



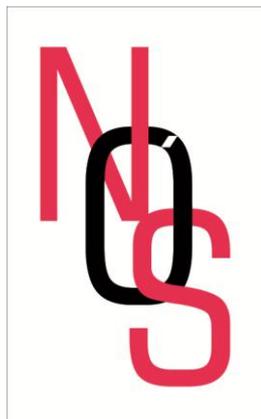
NOSS

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 03, Nº 03 - SET. 2018





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

APRESENTAÇÃO	05
ENTREVISTA	
CAETANO GALINDO, TRADUZIR É TRAIR, SIM.	09
ARTIGOS	
MATÉRIA" E "FORMA" DE ARISTÓTELES E MISOGINIA: DISSEMINAÇÃO NA LITERATURA MEDIEVAL	
Pedro Carlos Louzada Fonseca	16
O DESCOBRIDOR DE ARTISTAS: JOÃO JOSÉ RESCALA E O (RE)DESCOBRIMENTO DE VEIGA VALLE	
Fernando Martins dos Santos	27
TRADIÇÕES DA CONGADA E PROCESSOS DE URBANIZAÇÃO: A FESTA EM LOUVOR A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E SÃO BENEDITO DA VILA JOÃO	
Cleber de Sousa Carvalho	46
ENSINO DE LITERATURA: DIÁLOGOS TRANSESTÉTICOS NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR NA CIBERCULTURA	
Débora Cristina Santos e Silva	62
<i>A DAMA DO CINE SHANGAI, UM NOIR BRASILEIRO.</i>	
Adérito Schneider	73
AS COMPANHIAS DE SANTOS REIS E SUAS PEREGRINAÇÕES PELO MUNICÍPIO DE PIRENÓPOLIS, GOIÁS	
TEREZA CAROLINE LÔBO ALINE SANTANA LÔBO	88
OS MISTIÇOS NEURASTÊNICOS DO LITORAL	
José Eduardo Mendonça Umbelino Filho	102
AS TECEDERAS DE CRISTO: O IMAGINÁRIO DA MULHER VIRTUOSA E A IRMÃ DE PERSIVAL DE A DEMANDA DO SANTO GRAAL	
Alessandra Fabrícia Conde da Silva	116

UM ESTUDO DO CONTO TODAS AQUELAS COISAS DE LUIZ VILELA. O PÓS-MODERNISMO E A MIGRAÇÃO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	
Francisco Pereira Smith Júnior, Ederson Renan Pacheco Farias, Carla Cristina Gonzaga Pereira e Michele Barbosa Cruz	129
O LUGAR DOS TRABALHADORES NA CIDADE PLANEJADA: PLANO DE URBANIZAÇÃO DE GOIÂNIA DE 1938	
Karinne Machado Silva e Geisa Daise Gumiero Cleps	146
CRIAÇÃO DE CADASTRO TÉCNICO DE ARBORIZAÇÃO URBANA COMO FERRAMENTA DE CONTROLE AMBIENTAL NO SETOR MARISTA, EM GOIÂNIA - GO	
Fábio de Souza, Edilene Cristina Baldoino e Marlene Teresinha de Muno Colesanti	159
A VISÃO ETNOGRÁFICA DO CICLISTA E SEU COMPORTAMENTO ESPACIAL NA MOBILIDADE URBANA	
Luciana Joyce Hamer e Cristiano Farias Almeida	176
MULHERES DA LINHA E AS SUBJETIVIDADES DA PESQUISA NA REGIÃO DA ESTRADA DE FERRO (GO)	
Ralyanara Moreira Freire	192
ENTRE TESOUROS OCULTOS E ÓVNIS: A CHAPADA DOS VEADEIROS POR MEIO DA LITERATURA REGIONAL	
Pepita de Souza Afiune	207
ENSAIO	
Carta para quem entrou em uma universidade pública	
Ronaldo Angelini	221
RESENHA	
O suicídio exemplar na literatura de Enrique Vila-Matas	
Solemar Oliveira	227
PERFIL DO ARTISTA	
EVOLUÇÃO DA PAISAGEM ANAPOLINA COM BASE NOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS. Coleção fotográfica: Francisco Chiquito Garcez	
Ana Paula Faria	234
Normas de submissão de trabalhos para...	244

Apresentação

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 cascos. 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 *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* costuma lançar dois números a cada volume. Porém, tendo em vista a grande quantidade de artigos, resenhas e ensaios de grande qualidade e interesse científico apresentados para avaliação, foi decidido que em 2018 seriam publicados três números. Estamos convictos que a decisão, longe de ser uma inflação desnecessária de páginas, representa um passo adiante na consolidação desta publicação ainda tão jovem, com apenas três anos de existência.

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

homenageado é o fotógrafo Francisco Chiquito Garcez, que registrou a evolução da paisagem urbana de Anápolis, cidade sede da revista, ao longo de décadas. A curadoria das fotos e o texto de apresentação ficou por conta da acadêmica de arquitetura e urbanismo Ana Paula Faria, pesquisadora da obra do artista.

A entrevista da edição foi com Caetano Galindo, professor, pesquisador, escritor e um dos principais tradutores do Brasil. Embora tenha traduzido diversos autores importantes, tem sido reconhecido como especialista na literatura de James Joyce.

Para este número foram selecionados quinze artigos de autoria de um grupo de reconhecidos pesquisadores, abordando uma considerável pluralidade de temas, dentro do escopo de interesse da Revista Nós. Abre a edição o interessantíssimo artigo "'Matéria' e 'forma' de Aristóteles e misoginia: disseminação na literatura medieval", do célebre professor Pedro Carlos Louzada Fonseca, da Universidade Federal de Goiás, numa colaboração que muito honra nossa revista.

Em seguida temos o inovador texto "O descobridor de artistas: João José Rescala e o (re)descobrimento de Veiga Valle", escrito por Fernando Martins dos Santos, que se revela uma visão bastante original acerca de uma tema e personagem consagrado. Na sequência, passando de um santeiro para uma festa de santo, temos "Tradições da congada e processos de urbanização: a festa em louvor a nossa senhora do rosário e são benedito da Vila João", de Cleber de Sousa Carvalho. Dialogando na temática apresenta-se o artigo "As Companhias de Santos Reis e suas peregrinações pelo município de Pirenópolis, Goiás", escrito à quatro mãos por Tereza Caroline Lôbo e Aline Santana Lôbo

Apresentamos também uma sequência de textos enfocando a literatura, começando com "Ensino de literatura: diálogos transtéticos na formação do jovem leitor na cibercultura", da pesquisadora Débora Cristina Santos e Silva, seguindo pelo erudito "As tecedeiras de cristo: o imaginário da mulher virtuosa e a irmã de Persival de *a Demanda do Santo Graal*", contribuição de Alessandra Fabrícia Conde da Silva, e "Um estudo do conto todas aquelas coisas de Luiz Vilela: o pós-modernismo e a migração na ficção contemporânea brasileira", realizado pelo grupo de estudiosos Francisco Pereira Smith Júnior, Ederson Renan Pacheco Farias, Carla Cristina Gonzaga Pereira e Michele Barbosa Cruz. Empresta originalidade ao debate o artigo "Entre tesouros ocultos e óvnis: a chapada

dos veadeiros através da literatura regional”, da doutoranda Pepita de Souza Afiune. Acreditamos que também faz parte do grupo, o belo texto “Os mestiços neurastênicos do litoral” de José Eduardo Mendonça Umbelino Filho, que além de ser jornalista e doutorando em Sociologia é um dos mais premiados escritores da nova geração de autores brasileiros.

Da literatura para o cinema, o professor Adérito Schneider contribui com uma sofisticada reflexão acerca de um clássico do cinema nacional no artigo “*A Dama do Cine Shangai, um noir brasileiro*”, fruto de suas pesquisas de doutoramento pela UFG.

O gênero noir, seja na literatura ou no cinema, é eminentemente urbano. E é justamente a cultura da cidade que será enfocada na próxima sequência de trabalhos, começando com “O lugar dos trabalhadores na cidade planejada: plano de urbanização de Goiânia de 1938”, de Karinne Machado Silva e Geisa Daise Gumiero Cleps. Em seguida, temos o artigo “Criação de cadastro técnico de arborização urbana como ferramenta de controle ambiental no setor marista, em Goiânia – GO”, assinado pelo trio Fábio de Souza, Edilene Cristina Balduino e Marlene Teresinha de Muno Colesanti. O texto seguinte trata de uma tema bastante atual: “A visão etnográfica do ciclista e seu comportamento espacial na mobilidade urbana”, tendo sido escrito por Luciana Joyce Hamer e Cristiano Farias Almeida.

Finalmente, fechando a série de artigos da edição, diria mais, “alinhavando” a edição, temos o artigo “Mulheres da linha e as subjetividades da pesquisa na região da estrada de ferro (GO)”, da doutoranda Ralyanara Moreira Freire, reconhecida pesquisadora no tema.

Está edição conta ainda com o ensaio “Carta para quem entrou em uma universidade pública”, do doutor em biologia e reconhecido divulgador científico Ronaldo Angelini. Seu texto deveria ser lido por todo pesquisador em começo de carreira.

A resenha do número trata de um autor clássico, “O suicídio exemplar na literatura de Enrique Vila-Matas”, colaboração do físico, professor e escritor Solemar Oliveira. O único tema filosófico que realmente importa, segundo Camus, em foco. De fato, Nós nos importamos.

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



Vista do Hospital Evangélico de Anápolis

TRADUZIR É TRAIR, SIM

Entrevista com Caetano Galindo

por

Ademir Luiz

&

Carlos Augusto Silva

Caetano Galindo, nascido em Curitiba em 1973, é doutor em linguística para USP e professor na Universidade Federal do Paraná. Seu livro de contos “Ensaio sobre o entendimento humano” venceu o Prêmio Paraná de Literatura de 2013. Tornou-se um dos mais premiados tradutores brasileiros, vertendo para o português brasileiro autores complexos como Thomas Pynchon, David Foster Wallace e, principalmente, James Joyce. A obra de Joyce encontrou em Galindo um tradutor ao mesmo tempo criativo e preocupado com a inteligibilidade do texto. Entre outros, traduziu “Ulisses”, “Finn’s Hotel” e agora se prepara para lançar pela Companhia das Letras uma nova tradução do volume de contos “Os Dublinenses”. Nesta entrevista, Caetano Galindo fala sobre os livros de James Joyce, o papel do tradutor, a leitura nas novas gerações, autores contemporâneos e a importância do sim na literatura.

O que esperar de sua tradução de “Os Dublinenses”, de James Joyce, lançado em pré-venda pela Companhia das Letras a partir de setembro? É uma edição comentada?

Caetano Galindo: Ela vem com uma “nota” do tradutor, que esclarece coisas como as correspondências de valores monetários com mais de um século de distância; vem também com mais de 250 de notas de rodapé, uma cronologia da obra e do autor e, como bônus, tem um conto que inspirou a escrita do livro, traduzido e apresentado por Vitor Alevato do Amaral, pesquisador da obra de Joyce que o desenterrou da imprensa da época.

Com “Os Dublinenses” o senhor se consolida como um dos principais tradutores de James Joyce no Brasil. Costuma-se afirmar que a tradução de Antonio Houaiss para “Ulisses” foi sobretudo uma “tradução de filólogo”, embora inventiva quando necessária. Ao passo que a trabalho realizada por Bernardina Silveira privilegiou a fluência do texto, procurando atender ao leitor não especialista interessado em ler um livro tido como difícil. Qual seria a marca de sua tradução de “Ulisses”?

CG: Não ser nem uma nem outra. Contar com o fato de que elas existiam e cumpriam seus papéis, diferentes papéis, o que me deixou livre pra buscar uma espécie de caminho do meio, tentando manter o nível de invenção, de variedade do livro, mas ao mesmo tempo evitando opacificar a prosa do “Ulysses” com algum tipo de “elevação” de registro de linguagem.

James Joyce afirmou que escreveu “Ulisses” para que os leitores dedicassem suas vidas a interpretar o livro. O crítico Otto Maria Carpeaux, ironizando, retrucou que só iria dedicar alguns meses ao romance, uma vez que tinha outros planos para o restante da vida. O senhor encontrou um meio termo razoável?

CG: Eu passeio. Eu dou umas traídas em Joyce. Mas acredito, sim, que vou passar o resto da vida lidando com a obra dele. No que ela não é tão fundamentalmente diferente de qualquer outra grande obra na história da arte...

Joyce, Proust e Kafka costumam ser citados como os “donos da literatura do século XX”. É possível projetar quem ficaria com a medalha de ouro, prata e bronze? Por que?

CG: Ih! Vocês vêm perguntar isso pra mim!? Acho Kafka o maior dos escritores menores, o que é um imenso elogio, de verdade. Mas li pouco. Vou me arrepender de ter escrito isso. Proust é fascinante, mas em algum sentido é um escritor menos “fértil” que Joyce. Joyce, pra mim, leva o troféu pela abundância. Ele fez mais coisas, mais diferentes, com mais risco, com mais intensidade. Ele quase ganha na força bruta. E, em termos humanos, há uma coisa que eu nunca vou esquecer, e que me foi dita pelo Paulo Henriques Britto pela primeira vez. O

“Ulysses” é a única obra do alto modernismo que é rigorosamente afirmativa. É um livro de “sim”. E isso pesa na minha balança.

Esta propalada hegemonia temática e estética de Joyce, Proust e Kafka é fato inquestionável ou é mais uma das unanimidades burras denunciadas por Nelson Rodrigues? Colocaria um quarto ou quinto nome no panteão do século XX?

CG: Bom, o Nelson Rodrigues tinha tanta razão que até se traiu, né? Afinal, a frase dele sobre unanimidade acabou se tornando uma unanimidade. Olha, claro que a lista é questionável. Acho inquestionável o nome de Joyce como o maior romancista da primeira metade do século. Possível que seja do século todo. Mas na segunda metade do XX teve tanta gente... tanta coisa diferente... Não me arrisco a pensar. Eu colocaria, hoje por hoje, Thomas Pynchon bem no alto da lista...

Tornou-se célebre a polêmica entre Edmund Wilson e Nabokov por conta da tradução para o inglês do romance em versos russo “Eugene Onegin”, de Pushkin. Ocupou as páginas dos grandes jornais americanos durante meses e teve ampla audiência na comunidade intelectual. Algo parecido pode acontecer no Brasil?

CG: Depende de como vocês definem “parecido”. Aquilo dependia de um contexto muito específico. E da personalidade do Nabokov. Mas “escândalos” acontecem o tempo todo. Uma colega acaba de descobrir, por exemplo, que um texto proto-feminista do século XIX que teria sido traduzido no Brasil na verdade emprestou apenas o título à tradução de outro texto, que circulou assim “errado” por décadas, sem que ninguém se desse conta. Coisa antiga, é verdade. Mas coisas mais estranhas já aconteceram. Agora, em termos de visão “estética” da tradução eu até queria que algo como a briga Wilson-Nabokov acontecesse. Acho sempre bom quando se dá visibilidade a um processo tão fundamental na formação de todo mundo, e tão dado “de barato”.

Donaldo Schüler tomou decisões inusitadas ao traduzir “Finnegans Wake”, de Joyce, como, por exemplo, substituir Sterne e Swift por Machado de Assis e Eça de Queiroz. Traduzir é trair?

CG: Não há como traduzir “Finnegans Wake” sem tomar decisões “inusitadas”. As escolhas do Donaldo foram 100% racionais e, acima de tudo, coerentes com o projeto dele. Sobre a questão mais geral, eu sempre ilustro com interpretação musical. Porque as pessoas “acham” que querem transparência e “fidelidade” absoluta do tradutor (ainda que não saibam defini-la, quando confrontadas com exemplos complicados). Mas pra mim a questão é como a de uma peça de Bach lida pra você por um programa de computador (que vai executar a partitura milimetricamente, à perfeição), ou por um intérprete humano, pessoal, idiossincrático, que, curiosamente, vai trazer a peça à vida. Quem está “traindo” Bach? A tradução transparente é, acima de tudo, uma quimera, um estorvo. O tradutor precisa se responsabilizar pelo que faz, no sentido ético mais profundo, e não se faz isso se escondendo.

Philip Roth afirmou que a literatura irá desaparecer em poucas décadas, considerando o desinteresse dos jovens. Em sua experiência como professor, como tem visto a relação entre as novas gerações e a literatura?

CG: Primeiro, não sei se concordo com o Roth. Enquanto houver cinema, televisão, a literatura estará lá. A leitura, o suporte, já não sei.... Acho que a geração mais jovem é em tudo e por tudo melhor que a minha. Nesse quesito, acho que eles leem bem mais. Me preocupa um tanto o que eles leem, e o fato de que às vezes (e isso começou num grupo etário logo abaixo do meu) eles tendem a não “subir” na escala de complexidade, mas a levar consigo a literatura e a música da adolescência, que aí vão revestindo de uma aura de complexidade e riqueza.... mas não há só isso. Acho que não há motivos de preocupação...

De modo geral, os professores de literatura brasileiros são bons leitores? Como isto impacta a formação dos estudantes?

CG: Eu tenho imensa dificuldade com generalizações. Claro que eu acredito que em geral os professores de literatura sejam bons leitores! Mas daí a tirar grandes consequências desse tipo... sei não. Acho que ninguém vira professor de literatura por investimento profissional. Acho que as pessoas se movem por algum tipo de relação pessoal. E acho que é isso, saibam elas ou não, que elas tentam e podem transmitir.

