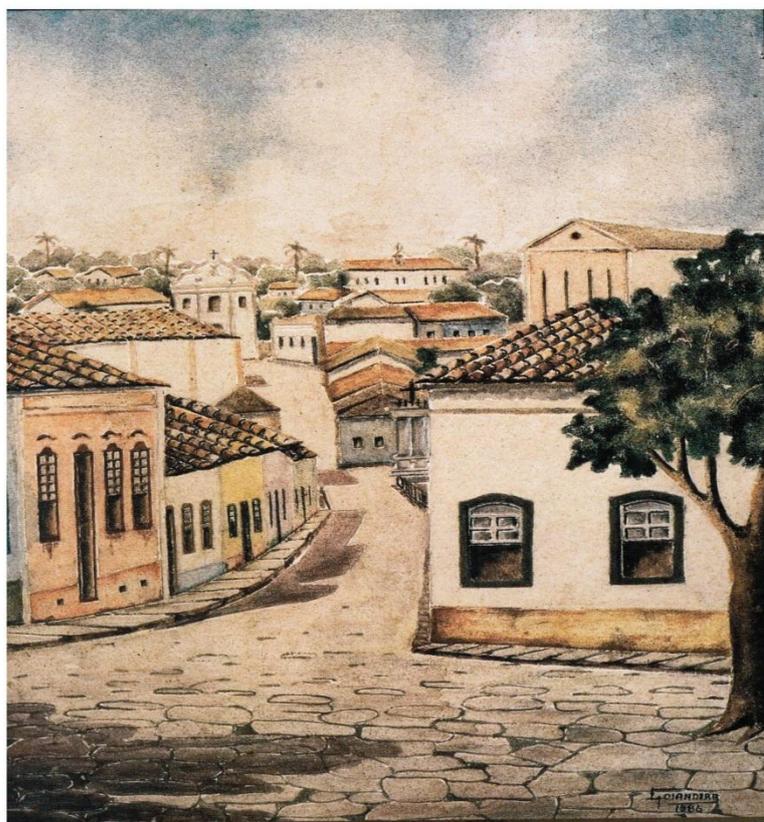


Nicodemos, 1967.