**Mesmo entre os joyceanos, é pouco citada a obra dramática de James Joyce. Por quê?
Ele era um bom autor de teatro?**

CG: Estou traduzindo neste momento a única peça dela que sobrou. Ele é um dramaturgo interessante, sim. Mas é difícil (até pela temática da sua peça) não ver essa incursão como um “desvio” durante a preparação para a escrita de “Ulysses”. O “Ulysses” projeta uma sombra muito longa... tanto que até o “Finnegans Wake”, que pode muito bem ser maior que ele, acaba meio escanteado.

Acompanha a literatura contemporânea? Indicaria algum autor brasileiro ou estrangeiro?

CG: Eu tento. Adoro Ali Smith, Lydia Davis, gosto demais da Elena Ferrante, da Hilary Mantel. Thomas Pynchon continua ativo! Aqui, no Brasil, sou leitor devoto de Cristovão Tezza, Daniel Galera, Mauricio Lyrio... muita coisa... acho que estamos em tempos muito bons pra produção de literatura.

Julho de 2018

Artigos



Vista da Praça Bom Jesus
Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

MATÉRIA" E "FORMA" DE ARISTÓTELES E MISOGINIA: DISSEMINAÇÃO NA LITERATURA MEDIEVAL

Pedro Carlos Louzada Fonseca

* Professor Titular voluntário permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás-Regional Goiânia. E-mail: pfonseca@globo.com



Aristotelismo;
misoginia; difusão
religiosa; santos da
Igreja medieval.

Resumo: Este artigo examina ideias e postulados aristotélicos fundamentais na formação da tradição misógina na cultura e na literatura europeias. Essencial para a ordem ideológica e política da misoginia ocidental foram os pronunciamentos filosóficos e pretensamente científicos de Aristóteles acerca da superioridade gerativa do macho sobre a fêmea, do homem sobre a mulher. A equação aristotélica matéria-forma para designar, correspondentemente, a realidade feminina e a masculina tornou-se um dos primeiros princípios para reger a superioridade racional do homem sobre a mulher. Esse verdadeiro axioma do Mundo Antigo veio a satisfazer o pensamento religioso patriarcal de grandes teólogos e pensadores da Igreja medieval. É nessa perspectiva que este estudo examina a disseminação do fisiologismo aristotélico no pensamento filosófico e religioso de Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo e São Tomás de Aquino, tendo como parâmetro de análise a sua orientação misógina.

"Matter" and "Form" of Aristotle and misogyny: dissemination in medieval literature

Aristotelianism;
misogyny; religious
diffusion; saints of
the medieval Church.

Abstract: This article examines fundamental Aristotelian ideas and postulates in the formation of the misogynistic tradition in European culture and literature. Essential to the ideological and political order of Western misogyny were Aristotle's philosophical and supposedly scientific pronouncements about the male's generative superiority over the female, of man over woman. The Aristotelian equation matter-form to designate, correspondingly, the feminine and the masculine realities became one of the first principles to govern the rational superiority of man over woman. This truly axiom of the Ancient World came to satisfy the patriarchal religious thinking of great theologians and thinkers of the medieval Church. It is from this perspective that this study examines the dissemination of the Aristotelian physiology in the philosophical and religious thought of Saint Isidore of Seville, Saint Anselm and Saint Thomas Aquinas, having as a parameter of analysis its misogynistic orientation.



Envio: 01/09/2018 ◆ Aceite: 25/09/2018

As orientações de Aristóteles (384-322 a.C.) acerca da geração ou procriação das espécies animais, incluindo o gênero humano, foram de fundamental influência na formação da tradicional misoginia, não só na época em que foram elaborados, mas também, posteriormente, no pensamento medieval e moderno. Tais postulados encontram-se expostos no seu livro intitulado *Da geração dos animais (De generatione animalium)*, cujos princípios fisiológicos tiveram considerável impacto, principalmente a partir do século XII, quando a obra de Aristóteles começou a ser estudada na Universidade de Paris.

É bastante conhecida a redução aristotélica da função da mulher na procriação como responsável pela contribuição da matéria prima, por uma espécie de semente à espera do princípio formador e animador encontrado no sêmen do homem. Dessa forma e a fim de se aquilatar o alcance e a propagação dessa influência de Aristóteles, uma seleção, ainda que sucinta, de pontos surgidos na discussão que ele faz acerca do sêmen e da espécie de contribuição da mulher na procriação merece ser feita.¹

Aristóteles comenta sobre o sêmen masculino, uma espécie de resíduo nutricional de grande potência, que é obtido graças a uma especial preparação calorífera que é mais intensa no corpo do macho. Fala, em contrapartida, do resíduo feminino, menos preparado, expelido do corpo feminino em maior quantidade fluídica, como sangue, de valor potencial mais fraco por causa da menor quantidade de calor que ele diz ser produzido nas fêmeas. E conclui visionariamente misógino que o que na natureza é menos calórico é mais fraco, e a fêmea corresponde a esta descrição (ARISTOTLE, 1963, 726b).

Na sequência dos comentários sobre as secreções procriadoras produzidas pelo macho e pela fêmea, Aristóteles chega aos seus famosos postulados binômicos sobre “forma / *anima*” versus “matéria / corpo”. Essas realidades, segundo ele, caracterizam, respectivamente, na geração dos descendentes, a contribuição da propriedade formativa e animadora do sêmen masculino, altamente nutriente por causa de sua natureza calorífera, e a contribuição da propriedade do resíduo nutriente feminino, carente desses atributos. Comenta que a contribuição da fêmea na geração é a matéria nela usada, explicando que o

¹ Para essa seleção, constante das passagens 726b, 727a, 727b, 728a, 729a, 737a, 738b e 775a, do *De generatione animalium*, foi utilizada a tradução de A. L. Peck, *Aristotle: Generation of animals* (1963), cujos trechos selecionados do original correspondem às páginas 91-93, 97, 101-103, 109, 173-175, 185 e 459-461. Daqui para frente, as citações referentes a essa edição trarão apenas os números das seções.

homem tem maior fertilidade porque prepara o sêmen num estado final de nutrição. E isso acontece por causa do maior calor de sua natureza. Portanto, dados esses fatores condicionantes altamente discriminatórios em termos misóginos, conclui Aristóteles que o macho provê a forma e o princípio do movimento, ao passo que a fêmea provê o corpo, em outras palavras, o que é material (ARISTOTLE, 1963, 727a, 727b, 728a, 729a).

Continuando nessas reflexões, Aristóteles dá a entender que, na geração dos animais e na humana, quando o resíduo seminal feminino não é suficientemente nutridor do sêmen masculino surge um descendente do sexo feminino, colocando, dessa forma, a genitora como responsável pela não produção de descendentes do sexo masculino. Segundo ele, o resíduo feminino contém apenas potencialmente, e não em atualidade, as partes que distinguem os dois sexos (ARISTOTLE, 1963, 737a).

Aristóteles dá a entender ainda que a *anima* de cada corpo vivo é uma dotação do genitor, ao passo que o corpo, a parte física da criatura, vem da genitora, pois somente o sêmen masculino possui a capacidade de carregar a *anima*, essência de cada corpo em particular, a qual é impressa na matéria, dando-lhe forma. Nessa breve seleção de pronunciamentos de Aristóteles extraídos do seu livro sobre a geração dos animais, percebe-se, portanto, uma verdadeira subestimação feminina em termos de sua contribuição na geração dos animais e da raça humana.

O fisiologismo de Aristóteles deixou um influente, entretanto tendencioso, legado no pensamento misógino dos mais importantes religiosos da Idade Média, especialmente quando preocupados com a questão da definição do gênero ligada às ideias aristotélicas de matéria e forma, as quais foram respectivamente utilizadas para indicar as propriedades do feminino e do masculino. Apesar da variada gama de escritos medievais que se basearam – quer de forma mais direta e literal, quer de maneira mais metafórica, simbólica ou figurativa – nos postulados aristotélicos fundamentados nessas ideias de qualificação genérica, os escritos de Santo Isidoro de Sevilha, no século VII (c. 570-636), de Santo Anselmo, no século XI (1033-1109), e de São Tomás de Aquino, no século XIII (c. 1225-1274), servem para dar uma mostra exemplar e suficiente do tratamento da questão no decorrer do período medieval

Santo Anselmo, um monge beneditino, que chegou a ser Arcebispo da Cantuária, é uma figura curiosa, principalmente por seus escritos trazerem um imaginário não muito ortodoxo relativamente à questão do gênero transferida para o terreno do sagrado. Compôs uma prece lírica a São Paulo, na qual as metáforas simbólicas da geração e da nutrição de uma nova vida, muito apreciadas no cristianismo, imaginam a figura de Jesus Cristo como uma verdadeira mãe (ALLEN, 1985, p. 265-66). Mesmo em termos de análise filosófica, na sua principal obra intitulada *Monologium*, Santo Anselmo, desafiando preceitos canônicos, discute sobre o gênero do sagrado.

Por meio de um curioso raciocínio, que joga com o gênero das principais palavras-conceito utilizadas para definir os atributos do Supremo Espírito (Deus) e do seu filho Jesus, Santo Anselmo chega à seguinte conclusão: ambos podem ser, indiferentemente, chamados de pai e filho ou de mãe e filha, visto que ambos têm igualmente, no seu mais supremo teor, o espírito (*spiritus*, no latim, uma palavra do gênero masculino), a verdade e a sabedoria (*veritas* e *sapientia*, palavras do gênero feminino no latim). Entretanto, após essa instigante proposição, que lembra o método etimológico de Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo retrocede na sua conclusão. Lembra-se, para tanto, do conceito aristotélico da função paterna como causa principal da geração e do postulado bíblico da precedência de Adão sobre Eva na Criação e conclui, definitivamente, que o Supremo Espírito só poderia ser mesmo masculino, o mesmo acontecendo com o seu Filho, ao Pai unido em Espírito.

Santo Anselmo, no capítulo 42 do seu *Monologium*, apresenta uma derivação figurada e ideológica das ideias fisiologistas de Aristóteles e das ideias etimologistas de Santo Isidoro de Sevilha acerca das razões pelas quais o pai tem precedência, como causa primeira na geração, visto que ele é o princípio da *anima*, responsável pela forma e pelo movimento. A mãe viria em segundo plano, entrando com a matéria para a composição corporal dos descendentes.² Sobre essa questão do pai como causa primeira, Santo Isidoro de Sevilha também diz que o pai (*pater*) é a origem e a cabeça da família (*paterfamilias*), sendo assim chamado porque ele procria um filho para colocar em bom termo final um patronato (ISIDORE OF SEVILLE, 1962, IX. v. 3).

² Para a apresentação do assunto discutido por Santo Anselmo, foi utilizada a edição e tradução de Jasper Hopkins e Herbert Richardson, *Anselm of Canterbury* (1974), cujo trecho selecionado do original corresponde a i. 55-56 (cap. 42) do *Monologium*.

Acerca dessa questão da precedência do pai e do filho, conclui de forma misógina o autor de *Monologium* que, com relação ao Supremo Espírito e à Palavra, é melhor chamá-los de pai e filho porque, entre as coisas naturais que são sexuadas, é característico o pai e o filho serem o sexo mais destacado, o mesmo não acontecendo com a mãe e a filha. Dessa forma, diz Santo Anselmo que, se a causa paternal sempre, de certa forma, precede a causa maternal, então é extremamente inapropriado o nome mãe ser aplicado àquele genitor (Deus), o qual não se encontra ligado a nenhuma outra causa precedente para a produção da descendência (ANSELM, 1974, i. 55-56).

Os postulados aristotélicos, referentes à equivalência fisiologista da mulher à matéria, chegaram ao século XIII e tiveram, no pensamento escolástico de São Tomás de Aquino, uma significativa repercussão e interesse. Talvez o que mais tenha instigado o teólogo neoaristotélico, na sua busca de explicação pragmática para os mistérios da teologia, foi a questão de Cristo não ter contraído o Pecado Original, apesar de ter sido concebido no ventre de uma mulher. A explicação encontraria o seu perfeito suporte no princípio aristotélico de que sempre o pai é quem transmite o sêmen encarregado de dar formação e movimento anímico ao descendente. Assim, São Tomás de Aquino, baseado nessa ideia aristotélica, discute se a Virgem teve realmente alguma parte ativa na concepção do corpo de Cristo. Entretanto, como, segundo a Bíblia, Cristo não teve pai humano, então ele esteve livre da transmissão do Pecado Original (BORRESEN, 1981, p. 219-22; AQUINAS, 1963, 1975, III. Q. 34, art. 4).

Algumas questões apresentadas na *Suma teológica* (*Summa Theologiae*) (1266-1272), relativamente à visão tomista sobre a mulher, referem-se à sua responsabilidade na introdução do Pecado Original no mundo, à isenção do mesmo em Cristo, e a assuntos que retomam a tradicional e debatida realidade biológica, moral e espiritual da mulher considerada não com a mesma perfeição do homem. São Tomás de Aquino compartilha da ideia agostiniana de que o pecado de Eva foi realmente mais grave do que o de Adão, devido à presunção que a fez acreditar na serpente (AUGUSTINE, 1982, ii, 175-76). Ainda assim, o autor da *Suma teológica* tenta conciliar os virulentos pronunciamentos patrísticos misóginos com os pronunciamentos antimulher de Aristóteles. E isto a fim de que, mesmo aceitando-se o fato de a mulher ser um gênero que tem os seus senões, a Igreja devesse reconhecê-la na

sua criação divina, assim como ao homem. Apesar de ser criada em segundo lugar, ainda assim ela é indefectível por natureza, visto que o Supremo Criador não cometera erro nenhum na Criação.³

Respondendo à questão de qual dos dois genitores deve ser amado primeiro, São Tomás de Aquino adere nitidamente aos comentados postulados aristotélicos sobre a primazia do masculino, como causa primeira e mais eficiente na geração. Não descartando o fato de que tanto o pai quanto a mãe são princípios necessários à nossa origem, diz, entretanto, que a força anímica vinda da semente paterna e que dá forma ao ser, tem um papel superior a ser reconhecido e valorizado pelos seus descendentes. Assim, diz que naturalmente é o pai que deve ser mais amado em primeiro lugar (AQUINAS, xxxiv, II. ii. 26. 10).

Ainda na *Suma teológica*, São Tomás de Aquino retoma comentários feitos por Aristóteles e por Santo Agostinho sobre o conceito aristotélico da mulher como um gênero que carece de certos atributos. Também questiona sobre a participação da mulher na produção original das coisas criadas por Deus, isto é, das coisas criadas em si mesmas, porque nesse plano tudo foi criado sem falhas, segundo a onisciência e a onipotência divinas. Portanto, a conclusão torna-se óbvia para São Tomás de Aquino: a mulher torna-se menos importante em relação ao homem não só por não ter participado na criação original das coisas, mas também por ter promovido, presunçosamente, a introdução do pecado no mundo. Deve, portanto, ser considerada em primeiro na censura, que é a condição de quem pecou primeiro (Gênesis 3:16).

Recordando Santo Agostinho, São Tomás de Aquino diz que a maior honra cabe à causa ativa, que é prerrogativa do sexo masculino (AUGUSTINE, 1982, XII. 16). Essa é outra razão pela qual a mulher não foi produzida na criação original das coisas, ou seja, das coisas em si mesmas. Entretanto, São Tomás de Aquino, conforme comentado anteriormente, não descarta a necessidade de a mulher ter sido criada não só à semelhança do homem (Gênesis 2: 18), mas também para o acompanhar e para ajudá-lo na procriação dos seus

³ Para a apresentação dessas e de outras ideias tomistas sobre o sexo feminino, contrafrásico ao masculino, foram utilizadas as traduções de Edmund Hill OP para xiii (1963) e de R. J. Batten para xxxiv (1975) da *Summa Theologiae*, cujos trechos selecionados dos originais correspondem, respectivamente, às páginas 35-39 e 149. Daqui para frente, as citações referentes a essa edição trarão apenas os números das seções.

descendentes (AUGUSTINE, 1982, IX. 5). Por outro lado, explica, de acordo com Aristóteles, que o sexo feminino só é produzido por uma debilidade do poder ativo da semente do homem ou por causa de fatores externos (ARISTOTLE, 1963, 766b).

Diz ainda que o que pode ser considerado defectivo no sexo feminino é uma questão individual apenas, não se referindo à tendência da natureza da espécie humana como um todo, a qual, criada por Deus, deve-Lhe extrema procedência e obediência. Entretanto, não deixa São Tomás de Aquino de insinuar a importância da participação da mulher na procriação, apesar de a colocar num plano secundário visivelmente discriminatório. E remata inveteradamente misógino que a relação da mulher com o homem deve ser de obediência. (AQUINAS, xiii, 1a. 92, article 1).

Na sequência dessas posturas e atitudes misóginas virulentamente políticas, São Tomás de Aquino, discutindo sobre os tipos de sujeição lícitos ao dirigente superior, comenta que a mulher está sujeita ao homem não só em virtude do pecado, mas também devido à ordem natural dos grupos humanos, nos quais o que tem mais poder comanda, de forma doméstica ou civil, o menos apto (AUGUSTINE, 1982, XI. 37). Assim, de forma ampla, continua São Tomás de Aquino dizendo que a mulher encontra-se frente ao homem num estado em que a ele deve obediência à sua vontade e ao seu comando. E conclui que tal estado de anuência é devido ao poder de compreensão das coisas que São Tomás de Aquino diz ser por natureza mais forte no sexo masculino (AQUINAS, xiii, 1a. 92, article 1).

Continuando nas considerações meticulosamente misóginas sobre a mulher, São Tomás de Aquino, diante da pergunta sobre a origem dela, defende o caso de Eva ter realmente nascido do homem, pois, sendo o homem feito à imagem de Deus, nada mais digno e honroso que a mulher tenha dele nascido, sendo ele, dessa forma, a sua cabeça. Assim, assegurando a condição de secundariedade da mulher na Criação, apresenta argumentos acerca da originalidade (*principium*) do homem sobre a sua espécie, análoga à originalidade de Deus sobre o universo inteiro. Conclui São Tomás de Aquino, numa tentativa de harmonização política dos gêneros visivelmente misógina, em nada isenta de certo cinismo, ainda que por ventura não proposital, que é bom que a mulher tenha saído e seja do homem, a fim de se garantir amor entre os cônjuges e de se estabelecer uma vida no lar. São Tomás de Aquino, citando Aristóteles, diz que em casa o homem e a mulher devem

trabalhar juntos em certas coisas, mas o homem deve ser a cabeça da mulher. Desse modo, a mulher foi acertadamente formada do homem, origem e chefe dela (AQUINAS, xiii, 1a. 92, article 1).

Os comentários até agora feitos em relação a alguns postulados aristotélicos que se referem a aspectos e à importância da fisiologia dos aparelhos genitores, tanto nos animais quanto nos humanos, apresentam a imagem do sexo feminino em geral, e da mulher em particular, numa posição de discriminada inferioridade em relação à imagem do sexo masculino. Tais comentários serviram de base para a formação de uma misoginia tradicional, cujas marcas mais profundas de ultraje apareceram durante a Idade Média, especialmente no pensamento religioso.

É na esteira dessas ideias acerca da derrogação do corpo e do sexo femininos que Howard Bloch, no seu instigante livro que trata da misoginia medieval e da invenção do amor romântico ocidental, tem razão em afirmar que “[...] no pensamento misógino da Idade Média, não pode, de fato, haver distinção entre o teológico e o ginecológico” (1987, p. 20, minha tradução). E a ginecologia teológica do feminino medieval haveria de, como uma litania que perpetuasse o infortúnio da mulher imposto pelo homem, materializar a mulher como uma realidade orientada principalmente pelo corpóreo. Esse tipo de reducionismo medieval da mulher ao domínio da matéria e dos sentidos, principalmente na esfera do teológico, foi concebido alegoricamente por Santo Ambrósio, no século IV (340-397), na sua conhecida representação alegórica da Queda, onde a serpente representa um tipo de prazeres do corpo, a mulher, os nossos sentidos e o homem, a nossa mente (AMBROSE, 1961, XV. 73, p. 351).

É ainda nesse comentado sentido de influência disseminadora do pensamento misógino medieval que, aparentemente inocente em termos de uma direta predisposição antimulher, surgem, no século VII, as Etimologias (*Etymologiae*), de Santo Isidoro de Sevilha, um estudo enciclopedista dos mais completos escrito na Idade Média. Santo Isidoro de Sevilha cresceu na Espanha durante o domínio dos visigodos, foi educado num monastério, onde se ordenou e, mais tarde, tornou-se Arcebispo de Sevilha. As suas *Etimologias* tornaram-se conhecidas, com essa nomenclatura, devido à maciça ênfase que o livro dá às derivações de palavras-chave que aparecem sob cada assunto encabeçado para tratamento.

Devido à enorme valoração filosófica e teológica dada à palavra (*verbum*) como portadora, na sua raiz ou no seu étimo, do sentido da substância e da realidade da coisa (*res*), a enciclopédia de Santo Isidoro de Sevilha alcançou enorme influência e popularidade em toda a Europa medieval, sendo, inclusive, citada por muitos séculos depois.

Atesta essa importância etimológica do conhecimento e da identificação do sentido da realidade das coisas criadas por Deus, a partir da palavra designada para nomeá-las, o fato de esse expediente etimológico ter procedência na própria Bíblia, no episódio em que o Criador delega a Adão a função de nomeação dos animais.

O caso misógino, entre inúmeros outros exemplos, de Santo Isidoro de Sevilha aventar a hipótese de que a palavra *femina*, que significa mulher em latim, possa ser suposta por alguns como proveniente da etimologia da palavra grega *fos* para significar força que queima, por causa da maior intensidade do desejo sexual encontrada no sexo feminino, levou os defensores da mulher a preferirem ligar o significado etimológico da palavra latina *mulier* à palavra latina *mollities*, para significar apenas mais suave. Também aquela noção preconceituosa de que *femina* recebeu esse nome em razão da fêmea, não só entre os animais, mas também entre os humanos, ser mais ligada à sensualidade, derivou o uso da palavra latina *femineus*, ou seja efeminado, ser, entre os antigos, aplicada àqueles que manifestassem um excesso de amor. Essa noção encontrou larga difusão na Idade Média, a ponto de André Capelão, no século XII, aconselhar os seus protegidos a reprimirem o prazer físico (*voluptatem*), procedendo assim como homens verdadeiros (*viriliter*) (ANDREAS CAPELLANUS, 1982, III. 50).

Os comentários a seguir, com base no que dissertam as *Etimologias*, de Santo Isidoro de Sevilha⁴, servem para identificar, nessa obra, a influência da tradicional visão misógina de inferioridade constitutiva da natureza feminina que, elaborada pela fisiologia de Aristóteles, encontrou respaldo e transmissão, de forma ideologicamente simpática, por padres e pensadores religiosos e da sociedade laica medieval, na sua maioria misóginos e contra a mulher. Nesse sentido, Santo Isidoro de Sevilha, sendo um deles, traduz para o domínio do conhecimento da língua, o que Aristóteles havia feito no domínio da fisiologia e da ciência. Comenta Santo Isidoro de Sevilha que o nome varão provém da palavra latina *vir* porque

⁴ Foi aqui utilizada a edição das *Etymologiae*, de Santo Isidoro de Sevilha, feita W. M. Lindsay (1962). Nas citações referentes a essa edição são indicados apenas os números das seções.

está associado com a palavra *vis* que significa força, e que a palavra latina *mulier* (mulher) está associada com *mollities*, que em latim quer dizer suavidade. Dessa forma, se da palavra *mollier*, que em latim significa mais suave, se suprimir ou se alterar letras, resulta o nome *mulier*, que em latim significa mulher. Dessa forma, por contraste com a força masculina, a suavidade feminina só poderia mesmo estar comprometida com a ideia de moleza ou fraqueza. Nesse sentido, diz que a força é maior no homem e menor na mulher, para que ela possa ser comandada nos seus desejos carnis. E ainda Santo Isidoro de Sevilha faz as mesmas referências misóginas em referência ao pecado da luxúria, a fim de ligar esse terrível pecado capital ao sentido etimológico da palavra *femina* com o significado de mulher em latim (ISIDORE OF SEVILLE, 1962, XI. ii. 17-19; 23-24).

Entretanto, tanto no fisiologismo de Aristóteles quanto no etimologismo de Santo Isidoro de Sevilha, a tônica comum é a da derrogação do feminino, a qual atinge o seu mais alto grau conceitual e discriminatório quando, a exemplo das *Etimologias*, o fluido menstrual, que para Aristóteles era considerado simplesmente improfícuo, descarga seminal de um organismo naturalmente menos perfeito, passa a ser diabolicamente destruidor das coisas, do homem e da natureza (ISIDORE OF SEVILLE, 1962, XI. i. 140-141).

Apesar de ter sido originariamente abordada por Plínio, foi, a partir de Santo Isidoro de Sevilha, que essa verdadeira litania da desgraça do sangue menstrual entrou no imaginário das superstições medievais, adquirindo recrudescida virulência no final da Idade Média, quando a mulher passou a ser objeto de um obsessivo processo de demonologização.

Essa sucinta coletânea de comentários, de feitio interdiscursivo, examinou a influência disseminadora da fisiologia de Aristóteles em alguns seguidores seus, que se tornaram pilares fundamentais da tradição misógina e antimulher do período medieval, não só no campo da filosofia religiosa, como nos exemplos de Santo Anselmo e de São Tomás de Aquino, mas também no interessante domínio do conhecimento etimológico, tal qual exposto, de forma ímpar, nas *Etimologias*, de Santo Isidoro de Sevilha. Assim, o fisiologismo de Aristóteles e o etimologismo de Santo Isidoro de Sevilha, ambos sintonizados em postulados que definiram a tradicional misoginia, são, de forma muito importante, duas das

muitas ideias fundadoras dessa tendência discriminatória da mulher no pensamento e na cultura do homem ocidental.

Fontes

ANSELM, St. Monologium, v. 1. In: HOPKINS, Jasper; RICHARDSON, Herbert (Ed. e trad.). *Anselm of Canterbury*, 4 v. London: SCM Press; Toronto: Edwin Mellen Press, 1974.

AQUINAS, St. Thomas. *Summa Theologiae*, xiii; xxxiv. Gen. ed. Thomas Gilby, OP, 60 v. Trad. Edmund Hill OP e R. J. Batten. London: Blackfriars, in conjunction with Eyre and Spottiswoode; New York: MacGraw-Hill, 1963, 1975.

ISIDORE OF SEVILLE, St. *Isidori Hispalensis Episcopi: Etymologiarum sive Originum libri xx*. Ed. W. M. Lindsay, 2 v. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Referências

ALLEN, Sr Prudence, RSM, *The Concept of Woman: The Aristotelian Revolution 750 BC-AD 1250*. Montreal: Eden Press, 1985.

AMBROSE, St. Paradise. In: _____. *Hexameron, Paradise, and Cain and Abel*. Trad. J. J. Savage, FOC, xlii. New York: Fathers of the Church, 1961.

ANDREAS CAPELLANUS. *Andreas Capellanus On Love*. Ed.e trad. P. G. Walsh. London: Duckworth, 1982.

ARISTOTLE. *Generation of Animals*. Trad. A. L. Peck. London: Heinemann and Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/generationofanim00arisuoft#page/n0/mode/2up>>. Acesso em: 22 mai 2018.

AUGUSTINE. *St Augustine: The Literal Meaning of Genesis*. Trad. J. H. Taylor. 2 v. Ancient Christian Writers, n. 42. New York and Ramsey, NJ: Newman Press, 1982.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BORRESEN, Kari. *Subordination and Equivalence: The Nature and Role of Women in Augustine and Thomas Aquinas*. Trad. C. H. Talbot. Washington, DC: Catholic University Press of America, 1981.



O DESCOBRIDOR DE ARTISTAS:

João José Rescala e o (re)descobrimento de Veiga Valle

Fernando Martins dos Santos

Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (TECCER), na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Email: prof.fernandosantos@globocom



João José Rescala;
Veiga Valle;
transferência da
capital; tradição
vilaboense; berço da
cultura goiana.

Resumo: Este artigo tem como proposta analisar a importância de João José Rescala para o descobrimento e reconhecimento de José Joaquim da Veiga Valle, o santeiro goiano, no contexto das primeiras propostas de tombamentos da Cidade de Goiás como Patrimônio Histórico e Artístico e o uso do artista para o fortalecimento da ideia de a cidade ser o berço da cultura goiana no processo de transferência da capital. Em 1940, José Rescala realiza a primeira exposição das obras de Veiga Valle apresentando-o aos vilaboenses. Sendo assim, as obras de Veiga Valle se tornam imprescindíveis para o projeto de colocar a Cidade de Goiás como berço da cultura goiana.

The discoverer of artists: João José Rescala and the (re)discovery of Veiga Valle

João José Rescala;
Veiga Valle; transfer
of capital;
vilaboense tradition;
cradle of culture
goiana.

Abstract: This article has as a proposal to analyse the importance of João José Rescala for the discovery and recognition of José Joaquim da Veiga Valle, santeiro goiano, from the context of the first proposals for protection of the town of Goiás as historical heritage and the use of the artist for the strengthening the idea of the city being the birthplace of goiana culture in the process of transferring the capital. In 1940, José Rescala performed the first exhibition of the works of Veiga Valle presenting it to vilaboenses. Therefore, the works of Veiga Valle become essential for the project to put the Cidade de Goiás as cradle of goiana culture.



Envio: 12/08/2018 ◆ Aceite: 15/09/2018

A transferência da capital: do ressentimento ao berço cultural goiano

A proposta de transferir a capital goiana da antiga Vila Boa para um local que possibilitasse mais crescimento e salubridade já era antiga. Apesar disto, a empreitada só ocorreu na primeira metade do século XX. Para os vilaboenses, a transferência foi traumática, pois perderam o que mais lhes orgulhava: ser o centro político do Estado.

Quando se consolidou a transferência, os vilaboenses se sentiram abandonados e com a sensação de que a cidade poderia desaparecer. Após várias tentativas frustradas de impedir o projeto mudancista de Pedro Ludovico Teixeira, a sociedade e a população se voltaram para seu passado buscando por suas tradições, tentando difundir a ideia de que ali era o berço da cultura goiana.

Pedro Ludovico, ao assumir o poder, colocou a mudança de capital como um dos seus principais projetos de governo: como um símbolo de ascensão ao poder, uma representação do progresso, do moderno, um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás. Com tal ideia de trazer o progresso a Goiás, ao mesmo tempo atacava seus principais opositores, já que a Cidade de Goiás era o local que representava o domínio político das oligarquias depostas, e transferir a capital serviu como estratégia de poder de Pedro Ludovico para consolidar sua força política. (CHAUL, 2001, p. 210)

Os principais argumentos utilizados por Pedro Ludovico para a transferência da capital foram muito parecidos com aqueles utilizados pelos governantes anteriores, quando cogitaram tal projeto. Argumentava-se acerca da localização geográfica (sítio), o clima, as habitações e a insalubridade. Como se pode ver no relatório publicado no jornal *A Voz do Povo*, em 1931, em que o engenheiro civil Carlos Haas¹ inicialmente descreveu os problemas da Cidade de Goiás como capital e posteriormente foi pontuando como deveria ser caracterizada e onde deveria ser construída e localizada uma capital. De acordo com o relatório:

De facto, a Cidade não preenche um requisito sequer, dos que um urbanismo moderno são considerados *conditio sine qua non*, para a

¹ Não se sabe se o relatório foi feito a pedido de Pedro Ludovico ou por conta do próprio Haas. (MENDONÇA, 2012, p. 148)

habitabilidade colectiva. Em tudo colonial, ella é insalubre e sinsaneavel, inacessivel para meios econômicos de transporte e indefensavel contra uma invasão eventual.

[...]

O saneamento da Capital só poderia ser operado mediante sacrificios monetários tão avultados que as somas despendidas com o mesmo decerto ultrapassariam o valor intrinseco da Cidade. (...)

[...]

A inacessibilidade da Cidade traz em consequência a carestia de todos os produtos manufacturados fora dela, portanto, a vida cara e é assim, directa e indirectamente, o motivo, pela falta de imigração de braços.

[...]

Pelo que aqui ficou ligeiramente exposto, verifica-se, embora usando do máximo optimismo na analyse critica dos items antecedentes, que o local da Capital de Goyaz constitue um empecilio intransponivel e incessante ao seu desenvolvimento e, consequentemente, ao incremento da economia do Pais. (...). Constituiria esta medida uma das bases fundamentais do edificio econômico, a pedra angular para a regeneração administrativa e politica desta grande e ubérrima Unidade e corresponderia ao ideal de ha muito e ansiosamente assegurado pela grande maioria dos Goyanos. (A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 27 de fevereiro de 1931, p. 3)

Como se vê no relatório, a preocupação com a saúde foi um dos principais pontos na justificativa da transferência da capital. Utilizando-se do “saber médico”², Pedro Ludovico, de acordo com Itami Campos, “diagnostica, historia, analisa e propõe uma política, uma ação. Goiás é examinado como a um doente” (CAMPOS *apud* CHAUL, 2001, p. 192). A cura seria apenas uma: Goiás deveria ter uma capital em que tais problemas não existissem, uma capital moderna que representasse o progresso.

Em julho de 1932, na cidade de Bonfim (atual Silvânia) é que Pedro Ludovico pronunciou oficialmente que estava sendo estudada, por parte do governo, a mudança da capital (CHAUL, 2001, p. 206), acirrando ainda mais a discussão. Assim sendo, não só Bonfim se prontificou a sediar a capital de Goiás, como outras cidades lutaram pelo título, como: Caldas Novas, Anápolis, Pires do Rio, Formosa, Campinas e Ubatan (hoje Orizona) (MENDONÇA, 2012, p. 149). A própria Cidade de Goiás lutou para continuar sendo capital, seja por meio de sua modernização ou através de uma nova sede na zona baixa do rio Uru. E

² O médico é chamado para desempenhar uma função importante na administração pública. Os regulamentos da saúde pública atribuem a esses profissionais um conhecimento técnico que detêm. São colocados em destaque no Estado e nas municipalidades, pois através do serviço sanitário, via regulamentos, podem intervir e controlar o Estado como um todo, os espaços urbanos e rurais, o trabalho e o lazer, a vida e a morte. (CAMPOS *apud* CHAUL, 2001, p. 193)

no final do mesmo ano foi publicado no *Correio Oficial* o decreto nº 2.737, que nomeava uma comissão³, que faria os estudos necessários para a adaptação ou escolha de um local para se edificar a nova capital.