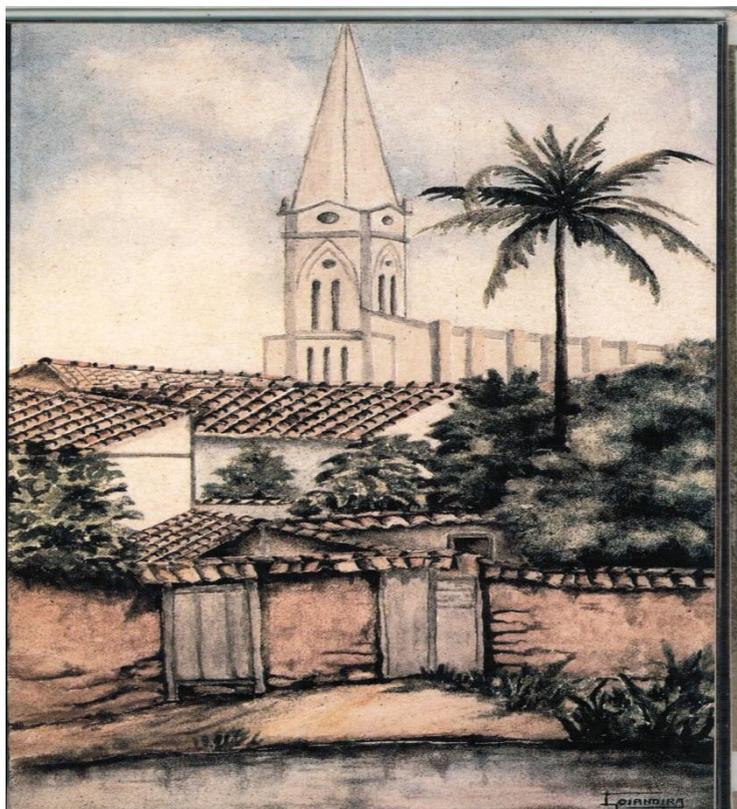
2 - AREIA SOBRE FIBRA DE MADEIRA



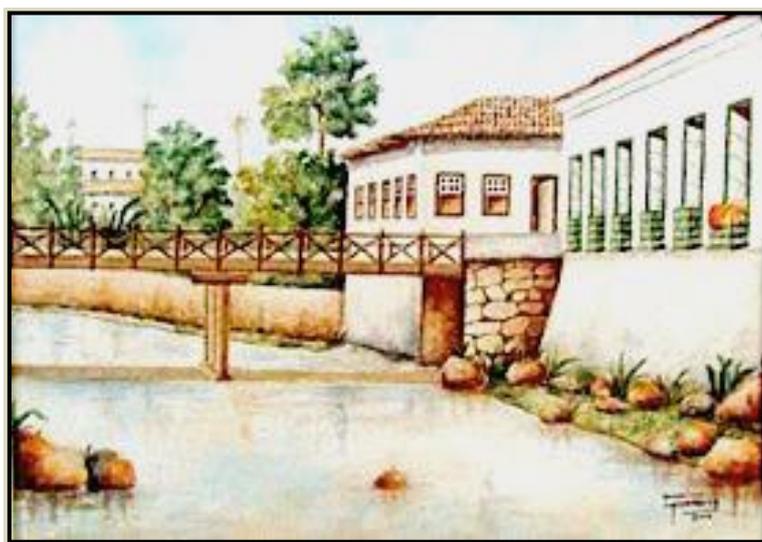
Largo do Rosário - Vista da Cidade, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (141 x 93 cm), 1976.
Fonte: Taís Helena Marchado Ferreira, 2011.



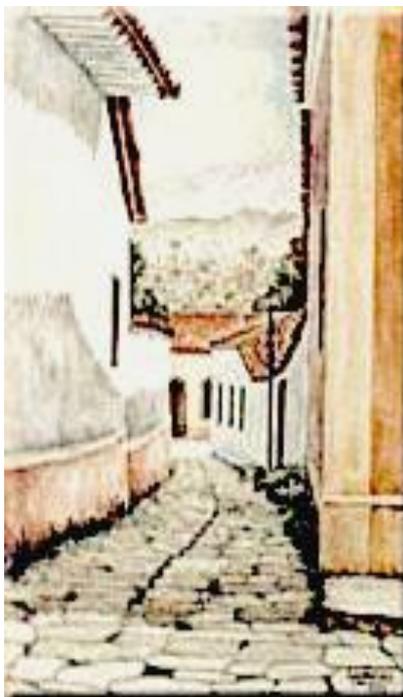
Largo do Rosário, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (44 x 59), 1986.
Fonte: Wolney Unes, 2008.



Portões com Torre da Igreja, (1989), Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (33 x 57) 1989. Fonte: Wolney Unes, 2008.



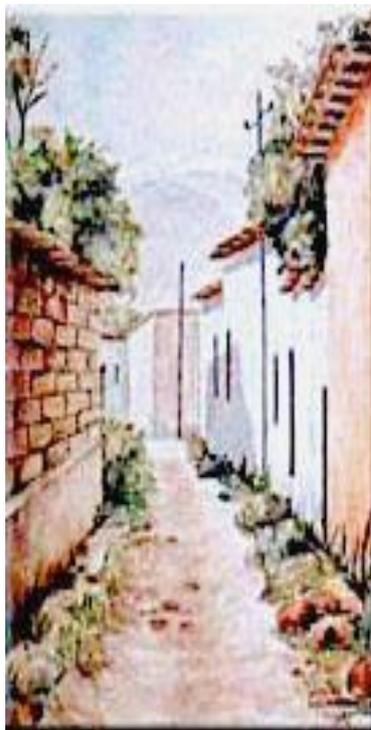
Casa de Cora Coralina. Goiandira do Couto (52 x 36), 2004.
Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011



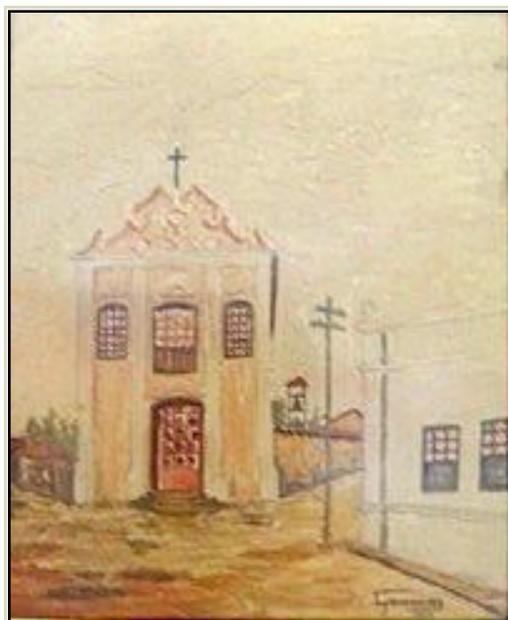
Beco da Rua 13 de Maio, Goiandira do Couto (35X55), areia sobre fibra de madeira, 1982. Fonte: Taís Helena Machado, 2011.