O ano de 1933 foi significativo para o projeto de mudança de capital. Em janeiro, a comissão decidiu que a nova capital seria em um local com água abundante, perto da estrada de ferro, topografia adequada e bom clima. No mesmo mês, o governo autorizou a contratação de empréstimo de, no máximo, seis mil contos de réis para edificar a capital. Em maio, foi assinado o Decreto nº 3359, que estabelecia as bases para edificar a nova capital e, de acordo com o Artigo 1º, “A região do córrego Botafogo, compreendida nas fazendas denominadas Criméia, Vaca Brava e Botafogo, no município de Campinas, fica escolhida para nela ser a futura Capital do Estado”. Em 24 de outubro é lançada a Pedra Fundamental da nova capital⁴. (CÂMARA, 1979, p. 68).

Os planos e as ações para a mudança da capital continuaram, apesar dos esforços e críticas dos antimudancistas. O ano de 1935 foi marcado pela criação do município de Goiânia⁵, a nomeação de Venerando de Freitas Borges⁶ como prefeito, a instalação do município e da comarca de Goiânia e a transferência da residência de Pedro Ludovico para Goiânia, com a intenção de acompanhar pessoalmente o andamento das construções. Novamente, a repercussão foi profunda em Vila Boa e a cada dia a população percebia a inflexibilidade de Pedro Ludovico, passando a admitir que a transferência era um caminho sem volta.

Aos poucos, os órgãos oficiais eram retirados da Cidade de Goiás e transferidos para Goiânia. O ano de 1937 é marcado pela transferência do legislativo e judiciário e da transferência definitiva da capital da Cidade de Goiás para Goiânia. Somente em 5 de julho de 1942 é que foi feito o Batismo Cultural de Goiânia, solenidade em que a cidade foi

³ Os integrantes da comissão eram: Dom Emanuel Gomes de Oliveira (arcebispo); João Argenta (urbanista), Colemar Natal e Silva e Laudelino Gomes de Almeida (servidores públicos estaduais); Antônio Pirineus de Sousa (Comandante do 6º Batalhão de Caçadores do Exército); Antônio Augusto Santana e Gumercindo Alves Ferreira (comerciantes); Jerônimo Augusto Curado Fleury (engenheiro do estado). (MENDONÇA, 2012, p. 154 e 155)

⁴ Antes foi oficiada a 1ª Missa campal pelo padre Agostinho Forster, de Campinas, onde se encontra hoje o Bandeirante, tendo início, em seguida, a roçagem do local por uma centena de trabalhadores braçais, liderados pelo médico Carlos Alberto de Freitas. Depois, dirigiram-se todos os presentes ao local do marco indicativo, onde seria construído o Palácio do Governo, havendo ali a solenidade de lançamento da Pedra Fundamental. (CÂMARA, 1979, p. 80)

⁵ Decreto nº 327.

⁶ Decreto nº 510.

oficialmente inaugurada. Pedro Ludovico, em vários momentos, prometeu que a cidade não seria abandonada e que a “promessa feita é de deixar aqui algumas centelhas do progresso ou algum sinal de vida e incentivos”, como mostra a reportagem do jornal *A Voz do Povo* em 16 de maio de 1933. Além do Lyceu continuar na cidade, ainda foi prometido o incentivo para “boas estradas para a ponta dos trilhos e para o porto de Leopoldina” e facilitar a navegação no Araguaia. Como mostra a reportagem do jornal *Lavoura e Comércio*⁷.

- E a velha capital, não será resguardada por medidas que visem a sua proteção?

- Perfeitamente. Tenho promessa formal do general Espirito Santo Cardoso (ministro da guerra), de destacar para ali um batalhão do Exército, do qual deverá ser embarcada já um companhia, com a incumbência de fazer os preparativos para o alojamento da tropa. Por minha parte, deixarei na atual capital goiana uma companhia de polícia, a Escola Normal, o Liceu Goiano e outras repartições que estimulem a sua vida e que lhe emprestem importância. A velha capital, além disso, será favorecida por outros meios tendentes a evitar seu parecimento (LAVOURA E COMÉRCIO, Uberaba, 7 de dezembro de 1932)

Quando todos pensavam que mais nada poderia ser feito contra a Cidade de Goiás, mais um ato de Pedro Ludovico pegou a cidade de surpresa. Em 1937, iniciaram-se as campanhas eleitorais para a presidência da república e o ex-governador de São Paulo, Armando Sales de Oliveira, era o preferido das pessoas da cidade, que tinham a esperança que se fosse eleito poderia voltar a capital ou ao menos retirar Pedro Ludovico do poder. Para diminuir a oposição que os antimudancistas estavam fazendo, Pedro Ludovico suspendeu a autonomia da cidade, que a transformou em “Estância Balneária”⁸, com isso a população não poderia mais escolher seu prefeito, já que o mesmo seria nomeado pelo governador. Difundiu-se a ideia de que a intenção de Pedro Ludovico era acabar com a cidade e que a população não deveria esmorecer, mas lutar por ela. Como bem mostra a reportagem do jornal *A Razão*,

O município mais antigo e mais tradicional foi transformado, por capricho político, em estância hidro-mineral.

⁷ *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 07 de dezembro de 1932 (MENDONÇA, 2012, p. 193)

⁸ Lei nº 116, de 12 de junho de 1937. “Art. 3º - O município de Goiaz passará a constituir, desde a data da publicação desta lei, estância hidromineral, para todos os efeitos de direito” In: *Legislação Goiana*, Goiaz, ano II, junho de 1937, n. 12, p.352 (MENDONÇA, 2012, p.324)

Não se pejaram os representantes do povo, alguns nascidos à margem do Rio Vermelho, de contribuir para esse achincalhe, próprio dos espíritos vingativos e intolerantes; não se recordaram de sua meninice, quando olhavam confiados para a altivez da Serra Dourada, que é bem o símbolo altaneiro desta Velha cidade.

Preferiram esquecer que sua terra, embora perdendo, conformada, o cetro governamental, tinha as mais heroicas tradições de civismo, que não podiam ser destruídas por uma lei, nem pela maldição de alguns filhos.

[...] Porém, por mais que o façam, por mais que o queiram esmagar, das próprias águas sairão altaneiros, os cânticos da vitória de um eleitorado consciente, que saberá protestar contra o impiedoso massacre desta terra bendita que ainda tem filhos que a sabem estremecer (Jornal A Razão, Cidade de Goiás, 1937 in CAMÂRA, 1973, p. 248)

A mudança da capital atingiu em cheio as pessoas da Cidade de Goiás, pois em razão da nova capital muitos dos seus símbolos estavam sendo desconsiderados e até mesmo destruídos. Durante todo o período, elas passaram por um “cotidiano de espoliação”⁹ (TAMASO, 2007, p. 99). A transferência do Liceu¹⁰ em 1937 para Goiânia foi um exemplo deste cotidiano de espoliação. O colégio, que, em alguns momentos, fora comparado ao Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, por isso, um dos motivos de orgulho da população vilaboense. Além disso, um dos maiores temores da população era um retrocesso educacional e cultural, já que Goiás conseguiu atingir um patamar no campo intelectual acima da média estadual (MENDONÇA, 2012), pois era a única do estado a dispor dos três níveis de ensino, o primário, secundário e o superior.

A cidade ficou praticamente vazia, muitos precisaram se mudar para Goiânia, pois eram funcionários públicos, outros se aposentaram compulsoriamente, famílias foram separadas, o comércio passou a registrar cada vez resultados mais baixos. Casas foram abandonadas e tomadas pela vegetação, muitas tiveram janelas e portas arrancadas, outras foram ruindo, algumas derrubadas, em alguns momentos era preciso colocar fogo devido às baratas e ratos, como relata Bernardo Élis: “Até o fogo, pois é, até fogo começaram a tacar

⁹ O termo é usado pela autora para se referir aos bens e as repartições públicas no período da transferência. “Entendo que durante o período de transição, o vilaboense foi sendo testemunha de um cotidiano de espoliação, uma vez que vivenciou, dia após dia, os serviços públicos sendo *carregados* da cidade de Goiás: o hospital, o Liceu de Goiás, o Grupo Escolar, as Faculdades de Direito, Farmácia, a Escola Técnica, a Delegacia Fiscal, a Administração dos Correios e Telégrafos, o Batalhão da Polícia Militar, a Banda da Polícia, etc. Sofreu o vilaboense com as ações políticas que os sobressaltava, transformando o cotidiano da cidade. Havia sempre a dúvida e o medo pairando no ar, o que mais será *carregado* daqui?”. (TAMASO, 2007, p. 99)

¹⁰ Desde ensino infantil, até o ginásial, o normal, o técnico e o universitário; nenhuma escola pública ficou em Goiás. (TAMASO, 2007, p. 102)

em algumas casas abandonadas, as quais eram muitas, tantas que não havia como combater os ratos, as baratas, os cães, e gatos abandonados (...)” (ÉLIS *apud* MEDONÇA, 2012, p. 327 e 328). As praças das igrejas passaram a servir de pasto para cavalos.

A forma que a capital foi transferida fez gerar medo, angústia e incerteza, uma “situação crítica”. Tamaso (2007) se ampara em Giddens (1985) para explicar tal situação dentro da ideia da transferência da capital, que é aquela na qual ocorre a “ruptura e o ataque deliberadamente sistemático às rotinas habitais da vida”, produzindo “um alto grau de ansiedade, uma eliminação de respostas socializadas associadas a segurança da administração do corpo e uma estrutura previsível da vida social”. Essa ideia pode ser exemplificada em crônica da escritora vilaboense Nice Monteiro Daher, que era adolescente na época:

Junto a tudo o triste rever dos caminhões enfileirados, esperando o alongar da manhã que começava em que eles carregariam o fim da visão nunca esquecida – a Mudança da Capital.

Nós adolescentes daquela época trazíamos no coração a angústia nunca esquecida também, procurando entender os passos dos homens que, para construir uma cidade, pisava tão agrestes, na sensibilidade da outra.

Sempre eu ali passava, imaginava que Vila Boa era uma velhinha abandonada, sentada nas escadas do Palácio, com as mãos trêmulas mergulhadas nos cabelos brancos, olhos chorosos que não queriam ver os caminhões levando pedaços do seu corpo transformado nos escombros, sobras de sua alma molhada de amargura.

Trouxeram tudo. Carteiras velhas de todas as escolas, mesas quebradas, famílias chorosas, corpos sofrendores carregando emoções nascidas na Cidade de Bartolomeu Bueno. Somente ficaram conosco as queridas Irmãs Dominicana e nossos lindos santos do Veiga Valle. (DAHER *apud* TAMASO, 2007, p. 103)

Com a transferência concluída, a cidade não poderia continuar no marasmo e esperar que sua “morte” fosse inevitável e posteriormente decretada. Foi justamente neste ambiente de ressentimento e situação crítica que a cidade conseguiu se reerguer, utilizando daquilo que os vilaboenses mais se orgulhavam: sua cultura e tradição. A principal estratégia para minimizar o sentimento de perda e abandono era reverter a imagem da Cidade de Goiás, vinculada ao atraso, à insalubre e à degradação. Para isso, difundiu-se a ideia de que a cidade era o berço da cultura e a da intelectualidade goiana, a matriz geradora da história das tradições goianas. Para se valer dessa tradição, um intenso movimento de resgate

histórico trouxe à tona personagens “silenciados” como foi o caso de Veiga Valle e suas obras.

O trabalho de João José Rescala e os primeiros tombamentos: a (re) apresentação de Veiga Valle aos vilaboenses

Na busca pela tradição vilaboense, Veiga Valle foi um dos personagens resgatados com a finalidade de enfatizar que a cidade desde o século XIX já tinha um ambiente artístico e cultural bem mais desenvolvido e diversificado que outras regiões da província. Depois de tantas discussões na imprensa local, a partir dos anos 40, a valorização das tradições vilaboenses e a imagem da cidade como berço da cultura vão se consolidando cada vez mais.

Em 1940, chega a Cidade de Goiás, a serviço do SPHAN, o pintor e restaurador João José Rescala¹¹, para fazer um inventário dos bens artísticos da cidade, catalogando imóveis públicos e civis, possíveis candidatos a monumentos históricos. Sua presença foi noticiada na imprensa local:

Em missão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para fazer o tombamento das construções históricas e Coloniais do Estado de Goiás. Acha-se, entre nós, o artista pintor que obteve o prêmio de viagem pelo Brasil¹² o sr. J. Rescala. (CIDADE DE GOIAZ, 10 de março de 1940, p. 1)

Em depoimento para a *Revista Goiana de Artes*¹³, em dezembro 1982, João José Rescala narra que iniciou catalogando a “parte arquitetônica da cidade, anotando as mais antigas, as igrejas” e justamente nas igrejas passou observar que algumas esculturas eram muito semelhantes, “indicando ter sido feitas por um artista só”. Ele foi em busca de informações sobre o artista e, por meio de um dos descendentes e do então prefeito, Dr. Edilberto Veiga, descobre que as imagens eram de autoria de Veiga Valle. Conversando com

¹¹ João José Rescala nasceu no Rio de Janeiro em 1910, era pintor, restaurador e professor de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Em busca de um melhor direcionamento à arte que vinha praticando, Rescala frequentou o Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, aliou-se a um grupo de alunos que propuseram a formação de um movimento em prol do modernismo carioca: O Núcleo Bernadelli. (BALTIERI, 2014)

¹² O prêmio era dado pelo Salão Nacional de Belas Artes e primeira vez que Rescala ganhou foi em 1937, apresentando a obra intitulada “Retratos de Meus Pais”. (BALTIERI, 2014)

¹³ Revista Goiana de Artes, 3(2); jul./dez. 1982.

vários outros descendentes, descobriu um artista completamente desconhecido, “nem o povo do lugar sabia quem era Veiga Valle. No Brasil não havia conhecimento da existência deste artista goiano”(RESCALA, 1982).

José Joaquim da Veiga Valle nasceu em 09 de setembro de 1806 na cidade de Meia Ponte (atualmente Pirenópolis). Era filho do capitão Joaquim Pereira Valle e Anna Joaquina Pereira da Veiga, portadores de uma certa influência social e política na cidade. Joaquim Pereira Valle possuía o título honorífico de Capitão da Guarda Nacional, foi vereador e suplente da Câmara Municipal de Meia Ponte, substituiu o padre Manoel Amâncio Luz como juiz municipal, foi nomeado Juiz de Paz do primeiro distrito de Vila e também foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento¹⁴ de Meia Ponte.

Veiga Valle, com 34 anos, mudou-se da cidade de Meia Ponte para a Cidade de Goiás, em razão do seu casamento com Joaquina Porfíria Jardim, filha do então presidente da província, José Rodrigues Jardim¹⁵. A união nupcial deu-se a partir do convite, em 1841, de José Rodrigues Jardim para que Veiga Valle dourasse os altares da Matriz de Sant’anna, na capital. Dois meses depois, se casou com Joaquina Porfíria Jardim, a terceira filha do presidente da província.

A obra de Veiga Valle girou em torno da arte sacra. Por isso, ele é chamado por muitos de santeiro. Essa expressão remete ao profissional da época colonial que só fazia cópias do que via nas igrejas ou em residências particulares, copiando a prataria, o mobiliário, a escultura e a pintura. Defende-se que Veiga Valle era mais do que um confeccionador de cópias, pois, por mais que repetisse atitudes e atributos típicos da arte sacra, ele destacava-se pelo acabamento e pela policromia de suas criações. Suas obras não

¹⁴ A Irmandade do Santíssimo Sacramento, chegou em Goiás por volta de 1750, sua finalidade específica era promover o culto ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia. A Irmandade do Santíssimo só aceitava como membros pessoas brancas, como nos mostra Moraes, “Podiam, portanto, fazer parte delas pessoas maiores de doze anos, brancas, de ambos os sexos, casados e solteiros, desde que idôneas, *suficientes e ornadas de bons costumes*, para servirem de exemplo aos confrades”. (MORAES, 2012, p.123)

¹⁵ José Rodrigues Jardim (1780 - 1842) foi o primeiro goiano a assumir o cargo de presidente de província (1831 - 1837) e senador (1837 - 1842). Foi José Rodrigues Jardim que publicou o primeiro edital chamando um concurso público para professores interinos nomeando a primeira professora de primeiras letras da província, Maria Romana da Purificação, e ainda criou várias escolas exclusivas para a educação feminina. Em 1837, compra as máquinas da Matutina Meiapontense, levando-as para a Cidade de Goiás, fundando o segundo jornal da província e o primeiro da cidade, o Correio Oficial. Em 1841, era o vice-presidente da província, por consequência de uma viagem do então presidente provincial, José de Assis Mascarenhas, ao Rio de Janeiro. José Rodrigues Jardim ficou no cargo de presidente do dia 1º de março até 13 de novembro do mesmo ano. José Rodrigues Jardim faleceu em 27 de outubro de 1842, quando fazia uma viagem ao Rio de Janeiro.

se reduzem ao serial, pois ele conseguiu articular soluções completamente pessoais sem perder o respeito à iconografia (SALGUEIRO, 1983). Apesar disso, por mais que houvesse admiração pelas obras de Veiga Valle na época em que viveu, ele era mais lembrado como santeiro e não como um artista na concepção do mundo contemporâneo. Aliás, ele só veio a ser concebido como artista no século XX, quando João José Rescala “descobre” suas peças na Cidade de Goiás.

Para que os vilaboenses pudessem ter conhecimento das obras de Veiga Valle, João José Rescala, com o apoio do prefeito Edilberto Veiga, organizou a primeira exposição das obras de Veiga Valle na Sucursal do Liceu de Goiás em março de 1940. Para a exposição, algumas imagens foram retiradas das igrejas e outras foram cedidas por particulares. Em algumas entrevistas¹⁶, João José Rescala disse que reuniu cerca de 40 obras, mas em seu relatório¹⁷ ele colocou apenas 25, sendo elas: Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora das Dores, São Joaquim (pertencentes a Igreja da Boa Morte); Senhor Morto, Nossa Senhora d’Abadia, Menino Jesus e Santa Barbara em madeira¹⁸ (pertencentes a Igreja Nossa Senhora d’Abadia); Nossa Senhora da Conceição em madeira (pertencente ao Dr. Pedro Pinheiro de Lemos); São Miguel (pertencente ao Cemitério São Miguel); Santa Barbara e São Jeronimo (pertencentes a Igreja de Santa Barbara); São José, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco (pertencentes a Henrique Veiga); Crucifixo, Santo Antônio (pertencentes ao Tenente Benjamim Serra Dourada); Menino Jesus (pertencente de Julio de Alencastro Veiga); São João Batista, Nossa Senhora da Conceição (pertencente a Dona Maria Godoy); Nossa Senhora da Conceição (pertencente a Benedita de Inhóla); Nossa Senhora das Mêrces (pertencente a Terezinha Veiga Jardim); Nossa Senhora da Conceição (pertencente a Veiga Jardim); Nossa Senhora de Santana, São Joaquim (pertencente a Maria Péclat); Santo Antônio (pertencente a Anathilde de Bastos Xavier)

A seguir uma foto da Exposição feita no Liceu de Goiás, em 1940:

¹⁶ Revista Goiana de Artes, 3(2); jul./dez. 1982.

¹⁷ A tabela foi confeccionada de acordo as informações contidas no Relatório que Rescala fez sobre Veiga Valle, inclusive a ordem e descrição. O documento se encontra na FECIGO (Caixa II, sobre Veiga Valle).

¹⁸ Não recebeu carnação e policromia.



Imagem 01: Detalhe da Exposição no Liceu de Goiás, 1940.
Fonte: Revista da Semana, 1940.

Por mais que os vilaboenses já estivessem acostumados com as imagens nas igrejas e nas suas casas, a exposição foi fundamental para o reconhecimento do seu caráter artístico, pois elas saíram do caráter de sagrado e ganharam uma configuração estética. É a partir deste momento, com a exposição organizada por João José Rescala, que Veiga Valle passa a sair do seu “silêncio” e inicia o seu processo de reconhecimento como artista, integrando-se aos lugares de memória da paisagem vilaboense.

O jornal a *Cidade de Goiás*, dias depois, lança uma nota sobre a exposição, já colocando Veiga Valle como um grande artista da região, mas reconhecendo que ele vivia no esquecimento. De acordo com a reportagem:

José da Veiga Valle

Realizou-se, no dia 30 p.p., a exposição retrospectiva de alguns trabalhos do maior artista do cinzel, que o nosso Estado já teve em todos os tempos, José da Veiga Valle, cujo nome permanecia no esquecimento, mas graças a inteligência brilhante do pintor J. Rescala, fez com que a cidade reerguesse a sua memória á altura a que tem direito.

As suas obras que na escultura ou nas artes plásticas feita a mais de um século, encheu de admiração os grandes conhecedores da arte. (...). (CIDADE DE GOIAZ, 21 de abril de 1940, p. 1)

As primeiras informações que se tem sobre a vida e a obra e de Veiga Valle foram recolhidas por João José Rescala nos arquivos da cidade, integradas ao seu relatório¹⁹ para o SPHAN. No relatório, ele trouxe informações biográficas e explicações sobre a produção e qualidade de suas obras. Em sua avaliação:

Veiga Valle foi um produto da época e do meio que viveu, foi um fiel interprete de seu século [...]. Considero-o um verdadeiro mestre na arte de encarnar e, como dourador, chegava a detalhes incríveis”; “Foi nos trabalhos, ainda em madeira, que pude admira-lo como verdadeiro escultor, um grande técnico possuidor de apurada sensibilidade. (RESCALA, 1940, p. 1)

João José Rescala pretendia divulgar as obras de Veiga Valle para o meio intelectual goiano, mas acabou frustrado por não ter despertado o almejado interesse para as obras do artista. Isso fica evidente em seu relato sobre a exposição em Goiás:

Retiramos as imagens das igrejas e realizamos a exposição. Na época pensei que os intelectuais goianos se interessariam pelo conhecimento e divulgação de um artista de destaque que foi Veiga Valle, mas isso não aconteceu. Eu, é que dei entrevistas em São Paulo e outra no Rio, falando sobre o artista goiano. Bem mais tarde é que fizeram uma exposição em Goiânia e aí foi que a sua divulgação começou a tomar vulto. (RESCALA, 1982, p. 185)

Em dezembro de 1940, numa entrevista à Revista da Semana, João José Rescala se coloca na posição de descobridor do artista goiano:

[...] - Estou satisfeito com a descoberta que fiz. Creio ter sido útil ao meu paiz querido e ás artes em geral. Quero agradecer a bôa vontade dos filhos de Goyaz, principalmente do seu Prefeito, que sempre me acompanhou, pondo á minha disposição tudo que necessitava. Breve voltarei lá! Desta vez, entretanto, não irei descobrir artistas: vou vêr se alguém me descobre (REVISTA DA SEMANA, 07 de dezembro de 40, p. 11 e 12).

Também em dezembro de 1940, uma outra reportagem baseada nos relatos de João José Rescala foi publicada na Revista “Ilustração”, de São Paulo, intitulada “Um grande escultor brasileiro”. O artigo informa sobre a descoberta de João José Rescala e da exposição feita na cidade, engrandecendo o artista.

¹⁹ Cópia do relatório de José Rescala se encontra na FECIGO (Caixa I, sobre Veiga Valle)

J. Joaquim da Veiga Valle, o autor daqueles trabalhos escultóricos, foi uma figura modesta que viveu anonimamente trabalhando, tendo assim passado despercebido do nosso mundo artístico. Talhando diretamente em cedro, imagens Santas que qualquer grande escultor do mundo assinaria. Veiga Valle foi simplesmente extraordinário como escultor. (Revista Ilustração, dezembro de 1940, *apud* PASSOS, 1997, p. 234)

A visita de Rescala a Cidade de Goiás foi de grande importância para reforçar e valorizar a tradição vilaboense. O seu grande feito foi ter quebrado o silêncio sobre Veiga Valle, apresentando-o como artista à sociedade, oferecendo aos vilaboenses um trunfo para reivindicarem o título de “berço da cultura goiana”. Com João José Rescala, Veiga Valle “renasce” como artista. Sua obra passa a ser imprescindível para as raízes vilaboenses.

Com a visita de João José Rescala na cidade, a ideia de valorização das tradições vilaboenses vai se consolidando nas décadas de 1940 e início da década de 1950. Logo após o Batismo Cultural de Goiânia, em 1942, a Cidade de Goiás, a cada dia, ganhava novos valores, alterando a sua percepção para os seus moradores de “cidade degradada” e consolidando a imagem de “cidade histórica”. Essa nova valorização das tradições vilaboenses foi um requisito para o reconhecimento da cidade como patrimônio histórico.

No ano de 1942, um membro do Departamento Administrativo do Estado de Goyaz, Moisés Costa Gomes, fez um parecer em processo da Interventoria Federal para que se concedesse um empréstimo à Cidade de Goiás sugerindo ao presidente Getúlio Vargas a “elevação de Goiaz a Monumento Histórico”. (TAMASO, 2007, p. 120)

Após a Exposição das peças de Veiga Valle, reacendeu na imprensa local o debate sobre a conveniência de a cidade tornar-se patrimônio histórico. O jornal *O Repórter*, de Uberlândia, publicou, em 30 de janeiro de 1943, um artigo escrito por Pedro Bernardo Guimarães, intitulado “Vila Boa – Monumento Histórico²⁰”. O jornal *Cidade de Goiaz* se diz “contrário à sugestão de tornar a velha capital um monumento histórico”, mas “não podemos nos furtar ao dever de agradecer quem usou de tão desvanecedoras palavras sobre a terra de Ananguera”. No artigo reproduzido na íntegra pelo jornal *Cidade de Goiaz*, é feita uma série de apontamentos sobre a arquitetura e a história da cidade, além de várias comparações da cidade com Ouro Preto, que o destino de “Vila Boa” deveria ser o mesmo, ser reconhecida como Monumento Histórico, como mostra parte da reportagem:

²⁰ (*Cidade de Goiaz*, 11 de abril de 1943, p.01)

[...] Como Ouro Preto, considerado monumento histórico em gesto de reconhecimento do presidente Vargas, para conservar suas capelas unidas de seus castelos de granito, também Vila Bôa terá o mesmo galardão da gente sentimental de Goiás.

[...] Porque dar a Vila Bôa o reconhecimento de monumento histórico, é fixar na expressão de um símbolo emocionante do sentimento pátrio e (*ilegível*) de gratidão na síntese de um núcleo que serviu de vértice a concepção realizadora dos heroicos fundadores de Goiás (CIDADE DE GOIAZ, 11 de abril de 1943, p. 1).

Para muitos intelectuais vilaboenses, a cidade, reconhecida como Monumento Histórico, voltaria a ser valorizada na sociedade goiana. Segundo François Choay, “monumento, vem do latim *monumentum*: advertir, lembrar. Traz emoção, toca, evoca uma memória” (CHOAY, 2001). O monumento não é criado e já pensado nessa função, pois são as pessoas que lhe empregam tal função. Neste sentido, os argumentos para o reconhecimento do centro histórico da cidade de Goiás levavam em conta os seguintes aspectos: políticos, sendo a primeira capital; arquitetônicos, com as igrejas, algumas casas e órgãos do governo; culturais, com o berço da cultura goiana, devido sua literatura, teatro e música; e estéticos, resgatando as obras de Veiga Valle.

No Brasil, os primeiros embates sobre a preservação do patrimônio histórico²¹ se deram na década de 1920. Já em 1923 foi aprovada no Congresso Nacional a inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil²², com intuito de preservar os imóveis públicos e privados que tinham alguma relevância nacional, priorizando seu lado artístico ou histórico. No ano de 1925, o governador de Minas Gerais criou um anteprojeto que ampliava a preservação da história anterior às instituições, prédios urbanos e sítios arqueológicos. Em 1925, outro projeto foi enviado para o Congresso Nacional em que se decidia que todos os imóveis e móveis de valor histórico e artístico fossem considerados patrimônios históricos e artísticos nacionais, sendo eles da União, dos Estados, dos Municípios e particulares. A guarda e conservação do patrimônio seria feita pelos municípios, sob a supervisão da

²¹ De acordo com François Choay: “Patrimônio Histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. (...) ‘patrimônio histórico’ tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a mentalidade” (CHOAY, 2001, p. 11).

²² O projeto foi de autoria do deputado Luiz Cedro (GOMIDE, 1999, p. 92).

Inspetoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e das repartições semelhantes nos Estados. (GOMIDE, 1999, p. 93)

A pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em 1936, o escritor Mário de Andrade fez um anteprojeto que acrescentava que a proteção do patrimônio brasileiro ficaria a cargo do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional (SPAN), que seria o responsável por determinar, organizar, conservar e propagar o patrimônio artístico²³, sendo que cada região criaria sua comissão para escolher as obras do Estado a serem tombadas. Mas, os tombamentos só iriam acontecer com a autorização do SPAN central.

Para dar uma nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, foi criada a Lei nº 378 e nela se fez referências ao patrimônio, englobando os aspectos históricos, criando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)²⁴, e os Estados coordenados pela União, deveriam criar museus estaduais e municipais. Nos primeiros tombamentos do SPHAN, foi priorizado o período colonial brasileiro, principalmente o barroco, sempre ligados à história oficial. (FUNARI e PELEGRINI, 2014)

A Cidade de Goiás se encaixava bem na perspectiva de tombamento do SPHAN em priorizar o período colonial e o barroco, já que a maioria da arquitetura do centro histórico da cidade era colonial e as obras sacras de Veiga Valle eram barrocas.

A primeira visita de um membro do SPHAN, o pintor José Rescala, na cidade, aconteceu em 1940 e, como foi mostrado no tópico anterior, fez algumas descrições da arquitetura da cidade e uma exposição das obras de Veiga Valle. Somente em 1948 é que o SPHAN mandou um novo funcionário à cidade, o arquiteto Edgar Jacintho da Silva, para fotografar as principais igrejas, casas e monumentos públicos. O trabalho feito por Rescala anos antes será fundamental para os estudos prévios, inclusive sendo uma das recomendações feitas para Edgar Jacintho antes de iniciar seus trabalhos (TAMASO, 2007). No seu relatório prévio de Edgar Jacintho para o SPHAN, foram observadas as características

²³ Segundo Gomide: “Neste anteprojeto, a definição de patrimônio engloba obras de arte puras ou aplicadas, popular ou erudita, de caráter particular ou não. Inclui-se aí, entre as formas de arte patrimonial, a “arte histórica”. Esse tipo de arte seria aquela o qual se reflete ou se comemora a evolução nacional. Como parte da história ‘tombável’, temos monumentos (ruínas, fortes, igrejas, etc), iconografia nacional (com valor histórico de mais de 30 anos), iconografia estrangeira referente a nossa história (mapas, gravuras, porcelanas, entre outras) e, por fim, a brasileira, referente a qualquer impresso que se reporte ao Brasil desde 1850”. (GOMIDE, 1999, p. 103)

²⁴ O acervo do patrimônio também englobaria: bibliografias, arquivos, bens arqueológicos, etc. E deveriam serem expostos em museus. (GOMIDE, 1999)

tradicionais que predominavam na arquitetura da cidade e a descrição dos monumentos de maior importância, o Chafariz da Boa Morte, a Antiga Casa de Câmara e Cadeia²⁵, a Igreja da Nossa da Abadia e o Palácio do Conde dos Arcos.

Não ocorreu o tombamento histórico de toda a cidade como queriam muitos vilaboenses na época. Mas, seguindo a orientação de Alcides da Rocha Miranda, que era o Chefe da Secção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento (DET), algumas igrejas, conjuntos paisagísticos e uma peça de Veiga Valle, também fossem incluídos no Livro do Tombo (TAMASO, 2007). Já no final do mesmo ano de 1948, iniciou-se a deliberação dos tombamentos para a inscrição nos Livros do Tombo. Porém, os tombamentos ocorreram formalmente pelo SPHAN durante a década de 1950 e, neste período, foram tombadas pelo órgão: a Igreja de São Francisco de Paula, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Nossa d'Abadia, Igreja da Boa Morte, Acervo Arquitetônico e Paisagístico do Antigo Largo do Chafariz, Acervo Arquitetônico e Paisagístico da Antiga Rua da Fundação, Antiga Casa de Câmara e Cadeia, Antigo Palácio dos Governadores (incluindo um brasão real e dois bustos) e uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, de Veiga Valle.

A fase que corresponde aos estudos para os primeiros tombamentos foi de muita relevância para que se firmasse a ideia de que Veiga Valle era o principal nome da arte goiana do século XIX, principalmente por uma de suas peças ter sido tombada. Com isso, a cada dia ele se tornava uma figura indispensável para representar a tradição vilaboense.

Considerações finais

Veiga Valle faleceu em 1874 e, por mais de meio século, as obras e a lembrança do artista permaneceram em efusivo silêncio, muito embora houvessem muitas oportunidades para que fosse lembrado. Veiga Valle se tornou um cidadão da elite vilaboense, mas que tinha como um dos ofícios ser santeiro, um ofício considerado popular. Sendo assim o caráter artístico de suas obras não foi reconhecido naquele momento pela sociedade vilaboense. Se pode concluir pelas fontes levantadas que as lembranças e os nomes mais

²⁵ Neste relatório, Edgar Jacintho já sugere que a Antiga Câmara e Cadeia seja transformado em museu. (TAMASO, 2007, p. 123)

importantes da sociedade vilaboense estavam ligadas às questões políticas e econômicas e não estéticas. E politicamente Veiga Valle não era uma figura influente e representativa. Mesmo sendo Veiga Valle um membro da elite vilaboense, genro de um presidente da província, ocupando cargos políticos e religioso, não significava que ele seria permanentemente lembrado. Sua obra era vista mais com o caráter religioso do que estético.

Portanto, argumenta-se que a situação só começou a se modificar com a transferência do capital da Cidade de Goiás para Goiânia. Os vilaboenses perderam o que eles tinham de mais importante, o prestígio de ser o centro político do estado, o que causou um ressentimento na população. O estudo da memória se mostrou uma peça chave para a compreensão do período e das atitudes dos chamados antimudancistas. De acordo com Le Goff, “as sociedades cuja memória social sobretudo oral ou que estão em vias de construir uma memória escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (LE GOFF, 1990, p. 476) e tal manifestação se viu muito presente nas publicações do grupo antimudancista pois eles foram os principais alimentadores do ressentimento causado pela transferência da capital. Os próprios relatos demonstrados, estão carregados de angústia, medo e raiva, afinal a memória individual é construída a partir de uma memória coletiva. (HALBWACHS, 2004).