Beco do Cotovelo, Goiandira do Couto (40x53), areia sobre fibra de madeira, 1987. Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.



Beco do Ouro Fino, Goiandira do Couto (34x45), areia sobre fibra de madeira, 1978. Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.



Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (30 x 22) 1967.
(Primeiro quadro da segunda fase artística).
Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.



Museu das Bandeiras, Goiandira do Couto, (52x36), areia sobre fibra de madeira, 1976.
Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 201



Rosas, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira, (36x56), 1986.
Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.



Chafariz, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira (42x34), 1978. Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011

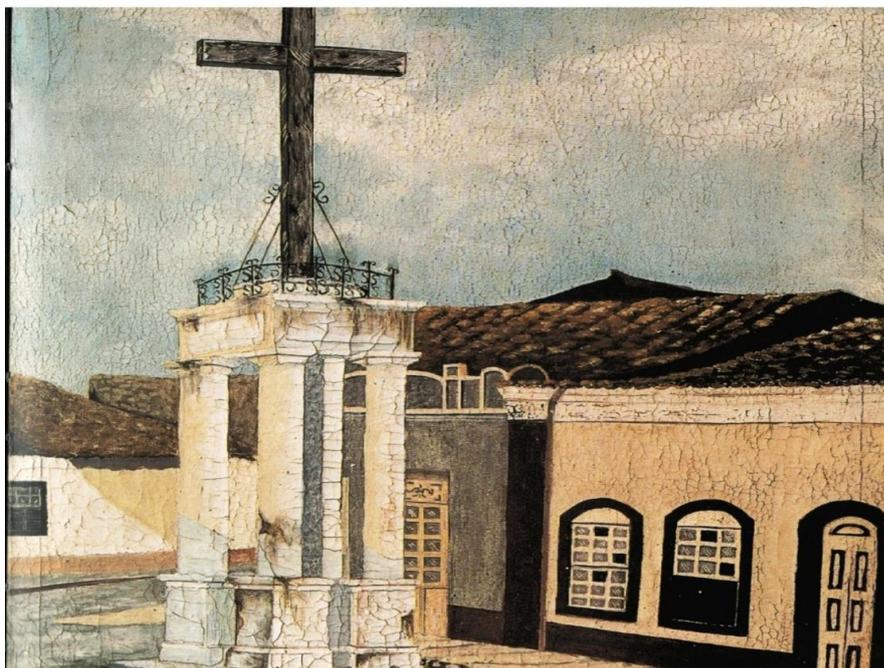


Chafariz e Museu da Bandeiras, Goiandira do Couto, areia sobre fibra de madeira (60x40), 1983. Fonte: Taís Helena Machado Ferreira, 2011.



Detalhe da assinatura da artista nas telas em areia sobre fibra de madeira.