Seria impossível conceber o problema da localização e evocação da lembrança se não tiver como ponto de partida inicial os quadros sociais que serviram de ponto de reconstrução da memória. Ela pode se diferenciar de pessoa para pessoa, acaba dependendo muito da constância e importância que o grupo que está inserido deu a determinado fato e é justamente neste convívio que a memória é reconhecida ou reconstruída (HALBWACHS, 2004). E foi justamente nesse processo de reconhecimento e reconstrução da tradição vilaboense que a elite cultural, que naquele momento tinha como principal representação o grupo antimudancista, inicia uma busca por suas representações históricas e culturais.

Com a transferência da capital, os vilaboenses perdem o que eles tinham de mais importante, seu status político de centro do poder do estado. Com isso, eles deveriam buscar o reconhecimento em outros elementos para que a cidade continuasse tendo a sua

importância. Os membros da elite cultural buscaram por suas raízes, colocando a Cidade de Goiás como o “berço da cultura goiana”. O fato de Veiga Valle ter sido um membro da elite goiana no século XIX e ainda ter descendentes influentes na política vilaboense à época, como o Dr. Edilberto Veiga (bisneto do artista), facilitou a sua visibilidade. Inclusive, Veiga era prefeito em 1940, quando foi efetivada a primeira exposição das obras de Veiga Valle, a partir de levantamento de José Rescala. A partir daquele momento as obras de Veiga Valle passam a ser cada vez mais divulgadas, a cidade que se propõe como berço da cultura goiana agora teria um artista que muitas vezes foi comparado a Aleijadinho. Com o (re) descobrimento de Veiga Valle por Rescala foi primeiro passo para que o “santeiro goiano” se torna o principal nome da arte sacra goiana no século XIX.

BIBLIOGRAFIA

BALTIERI, Rosana. José Rescala. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Herminia Oliveira (Orgs). **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>>. Acesso em: 20 jul. 2017. 16:10:00.

CÂMARA, Jaime. **Os Tempos da Mudança**. 3ª edição. Goiânia: Editora O Popular, 1979.

_____. **Nos Tempos de frei Germano**. 2ª edição. Editora O Popular, 1973.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001.

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora UFG, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GOMIDE, Cristina Helou. **Centralismo político e tradição histórica: cidade de Goiás (1930-1978)**. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Unicamp, 1990.

MENDONÇA, Jales Guedes Coelho. **O outro lado da mudança da capital.** Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. **Do corpo místico de Cristo:** irmandades e confrarias na capitania de Goiás (1736-1808). Goiânia: FUNAPE, 2012.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle** – seu ciclo criativo. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

RESCALA, João José. João José Rescala: depoimento. In. **Revista Goiana de Artes.** Goiânia, 3 (2), 177-188, jul/dez, 1982.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle.** Goiânia: UCG, 1983.

TAMASO, Isabela. **Em nome do Patrimônio** – Representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Periódicos

- A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 1931. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- CIDADE DE GOIAZ, Cidade de Goiás, 1938. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- LAVOURA E CÔMERCIO, Uberaba, 1932. (FECIGO)
- REVISTA DA SEMANA, dezembro de 1940. (FECIGO)

Documentos na fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO)

- Relatório de João José Rescala, sobre a exposição das peças de Veiga Valle no Lyceu de Goiás, em 1940.



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

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.

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.



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: 08/08/2018 ◆ Aceite: 14/09/2018

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 aborígine (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 sítiantes, 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.



ENSINO DE LITERATURA: DIÁLOGOS TRANSESTÉTICOS NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR NA CIBERCULTURA

Débora Cristina Santos e Silva

Doutora em Teoria Literária (UNESP /2002) com Estágio Pós-doutoral em Literatura e Hipermedia pela Universidade Fernando Pessoa (UFP-Porto/2010/Bolsista CAPES). Pós-doutoranda em Arte e Cultura Visual pelo PPGSS em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG/2016). Docente do Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT/UEG). Professora do Curso de Letras do CCSEH. Coordenadora do Projeto de Pesquisa ENSINO, EDUCAÇÃO ESTÉTICA E PROCESSOS DE LETRAMENTO NA CIBERCULTURA. Líder do Grupo ARGUS/CNPq. Bolsista BIP/UEG. deboraphd@gmail.com



Cibercultura.
Diálogo
transestético.
Ensino de
Literatura. Artes e
Mídias

Este trabalho apresenta os resultados parciais de uma pesquisa que desenvolve estudos de literatura, artes, mídias e cultura visual, em situações formais e não formais de ensino-aprendizagem com vistas à formação do leitor. O problema de pesquisa consiste em investigar quais as condições necessárias ao diálogo transestético (intercultural e multissemiótico), no âmbito do ensino de literatura, em escolas estaduais de Anápolis-GO, para uma educação que favoreça a formação integral do jovem leitor na Cibercultura contemporânea. Objetiva, assim, compreender os princípios do ensino de literatura, em diálogo com artes e mídias, dentro de uma concepção rizomática do conhecimento, para a formação do sujeito complexo, num contexto multicultural. Desta forma, a pesquisa se dedica a criar e avaliar estratégias para o ensino transestético, a fim de favorecer experiências de transversalidade curricular na escola básica e o uso de tecnologias digitais que permitam a apreciação crítico-criativa da literatura e das artes, por meio da interatividade e da produção colaborativa, em ambientes virtuais. A pesquisa apresenta como embasamento teórico os conceitos de Cibercultura (Rüdiger, 2014), Paradigma da Complexidade (Morin, 2008), Sujeito pós-moderno e Identidades (Hall, 2002), Diversidade Cultural e Multiletramento (Rojo, 2015), Ensino de Artes e Literatura (Jouve, 2012; Dalvi, 2013) e Ensino de Artes e Multiculturalismo (Barbosa, 2012; Amaral, 2008). Desenvolve-se no âmbito do projeto *Ensino, Educação Estética e Processos de Letramento*, cadastrado na Athena/PrP-UEG, e do Grupo de Pesquisa ARGUS – Estudos de Cultura, Linguagem e Comportamento (CNPq).

Cyberculture.
Transaesthetics
dialogue.
Literature
Teaching. Arts and
Media.

LITERATURE TEACHING: TRANSAESTHETICS DIALOGUE IN YOUTH PLAYER TRAINING IN CYBERCULTURE

Abstract: This paper presents the partial results of a research that develops literary studies, arts, media and visual culture in formal and non-formal teaching and learning with a view to the player's training. The research problem is to investigate what the conditions for transaesthetics dialogue (intercultural and multissemiotic) in the literature teaching in state schools of Anápolis-GO, for an education that fosters the integral education of the young reader in contemporary Cyberculture. Objective, therefore, understand the principles of teaching of literature in dialogue with the arts and media, in a rhizomatic conception of knowledge, for the formation of complex subject in a multicultural context. Thus, the research is dedicated to creating and evaluating strategies for transaesthetics education in order to promote curricular transversality experiences in primary school and the use of digital technologies to the critical-creative appreciation of literature and the arts, through the interactivity and collaborative production in virtual environments. The research presents as theoretical basis the concepts of Cyberculture (Rüdiger, 2014), Paradigm of Complexity (Morin, 2008), Subject Postmodern and Identities (Hall, 2002), Cultural Diversity and Multiliteracy (Rojo, 2015), Arts Education and Literature (Jouve, 2012; Dalvi, 2013) and Teaching of Arts and Multiculturalism (Barbosa, 2012; Amaral, 2008). It grows in the education project *Aesthetic Education and Literacy Process*, registered in Athena / PrP-UEG, and ARGUS Research Group - Cultural Studies, Language and Behavior (CNPq).



Envio: 13/08/2018 ♦ Aceite: 17/09/2018

Introdução

Colocar-se diante da questão do ensino de Literatura, à luz de uma teoria que justifique e sustente certa prática docente, é ter o privilégio de encontrar quem pense a contemporaneidade e visite outros tempos, de maneira crítica e equilibrada, numa perspectiva lúcida e envolvente, sem perder, entretanto, o *ethos* da liberdade poética.

Considerando as condições de produção dos textos e criações digitais em tempos da Cibercultura, marcadas pelo multiculturalismo e as multissemoses, o jovem leitor se incita à crítica ao modelo de pensar cartesiano, que o reduz ao lugar circunscrito da dúvida, e o amplia à práxis cotidiana de suas incertezas, buscando não mais o “retrato”, enquanto “reflexo” da sociedade e do homem, mas a sua própria “retratação”, no sentido mesmo de “reparação”, numa tentativa de reconstrução de um novo modo de ver e questionar o mundo e, a partir disso, promover mudanças.

Contudo, os instrumentos que possibilitam ao sujeito colocar-se de forma consciente e contestadora em relação a um pensamento institucional conservador, parte da ação individual de identificação e resistência até uma ação coletiva de contestar, e não somente assimilar, aquilo que é produto de uma reflexão crítica. É assim que, diante de um realismo maduro, comprometido com os homens de seu tempo, a poesia e a arte digital contemporâneas assumem uma postura visionária de seu fazer poético, transcendendo os limites da palavra escrita, para registrar, com a força eloquente de suas imagens, esse *Zeitgeist* que demarca a Cibercultura.

E é em razão dessas forças motrizes que impulsionam a Cibercultura que as reflexões de Lévy (1993) sobre “os três tempos do espírito”; a proposta de “modernidade líquida”, de Bauman (2001); a noção de “hibridismo cultural”, de Canclini (2013) e o paradigma do “pensamento complexo”, de Morin (2008) parecem estar imbricados na interpretação das imagens, das escolhas retóricas e da articulação midiática que emergem do ecrã, quando acessados os sítios dos webpoetas e artistas contemporâneos. Isso se deve tanto às demandas de suas abordagens temáticas, quanto ao formato e ao suporte em que se configuram suas produções.

Com efeito, experiências estéticas foram produzidas, vivenciadas e discutidas das formas mais diversas, refletindo sobre as realidades impostas ao humano, em diferentes

momentos do processo civilizatório. A relação do homem com a linguagem e as transformações por que ela passou mostra-se, portanto, como um oportuno tema para o início de nossas reflexões.

A esse respeito, Castells (2009) nos adverte que uma transformação tecnológica de dimensões históricas estaria ocorrendo com o advento da Internet, qual seja, a integração de vários modos de comunicação em uma rede interativa. Em outras palavras, dá-se a irrupção, em termos socioculturais, de um hipertexto e de uma metalinguagem que, pela primeira vez na história, integraria, num mesmo sistema, as modalidades escrita, oral, cinética e audiovisual da comunicação humana. Esse momento histórico de grande mudança interfere em como se pensam os processos de comunicação e sua efetiva ação nas relações interpessoais, alterando a relação do jovem leitor com o próprio texto em seus múltiplos contextos de leitura.

Diante dessa realidade, a Universidade tem se mostrado atenta à realização de pesquisas que contemplem a formação de professores, em nível de *Stricto Sensu*, no sentido de capacitar os outros docentes em formação, sob seus cuidados (nesse caso, graduandos das licenciaturas), a lidar com essa realidade multicultural e complexa, a fim de preparar-se para exercer a docência, contemplando adequadamente os aspectos essenciais da constituição humana de seus alunos.

Desta forma, esse projeto se propõe a discutir as condições necessárias ao diálogo transtético (intercultural e multissemiótico), no âmbito do ensino de Literatura, mediado pelas artes e mídias, para uma educação que favoreça a formação integral do leitor na Cibercultura contemporânea.

Desenvolvimento

Para desenvolver essa pesquisa, traçamos os percursos metodológicos que demarcaram nosso trajeto. E em razão mesma da natureza subjetiva e anímica do fenômeno estético, tanto no âmbito da Arte quanto da Literatura, optamos por desenvolver a pesquisa baseada em Artes, de condão interpretivista, pela via dos Estudos de Cultura e da Filosofia da Arte, quanto às bases teórico-criticas. No âmbito da pragmática, buscamos desenvolver uma pesquisa de campo em escolas da Rede Pública de Ensino de Anápolis, com

pesquisadores do Grupo Argus (4 orientandos de IC , 2 mestrandos e 3 egressos do MIELT/UEG) e outras parcerias. Contamos ainda com a parceria com o **Centro Interdisciplinar de Estudos África-Américas (CieAA/UEG)**, com o qual desenvolveremos todo o trabalho de edição e publicação eletrônica dos Cadernos Didáticos, além da organização e realização do I Seminário Interinstitucional de Cibercultura (I SIBER/UEG-UFG).

A pesquisa baseada em Artes, de acordo com Sandra Rey (2002), possui duas formas distintas: a pesquisa *em arte*, que é realizada pelo próprio artista-pesquisador ao longo de todo o processo de seu trabalho, e a pesquisa *sobre arte*, realizada por teóricos, críticos, pesquisadores ou historiadores, tendo como objeto de estudo a obra de arte. No primeiro caso, “o pesquisador constrói seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa” (REY, 2002, p. 6). Obviamente nos colocamos no segundo grupo, uma vez que buscamos investigar as criações digitais (ciberliteratura e arte digital) já produzidas, enquanto criações do espírito humano e fenômeno sociocultural, para realizar análises pontuais, estudos de produção e recepção das obras selecionadas, meios de circulação e inserção sociocultural, processos de mediação no âmbito do ensino-aprendizagem, entre outros aspectos que julgarmos relevantes.

No âmbito das ações de intervenção na escola, tem-se desenvolvido a mediação pedagógica através de Oficinas de Criações Digitais e Ciberliteratura com alunos e professores da Escola Básica; atividades de criação de poesia digital com motores textuais no blog **Poemário**, de Rui Torres, webpoeta português (<http://telepoesis.net/poemario>); no blog **Pensando Ciberliteratura** (<http://pensandociberliteratura.blogspot.com.br>), criado pelo Grupo ARGUS; atividades de leitura, interação e recriação no site do webpoeta português Antero de Alda (www.anterodealda.com); Produção de Material didático para ensino de poesia (**Cadernos Didáticos**), realização de **Missões Pedagógicas** (oficinas de experiências transtéticas em instituições de acolhimento), Seminários e Minicursos com estudantes das universidades envolvidas. Este projeto também estará vinculado a um projeto de natureza extensionista, a ser executado em escolas públicas de Anápolis, o **Ler.com – leitura em rede na escola**, já em etapa de elaboração e planejamento no âmbito do Grupo de Pesquisa ARGUS.

Educação estética: diálogos entre Literatura e Artes

Com efeito, as possibilidades de criação de imagens pelo uso do computador enquanto “máquina semiótica” (BARBOSA, 1996) incita-nos a mergulhar nos meandros da pesquisa sobre tecnologias contemporâneas¹ para a criação artística, investigando as possibilidades desse estudo nas aulas de Literatura com abordagem estética. De fato, diferentes tecnologias estão sendo incorporadas pelos artistas em suas produções, modificando seu emprego em diferentes técnicas de produção, o que torna híbridas as criações digitais, dificultando os limites entre o artístico e o literário.

Do uso de materiais alternativos para captar o olhar do expectador, os artistas deslocam-se do pincel e da tinta para o mouse e milhares de pixels, num universo numérico e algorítmico. Assim, temos como inquietação as contribuições que as poéticas digitais podem trazer ao ensino de Literatura e Arte, uma vez que, além de se constituírem como manifestação artística, estão presentes no cotidiano de nossos adolescentes e jovens que transitam pelo ciberespaço. Trata-se de um fazer teórico-pragmático que se instala no cruzamento entre Arte, Ciência e Tecnologias.

Não restam dúvidas de que a escola tem o papel de despertar os alunos para a compreensão das diferentes linguagens artísticas, suas particularidades poéticas e possibilidades de interação, marcas retórico-formais da ciberliteratura contemporânea. O ritmo das mudanças é acelerado e impõe o domínio de conceitos, técnicas e diferentes maneiras de produzir literatura e arte que instigam e atormentam o universo de leituras e produções dos alunos. É importante, então, que a escola compreenda as tecnologias contemporâneas como fruto de um momento histórico e cultural (BARBOSA, 2005).

Parece evidente que a integração das tecnologias digitais nos domínios da Literatura abre novas possibilidades para seu ensino na escola, mediado por artes e mídias, constituindo-se um percurso transtético que só enriquece a experiência de percepção, fruição e apropriação estética. Isso favorece as relações existentes nas propostas artísticas específicas das tecnologias contemporâneas, bem como a possibilidade de pesquisas nas

¹ Optamos por utilizar o termo “Tecnologias Contemporâneas” para abarcar as novas tecnologias, visto que a sobrevivência do novo é incerta e pode ser muito curta, enquanto o contemporâneo tem como garantia de duração pelo menos uma vida, uma geração (BARBOSA, 2010, p.104).

áreas da História da Arte, da Criação Literária ou da Cultura Visual, bem como na produção e tratamento de imagens a serem construídas por projetos educacionais.

De acordo com Hernández (2000), a Arte é uma prática social, uma forma de conhecer e relacionar-se com o mundo. À luz da Cultura Visual, a Arte é compreendida como produção social e cultural do sujeito e de sua coletividade, com características inerentes aos períodos em que essas produções artísticas foram geradas. É assim que, na escola, a educação estética implica um encontro do sujeito consigo mesmo, pois é na escola que ele expressa seus anseios, desejos e posturas diante do mundo.

Em suas ponderações teóricas, Pimentel (2012) ressalta a necessidade e a relevância de se promover um ensino de Arte voltado para diferentes modos de conhecer e produzir arte, tanto as tradicionais como aquelas que se utilizam de tecnologias contemporâneas. A autora reforça que o uso de novas tecnologias possibilita aos alunos o desenvolvimento da sua capacidade de pensar e fazer arte atualmente, representando um importante componente na vida desses alunos, na medida em que lhes abre uma gama de possibilidades para o conhecimento e a expressão em arte.

Desta forma, pensar num ensino de Literatura, mediado pelo diálogo com a Arte, diante no contexto da Cibercultura, é importante à medida que o perfil do estudante vem mudando com o acesso às tecnologias contemporâneas. Domingues (2014) propõe questionarmos o que está acontecendo com a arte nesta era digital, e o que está sendo produzido pelos artistas no ciberespaço. A autora observa que a arte em tempos de Cibercultura permite maior interação com o espectador, exigindo reorganizações profundas da sensibilidade, ampliando o campo da percepção em trocas e modos de circulação que exploram os recursos computacionais como uma linguagem própria, transcendendo a arte da pura aparência. E isso se pode estender para a Literatura.

De acordo com Risério (1998), o ambiente tecnológico afeta profundamente o fazer estético, pois provoca intensas transformações na dimensão simbólica da existência, pela qual a criação tecnológica provoca transformações, também, no campo das formas artísticas. Corroborando essa abordagem, Gil (2008) afirma que todo campo cultural, as dimensões simbólicas, as construções das subjetividades que são base da vida cultural, as linguagens individuais e coletivas, tudo é afetado pela vida digital. Sendo assim, a

experiência artística na escola é entendida como uma forma de conhecimento favorável ao desenvolvimento intelectual para uma racionalidade cognitiva. Decorre daí a relevância de aliar Arte e Literatura nas experiências de leitura na escola básica. Nesse âmbito, Barbosa (2008) ressalta igualmente a importância de um aprimoramento do olhar sobre as imagens e destaca o papel da escola nesse processo, a fim de preparar os alunos para compreender e avaliar todo o tipo de imagem, uma vez que nossos alunos hoje estão explicitamente expostos à leitura de imagens.

Certamente, a educação do olhar, enquanto emancipação, encontra seu ponto fulcral na discussão das imagens que fazem parte do cotidiano dos alunos. Diante disso, Pillar (2014) observa que ver é dar significado; e esse significado se constrói a partir das relações que estabelecemos entre nossas experiências e o que estamos vendo. Neste sentido, é importante uma educação estética que promova o aperfeiçoamento do olhar do aluno, mediante ao grande fluxo de imagens que invadem seu cotidiano. Para Pimentel (2012), a velocidade com a qual percebemos as imagens atualmente nos impede que pensemos sobre elas e selecionemos as que farão parte de nosso repertório imagético. Portanto, é necessário desenvolver a competência de análise de imagens, de forma que estas tenham significado tanto para quem as produz como para quem as contempla e delas se apropria.

Ensino de literatura no cenário da Cibercultura

O advento das tecnologias digitais acontece num ambiente sociohistórico apontado por Bauman (2001) como “modernidade líquida”. Nessa concepção, as sociedades humanas passam por uma radicalização da modernidade no que tange à negação do passado e à reinvenção constante do presente, com o intuito de aperfeiçoar infinitamente o homem e suas criações. Esse ambiente acaba por criar nos indivíduos a sensação de instabilidade e insegurança, diante do imperativo de se reinventar a cada instante.

No foco dessas discussões, Bauman (2009) assinala os mecanismos de como se dá a vida na modernidade líquida, visto que o componente da liquidez das fronteiras territoriais é fundamental no fluxo de destruição de modos de vida elaborados e na formação de novos modos de vida. Desta forma, na Ciberliteratura, é notável a quebra de

fronteiras entre autor, texto e leitor, como também entre um texto e outros textos disponibilizados na Internet (um hipertexto por natureza). A dicotomia tempo-espaço também é rompida, pois as obras disponibilizadas são captadas pelo receptor instantaneamente. No enunciado de Amaral (2008, p. 48) sobre esse fenômeno, a autora constata que “o mundo contemporâneo caracteriza-se por transformações aceleradas da noção relacionada ao tempo, ao espaço e à individualidade. Todas elas abrigam a figura do excesso, característico da supermodernidade”.

Esse processo de desvinculação dos parâmetros de tempo e espaço, e de fusão de individualidades, tem condicionado o que se define como o fenômeno da “interterritorialidade”, já bastante discutido por vários autores, inclusive Bauman. É nesse novo “espírito de época”, que Lílian Amaral redefine o papel do artista. Nesse contexto de produção e recepção colaborativa, para a autora,

[...] a “interterritorialidade” operou uma ideia de que o papel do artista é criar uma arte que provoca o processo de pensar, de arte comprometida com a criação de uma linguagem da percepção, que permite a flutuação da informação entre sistemas estranhos um ao outro, eliminando fronteiras para provocar novas associações e analogias (AMARAL, 2008, p. 55 /aspas da autora/).

Diante desse cenário, percebe-se muito claramente a crise da escola, uma vez que as dissecações e segmentações dos objetos de conhecimento tornaram o aluno um ser fragmentado, com enorme dificuldade de estabelecer relações entre os conteúdos, problematizados pela escola e no âmbito da própria vida. Como problematiza Morin (2008), as novas concepções epistemológicas demandam a passagem, iminente e necessária, do pensamento dualista cartesiano (o paradigma da simplicidade) ao pensamento complexo, que admite o caráter multidimensional de qualquer realidade (o paradigma da complexidade). Nesses termos, defende, ainda, Morin (2008, p. 9): “Enquanto o pensamento simplificador desintegra a complexidade do real, o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores do pensar, mas recusa as consequências mutiladoras, redutoras, unidimensionais [...]. Assim, o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional”.

E é nesse estatuto sociocultural, multi e controverso que o educador se encontra, desafiado pelo papel fundamental que ocupa na formação do jovem contemporâneo, com o fim de capacitá-lo a exercer sua cidadania com responsabilidade social e comprometimento ético, sem esquecer se das prerrogativas da autonomia e da identidade. Ressalta-se, ainda, a necessidade de possibilitar o diálogo interdisciplinar entre as diversas áreas do saber e as diferentes dimensões do humano, tendo em vista as necessidades físicas, materiais, intelectuais, afetivas e espirituais desse jovem em formação.

Assim, esta pesquisa em torno do trabalho pedagógico no âmbito do ensino de Literatura, mediado por artes e mídias, pelo diálogo transtético, reafirma a proposta interdisciplinar que surge como uma oportunidade de perceber o aluno em sua totalidade histórica e cultural, em razão de uma visão aprofundada e crítica da educação estética. Ela possibilita a germinação de consciências e diferentes posturas, baseadas na pesquisa, no diálogo e na aprendizagem colaborativa professor-aluno, aluno-aluno, aluno-objeto de conhecimento, aluno-interface tecnológica.

Nesse contexto, a sala de aula consiste num espaço promissor de pesquisa para o professor, no qual a reflexão sobre sua ação pedagógica expõe problemas concretos, vivenciados e refletidos, retomando as soluções aplicadas e partilhando-as com os demais colegas, a fim de valorizar a experiência e refletir sobre ela. A proposta transtética busca, desta forma, pautar-se numa dinâmica cíclica, em constante construção, que transforma seu caminhar em um longo percurso, capaz de fornecer ferramentas para ajudar o aluno a compreender sua inserção na vida familiar, social e profissional – e isso inclui, sem dúvida, a dimensão estética.

Considerações Finais

Diante do que aqui foi brevemente exposto, cabe a nós apenas assinalar a relevância de pesquisas de natureza interdisciplinar para os estudos de cultura, da linguagem e do comportamento, frente às práticas sociais de leitura e escrita – os chamados “eventos de letramento”, na visão de Rojo (2015) – cuja natureza multissemiótica alia Literatura, Artes e Mídias, num espaço interterritorial, que não circunscreve mais apenas a cultura local, mas se afigura em seu espaço global de trocas interculturais dinâmicas

efetivadas no cotidiano das pessoas, interferindo na performance do jovem leitor contemporâneo.

Efetivamente, o trabalho interdisciplinar oportuniza enfoques diversificados para os múltiplos conhecimentos que emergem no ambiente acadêmico e escolar, como também favorecem o olhar plural do aluno nas relações interpessoais e profissionais. Assim, perceber-se interdisciplinar é compreender que as áreas do conhecimento, as diferentes culturas e saberes que permeiam o ambiente escolar interagem e favorecem a compreensão do ser individual em meio a um contexto global. E a escola não pode abrir mão de seu papel mediador nesse cenário.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Arte-educação no Brasil*. 7.ed. ,São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In: BARBOSA, Ana Mae (org). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. 3ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. *Perspectivas multiculturais: a multiculturalidade na educação estética*. Disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2002/mee/meetxt3.ht.pdf> Acesso em: 16/05/2014.

_____; AMARAL, Lílian (orgs.). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida* – Rio de Janeiro: Jorze Zahar. Ed., 2001.

_____. *Arte da vida*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (orgs.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Editora 34/ 1996, 9. reimpressão, 2009.

JOUBE, V. *Por que estudar literatura?* São Paulo: Parábola, 2012.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

PILLAR, Analice Dutra (org.) *A educação do olhar*. 8.ed. Porto Alegre: Mediação, 2014.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Tecnologias contemporâneas e o ensino da Arte. In: BARBOSA, A. M. (org). *Inquietações e mudanças no ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2012.

RISÉRIO, A. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Bahia: COPENE, 1998.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 123-140.

ROJO, R. *Escol@ conectada: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola, 2013.

_____; BARBOSA, J. (orgs). *Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos*. São Paulo, Parábola Editorial, 2015.

RÜDIGER, Francisco. *Cultura e Cibercultura: princípios para uma reflexão crítica*. 2011. Disponível em:<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/1502>> Acesso em: 23 dez. 2014.



A DAMA DO CINE SHANGAI, UM NOIR BRASILEIRO

Adérito Schneider

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia (GO).

www.historia.ufg.br



cinema, *noir*,
literatura, arte, pós-
moderno

Resumo: O artigo *A dama do Cine Shangai, um noir brasileiro* apresenta resultados preliminares de uma tese de doutorado em desenvolvimento que busca analisar o filme *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) sob diferentes aspectos: primeiro, como um filme *noir* brasileiro do final do século XX, após décadas de *noir* enquanto (sub)gênero na literatura, no cinema e outras linguagens artísticas; e também como um filme brasileiro pós-moderno do final dos anos 1980, numa espécie de “limbo” após o chamado cinema moderno brasileiro (em especial, o Cinema Novo e o Cinema Marginal) e antes da Retomada (anos 1990).

A dama do Cine Shangai, a brazilian noir

movie, *noir*,
literature, art, post-
modern

Abstract: This essay presents the preliminary results of my doctoral thesis in which I develop research about the movie “A dama do Cine Shangai” (by Guilherme de Almeida Prado, 1988). My analysis approaches different aspects concerning the movie: first of all, the fact of being a Brazilian *noir* movie of the end of the 20th century, made after decades of *noir* had been produced in the art of the cinema and other arts, as a literary (sub)gender. Besides that, I understand the movie as a Brazilian post-modern movie at the end of the eighties in a kind of “limbo” in between the so-called Brazilian modern cinema (especially, Cinema Novo and Cinema Marginal) and the period known as Retomada (1990).



Envio: 27/08/2018 ◆ Aceite: 03/09/2018

Os letreiros em neon simulando uma fachada de casa noturna e a trilha sonora extradiegética em ritmo de jazz (com especial destaque para o som de um saxofone) dão o clima na introdução de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). Depois da abertura e créditos iniciais, a trilha sonora vai “desaparecendo” e, numa tela completamente preta, “surge” a voz *over*¹ de um personagem masculino: “Foi numa dessas noites quentes e úmidas de verão, quando o calor deixa tudo imóvel e você, pensando em escapar da realidade, resolve ir ao cinema...” (PRADO, 1987, p.2). De repente, “um personagem com pinta de Humphrey Bogart², usando uma velha capa de chuva e chapéu, acende um abajur de teto” (PRADO, 1987, p.3). Pronto. Foram necessários apenas alguns segundos para que o clima *noir* tenha sido instaurado e para que o filme em questão esteja atrelado a um gênero cinematográfico – que, como em todo filme de gênero, carrega em si uma historicidade. Temos, então, um *noir* brasileiro, produzido e lançado de meados para fins dos anos 1980; uma obra que inerentemente oscila entre o pastiche e a paródia, o que implica em certas doses de clichê, anacronismo, metalinguagem e outros recursos mais ou menos intencionais e/ou (in)conscientes por parte do autor.



Frame de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987).

¹ Comumente chamada como *off*.

² Ator hollywoodiano famoso por sua atuação em filmes *noir* e, em especial, por “encarnar” personagens clássicos da literatura *noir*, como Sam Spade (de Dashiell Hammett), em *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) – o grande clássico do cinema *noir* – e Philip Marlowe (de Raymond Chandler), em *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

A cena é colorida, em oposição ao clássico preto e branco do filme *noir* hollywoodiano dos anos 1940. E, na sequência do filme, logo nos damos conta de que esta voz em *over* de um narrador-protagonista contrasta com o personagem masculino em trajés típicos do *noir* que vemos na tela. O apontamento desta escolha proposital pelo clichê (os trajés; a narração em *over*; o cigarro; a iluminação da cena, com luz incidental sobre o personagem e cenário ao seu redor totalmente escuro etc) localizam o filme dentro da historicidade do *noir*, para, ao mesmo tempo, romper com uma “tradição”. Tratando-se de um filme brasileiro em que o próprio narrador-protagonista afirma estar em uma noite quente e úmida de verão, por que diabos vemos um sujeito à Humphrey Bogart, com direito a sobretudo fechado e chapéu, na cena inicial do filme? Não estaria, então, um calor dos infernos incompatível aos trajés para frio e/ou chuva?

A sequência segue, mostrando um apartamento de poucos móveis e uma arara com roupas femininas penduradas; um letreiro de neon (Cine Shangai); um ventilador que não funciona, um telefone antigo e um punhal sobre a mesa. Novamente, uma fachada de neon (Hotel Brasil). No mesmo quarto, uma cortina de missangas azuis é aberta por mãos femininas, aumentando o clima de suspense e mistério e o tom *noir* com a possível presença de uma *femme fatale* (personagem típica do gênero). Porém, a cena seguinte é novamente uma cortina sendo aberta (um jogo de revelações). Entretanto, desta vez temos as mãos masculinas do protagonista abrindo as cortinas de veludo vermelho de uma sala de cinema. O primeiro “mistério” (ou estranhamento) é então resolvido: trata-se de um recurso de metalinguagem, um filme dentro de um filme (ou *mise en abyme*, para usar o conceito em francês mais usual na crítica cinematográfica). O protagonista Lucas (Antônio Fagundes) vai ao cinema (em trajés bem tropicais, diga-se de passagem) assistir a um filme *noir* e a sua narração em *over* descreve ações que dizem respeito a esse ato, enquanto que as cenas iniciais são trechos de um filme *noir* – este sim um “filme” brasileiro pastiche do gênero – que Lucas pega pela metade.

E “foi numa dessas noites que tudo começou”, nos avisa o protagonista. A sequência inicial de *A dama do Cine Shangai* é essencial para a análise aqui proposta porque, assim, temos rapidamente e de forma muito evidente a consciência de que estamos lidando com um pastiche de *noir* (o “filme dentro do filme”, também com título de *A dama do Cine*

Shangai) e uma paródia de *noir* (*A dama do Cine Shangai*) em um filme que utiliza diversas camadas de metalinguagem. No entanto, antes de continuar o mergulho neste filme de Guilherme de Almeida Prado, acredito que seja importante uma rápida e momentânea mudança de foco.

Ao estudar o filme em questão e, conseqüentemente, a carreira de Guilherme de Almeida Prado, inevitavelmente me deparei com Caio Fernando Abreu, importante escritor da literatura brasileira e de quem Prado adaptou para os cinemas o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que aqui deve ser analisado sempre levando em consideração seu subtítulo: *Um romance B*. O romance de Abreu é um *noir* brasileiro, assim como sua versão cinematográfica homônima também o pode ser considerada. E, mais importante, as duas obras exploram a influência múltipla de linguagens, especialmente entre cinema e literatura, além de jogarem com a historicidade do *noir* e com a forma como este gênero foi tautologicamente construído no século XX, em diversas linguagens: o *noir* na literatura estadunidense dos anos 1920, como paródia do romance policial clássico europeu do século XIX, o cinema *noir* clássico hollywoodiano dos anos 1940, a construção *a posteriori* do *noir* enquanto “gênero” cinematográfico (ou quase isso) a partir dos anos 1950 e 1960 e o fenômeno do neo-*noir* a partir da década de 1970³.