3. ÓLEO SOBRE TELA



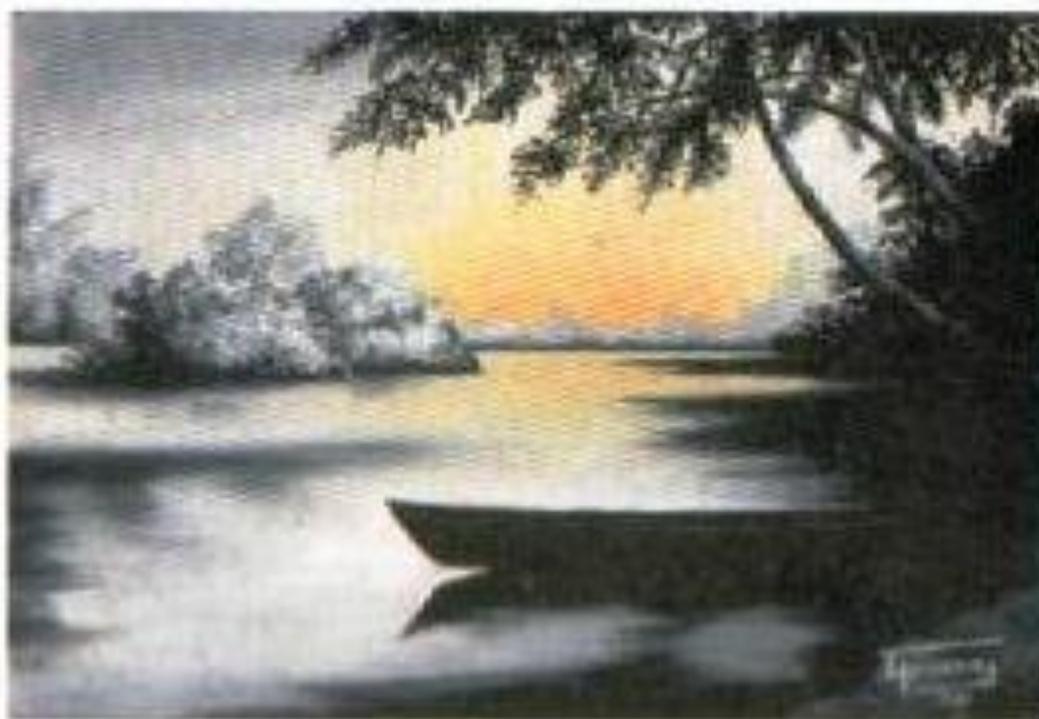
Cruz do Anhanguera, Goiandira do Couto, óleo sobre tela, (37 x 37) 1947.
Fonte: Wolney Unes, 2008.



Casinha de Adelaide, óleo sobre tela, (35x50), 1947.
Fonte: Taís Helena Machado, 2011.



Flamboyants, Goiandira do Couto, óleo sobre tela, (35x45), 1962.
Fonte: Wolney Unes, 2008.



Pôr-do-Sol no Araguaia, Goiandira do Couto, Óleo sobre tela (47x69), 1961.
Fonte: Tais Helena Machado Ferreira, 2011.



Lírios Roxos, óleo sobre garrafa de vidro,
Goiandira do Couto, 1933.

Fonte: Tais Helena Machado Ferreira,
2011.

Trata-se da obra que introduziu
Goiandira do Couto na carreira artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETAS, Genesco Ferreira. *História da Instrução Pública em Goiás*. Goiânia: CEGRAF /UFG, 1991.

BRITTO, Clovis Carvalho (Org). *Luzes e Trevas: Estudos sobre a Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

COELHO, Agnaldo. Arte e técnica de Goiandira do Couto. In: UNES, Wolney (Org.). *Goiandira: arte e areia*. Goiânia: ICBC, 2008.

FEREIRA, Tais Helena Machado. *A Cidade de Goiás e as areias coloridas na trajetória de Goiandira Ayres do Couto*. 2011. 230f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

LUZ, Renata Moraes da. *Entrevista: Entre cultura e linguagem: entrevista com Goiandira do Couto, 2006*. TEMPORIS (ação) Revista Eletrônica da Unidade Universitária “Cora Coralina”. Vol. 1, nº9, 2007, p.261-264. Disponível em: <<http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/issue/view/2>>. Acesso em: 10 jun. 2015

UNES, Wolney (Org.). *Goiandira: arte e areia*. Goiânia: ICBC, 2008.



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:

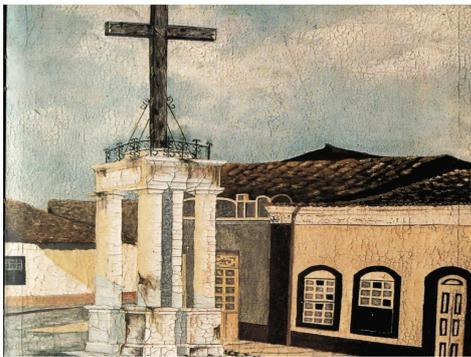
- Recomenda-se o uso dos editores Word, na versão Windows e BR Office, ou na versão Linux;
- A extensão de artigos científicos, ensaios teóricos e ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas, incluindo referências, desconsiderando anexos;
- Resenhas críticas poderão variar entre 03 e 10 páginas, 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



Imagem de Capa:



Cruz do Ananguera, Goiandira do Couto,
óleo sobre tela, (37 x 37) 1947.