Na introdução da edição que li do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, José Geraldo Couto (2007) afirma que a literatura contemporânea de todo o mundo “sofre em alguma medida, com maior ou menor autoconsciência, a influência do cinema” (2007, p.5), sendo perceptível nessas obras literárias “o que se convencionou chamar de ‘ritmo cinematográfico’” (2007, p.5). Para Couto, a principal característica dessa influência seria a existência, na literatura, de eventos “narrados como cenas de um filme” (2007, p.5). Mais detalhadamente, o autor explica:

Trata-se, o mais das vezes, de uma dupla regressão: o cinema *mainstream*, em particular o que se faz em Hollywood, retoma o modo de narrar do realismo literário do século XIX, e em contrapartida os *best-sellers* de nosso tempo ignoram as experiências e conquistas da literatura moderna para imitar o cinemão norte-americano. Romances como os de Don Brown são

³ Ver SCHNEIDER, Adérito. *Sin City: o neo-noir como emergência do noir enquanto gênero a posteriori e a influência múltipla entre diversas linguagens (literatura, cinema e quadrinhos)*. História, histórias, v. 4, p. 167-184, 2016.

pouco mais que roteiros fílmicos, e sua maior aspiração é um contrato de adaptação com algum grande estúdio. (2007, p.5).

Porém, ao levar em consideração Caio Fernando Abreu e o romance aqui em questão, Couto afirma tratar-se então de um autor de outra ordem, considerando-o um escritor cinéfilo, tal como Paul Auster ou Manuel Puig. Para Couto, Abreu explora conscientemente essa influência múltipla de linguagens (a audiovisual e a escrita), potencializando-as. Continuando nesta análise, Couto (2007, p.7) julga, portanto, natural que *Onde andaré Dulce Veiga?* seja adaptado para filme justamente pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado, que são amigos e apresentam grande afinidade estética, estilística. Afinal de contas, Prado

[...] é um cineasta que costuma exercer a metalinguagem e servir-se da literatura, da música e do teatro para investigar e desnudar a própria natureza do cinema como arte de representação. Suas narrativas cinematográficas são sempre “de segundo grau”, no sentido de que discutem a si próprias, discutem sua própria manufatura. (2007, p.7)

Luiz Zanin Oricchio (2005), que publicou um livro com uma longa entrevista com Guilherme de Almeida Prado, ao falar deste cineasta, chama a atenção para questões que coincidem com a breve análise de Couto e que também são caras a esta pesquisa. Eis o trecho:

[...] com seus filmes ele [Guilherme de Almeida Prado] procura realizar a metalinguagem do próprio meio de construção cinematográfico. [...] De um lado, há no ar uma certa tendência, digamos, pós-moderna, com sua ênfase na auto-referência como modelo de investigação da linguagem, a cinematográfica, no caso. De outro, um traço de caráter do autor, que é a sua cinefilia [...]. (ORICCHIO, 2005, p.22-23).

Não irei me aprofundar aqui na questão da chamada “pós-modernidade”, embora seja curioso notar como Oricchio volta a este termo mais uma vez, logo em seguida. Para o autor,

[...] o cinema de Guilherme traz nele todas as marcas mais evidentes daquilo que ainda confusamente chamamos de pós-modernidade. O hábito

das citações, a abolição de fronteiras entre a alta e a baixa cultura, o abandono das assim chamadas “grandes narrativas” [...] (ORICCHIO, 2005, p.24).

Além disso, Oricchio (2005, p.24-25) afirma que a “citação” é a característica mais evidente na filmografia do cineasta e conclui que outro traço marcante na obra de Prado é “a alusão a gêneros e a mistura entre eles” (2005, p.24-25). Tais características, ainda segundo o autor, seriam motivadas por um interesse em “jogar com a linguagem do cinema e com a sua história” (2005, p.25). Portanto, é válido notar como Guilherme de Almeida Prado e *A dama do Cine Shangai* são importantes para uma discussão sobre a historicidade do *noir* e do cinema brasileiro no século XX, além de possibilitar análises interessantes sobre esta relação modernidade x pós-modernidade.

Raúl Antelo (2008, p.13) afirma que a crônica e o romance policial são alegorias da modernidade e que, portanto, seriam dois gêneros literários essenciais para entender a sociedade moderna. No caso da crônica, temos basicamente leituras do cotidiano moderno a partir da relação entre o banal e o exótico (a depender do olhar) e a figura do escritor (jornalista ou não) como *flâneur*, personagem que ganha grande importância na literatura e no imaginário ocidental no século XIX e começo do século XX, principalmente a partir de Charles Baudelaire. Contudo, além da crônica, temos o romance policial, alegoria da modernidade a partir do elemento central do crime e que se torna o gênero literário mais popular e vendido da história da literatura e do mercado editorial.

No caso do romance policial do século XIX e início do século XX, temos esse subgênero da literatura como alegoria da modernidade a partir dos seguintes elementos, segundo Reimão (1983): a vida nas cidades pós-Revolução Industrial, a violência urbana neste novo contexto de urbanização, a polícia moderna, a popularização da imprensa e a popularidade das notícias de crimes e, finalmente, o positivismo em voga na sociedade Ocidental de então. No caso do *noir*, temos esse como um gênero típico da literatura de massa estadunidense do início do século XX que vai romper com o maniqueísmo da literatura policial clássica, humanizar a figura do detetive (seus limites e contradições), trazer a história mais para o “chão” (o submundo das grandes cidades e os crimes mais realistas, mais banais), intensificar a cidade como cenário/personagem e romper com a lógica da

restauração da ordem (apoiando-se mais na questão da perturbação social, do caos, da instabilidade, entre outros).

No caso de *A dama do Cine Shangai*, temos um filme *noir* brasileiro do final do século XX que, como anteriormente afirmado, é fruto da construção tautológica do *noir* como gênero e que, especificamente, se dá num contexto brasileiro de urbanização e modernização mais tardio se comparado com a Europa e os Estados Unidos. Além disso, é visível na obra ecos de um então recente período de ditadura civil-militar (1964-1985), que é percebido não apenas no contexto de uma metrópole paulistana dos anos 1980, em que o protagonista é um corretor de imóveis, mas também no “submundo” da criminalidade e da violência urbana com incidência, na obra, de assassinatos por encomenda, grupo de extermínio, tráfico de drogas, ente outros – como referências explícitas à tortura, por exemplo, em alguns momentos.

“Lucas é um tipo alto e forte, de rosto com linhas e ângulos retos e bem marcados. É durão, cafajeste, ingênuo, romântico e distraído. Sua voz é grave e monocórdica” (PRADO, 1987, p.3). A descrição do personagem/protagonista no roteiro de Guilherme de Almeida Prado é outro elemento que coloca seu filme alinhado à tradição da literatura e do cinema *noir*. No caso, essa descrição vai ser encarnada por Antônio Fagundes, mas poderia muito bem ser utilizada para descrever personagens clássicos como Sam Spade (de Dashiell Hammett) ou Philip Marlowe (de Raymond Chandler) ou atores do período clássico do *noir* estadunidense que os interpretaram, como Humphrey Bogart ou Robert Montgomery.

No filme dentro do filme, uma mulher (Maitê Proença) e um homem (José Mayer) tramam o assassinato do marido desta. “Em menos de duas horas, você será a viúva mais rica da cidade”, afirma o personagem masculino. A trama, aliás, é típica de algumas histórias do gênero e pode ser encontrada num dos grandes clássicos do cinema *noir*. Em *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), Walter Neff é um vendedor de seguros seduzido e induzido por Phyllis Dietrickson, uma bela e manipuladora mulher (*femme fatale*), a matar seu marido. Mais do que simples assassinato, o homicídio deve parecer um acidente para a polícia e também para a seguradora, para que a viúva receba o seguro de vida em dobro.

Dessa forma, a partir das cenas deste filme dentro do filme (ou *noir* dentro do *noir*), vamos percebendo uma *femme fatale* típica, ou seja, uma mulher ardilosa que seduz um homem, envolvendo-o afetivamente, amorosamente e sexualmente para usá-lo como instrumento para um crime que tem como objetivos fazê-la melhorar de vida e/ou tirá-la de uma cilada. E, claro, o personagem masculino não parece dar-se conta de estar preso numa teia de aranha: “Não se preocupe. Tudo foi planejado nos mínimos detalhes”, afirma o personagem, muito seguro de si mesmo e de sua virilidade. Mais clichê, impossível. Afinal de contas, basta ter lido/assistido a um clássico do gênero ou pastiche para lembrar do típico primeiro parágrafo/primeira cena em quem um detetive atolado em dívidas e casos rotineiros vê o marasmo de seu dia quebrado quando uma bela e atraente mulher invade seu escritório vagabundo. Com ares de vítima, é questão de minutos para que ela convença o detetive a tomar partido e entrar num caso muitas vezes esdrúxulo. Entretanto, que fique claro, todo esse clichê é muito intencional e consciente por parte de Prado.

Em *A dama do Cine Shangai*, o filme dentro do filme é um pastiche de *noir* que serve para reforçar o caráter paródico do próprio filme. Portanto, é nítido desde o começo do filme várias camadas narrativas: a típica narração em *over* do protagonista masculino (Lucas); a trama principal do filme, centrada em Lucas; o filme dentro do filme, como pastiche de *noir*; sem contar demais elementos estilísticos ou iconográficos, como a trilha sonora, o neon, a iluminação com jogo de luz e sombras etc. Entretanto, *A dama do Cine Shangai* é um filme colorido e que usa uma paleta de cores fortes, com muito vermelho (a cor diabólica da *femme fatale*?) e variações do neon (especialmente o azul), além, claro, do jogo entre o preto (escuro) e o colorido (luz). Pode-se dizer, portanto, que é um *noir-kitsch*.

Enquanto Lucas é mostrado dentro do cinema, assistindo ao filme, sua narração em *over* continua: “O filme já passara da metade e a estória não parecia fácil de entender”. Aqui, temos mais um exemplo da metalinguagem em *A dama do Cine Shangai*, que é também um *noir* com trama confusa, sendo, para muitos, uma história difícil de entender, pois deixa muitas pontas soltas no enredo; coloca atores fazendo mais de um papel, sem deixar claro se são ou não os mesmos personagens, causando, portanto, uma confusão em termos de identidades; insere cenas de sonhos, imaginação, delírios; além, claro, de um final ambíguo, aberto. Portanto, é visível que tudo isso é intencional por parte do autor.

Guilherme de Almeida Prado, ao fazer sua paródia de *noir*, eleva a uma outra potência este estado de confusão, de desequilíbrio, de mal-estar constante típico do gênero. Além disso, o trecho em que Lucas afirma sua dificuldade de “entender” o filme indica sua própria incapacidade de perceber as coisas (incluindo sua própria vida) com clareza, o que o faz um “trouxa” típico do *noir*. E, mais ainda, a fala pode ser interpretada como uma sutil alfinetada no próprio público, visto que muitos vão chegar ao final do filme sem entender nada ou sem entender muita coisa direito – e, talvez, considerando o filme “ruim” por isso.

Dessa forma, em *A dama Cine Shangai* vamos ver Lucas repetir a história que se passa em *A dama do Cine Shangai* (o filme dentro do filme, com o mesmo título) – e em uma série de outras narrativas do gênero, visto que propositalmente clichê. Além disso, o filme de Prado usa e abusa de todos os clichês estéticos, estilísticos, iconográficos e narrativos do *noir*, como, por exemplo,

a complexidade das tramas e o uso do *flashback* [...], além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas (MASCARELLO, 2006, pp.181-182).

Na trama, logo Lucas conhece (e se apaixona) por sua *femme fatale* (Maitê Proença, em seus diversos papéis dentro do filme). Seu envolvimento com esta mulher significa o rompimento da rotina e da normalidade. Ainda que Lucas, como qualquer protagonista típico do *noir*, seja um desajustado social, a sua vida foge do próprio controle a partir do momento que a *femme fatale* atravessa seu caminho. Lucas é um sujeito de meia-idade, solteiro, mulherengo, cafajeste e que age no mundo segundo seus próprios códigos de ética e de valores, visto que não está adaptado ao mundo tal como ele é (embora faça um enorme esforço para jogar o jogo tal como esperado, como pode ser percebido na cena em que corta sua própria gravata para que esta se “adeque” ao tamanho “correto”). Ao passo que a *femme fatale* o desvia completamente do caminho (porém, como ele mesmo afirma, o “destino” é apenas uma mão que o empurra para onde você iria de qualquer forma), é

questão de tempo para ele estar não apenas apaixonado, mas envolvido numa trama repleta de mistério e identidades confusas, com a própria vida/liberdade em risco.

Na sequência inicial do filme, Lucas diz: “Eu podia sair e fumar um cigarro enquanto esperava a próxima sessão, mas fumar ainda não era um dos meus vícios. O melhor, na ocasião, era tentar me concentrar na tela”. Aqui, temos mais um ícone importante para a narrativa: o cigarro. Elemento clássico do filme *noir*, o cigarro é “personagem” quase sempre presente no cinema hollywoodiano da época de ouro. E não apenas por representar o *establishment* de então ou pelo intenso patrocínio da indústria tabagista, mas pelo seu poder simbólico e imagético que pode representar tanto elegância, quanto degradação. No caso do *noir*, soma-se a isso a questão plástica: a fumaça do cigarro contrastada à luz como forte característica estética no gênero.

No entanto, o que vemos aqui, por meio desta frase aparentemente sem grande importância, é um protagonista que se declara não fumante – o que contradiz o arquétipo do personagem masculino de *noir*. Porém, como vamos percebendo no decorrer de *A dama de Cine Shangai*, o cigarro está sempre (e cada vez) mais presente na vida de Lucas (ao menos, durante o período da história narrada no filme). Assim, de não fumante que usa o cigarro como elemento de aproximação em seu primeiro contato com a *femme fatale*, transforma-se em aprendiz de fumante e, muito rapidamente, em fumante inveterado – do tipo que faz anéis de fumaça. E, fumando cigarros da marca Noir, o hábito vai marcando não apenas sua consolidação como personagem de *noir* como também a degradação (física, moral, psicológica...) que a *femme fatale* provoca em sua vida. Da metade para o final do filme, quando este caminha para seu desdobramento e a vida de Lucas está completamente desestruturada (apaixonado pela *femme fatale*, foragido da polícia, acusado de um assassinato que não cometera, hospedado em um hotel com nome falso etc), o cigarro está não apenas incorporado em sua rotina como é metáfora para a quebra da normalidade de sua vida, a desestruturação da sua rotina, a desestabilização emocional e sua degradação física, psicológica e moral.

Além disso, o cigarro marca seu estado permanente de ansiedade, visto que ele precisa (ou deseja) resolver por contra própria o mistério em que se vê envolvido e livrar o

próprio rabo. Afinal de contas, como afirma Mattos, o protagonista do *noir* precisa passar pelo

[...] teste de proeza do herói – não apenas um teste de sua capacidade como detetive ou criminoso, mas se ele está à altura de padrões mais amplos de competência masculina. Porque é através de sua habilidade em uma busca relacionada com um crime que o herói consolida sua identidade masculina. (2001, p.18)

Para Mattos (2001, p.14), o filme *noir* pode ser definido como filmes em que a principal característica é a existência do crime e, mais especificamente, são filmes de “morte”. Além disso, são obras cinematográficas com outros elementos centrais, como “a ambiguidade moral dos personagens, o anti-herói, a mulher manipuladora e assassina, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações que chama de ‘a incerteza dos motivos’, que cria uma atmosfera de pesadelo” (2001, p.14). Continuando, Mattos afirma que “todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, incutindo-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o participante da sensação do submundo *noir*” (2001, p.14). Somado a isso, uma “perfeita integração do estilo visual intensamente romântico com as histórias de mulheres fatais e homens desesperados” (2001, p.14) ou, ainda, “o clima de pessimismo subjacente, que frustra qualquer tentativa de final feliz e impede os filmes de serem uma diversão escapista típica de Hollywood” (2001, p.16).

A questão da desorientação é reforçada tanto pela uso da cidade como cenário, numa espécie de labirinto urbano (becos, escadas, túneis, locais abandonados etc), quanto do ponto de vista estilístico, ou seja, “um ambiente visualmente instável, no qual nenhum personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança” (2001, p.15). E, portanto, temos aqui a influência de uma fotografia do expressionismo alemão não apenas no uso da iluminação de forte contraste entre preto e branco, luz e sombra, mas também pela deformação espacial – como, por exemplo, pode ser percebido no clássico do expressionismo alemão *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920), em que o cenário é propositalmente distorcido. No caso do cinema *noir*, esta distorção é menos visível do ponto de vista de cenário, mas é perceptível no jogo de lentes,

com uso marcante da grande angular e das distorções de perspectiva ou, como anteriormente dito, com uso de outros dispositivos de desorientação através de aparatos iconográficos como pessoas filmadas em espelhos, filmagens através de vidros, na noite, na chuva, entre outros.

Assim, segundo Mascarello (2006, p.181), as características supostamente definidoras do gênero foram depurados em um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. “O elemento central é o tema do crime, entendido [...] como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar” (2006, p.181). Portanto, o *noir* prestou-se “à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições (2006, p.181, grifo do autor).

Metaforicamente, o crime *noir* seria do destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra (2006, p.181).

Dessa forma, supondo o mundo do crime como metáfora da sociedade, o romance *noir* vai denunciar a falência das instituições burguesas – em contraposição ao romance policial clássico, normalmente delimitado dentro de um ambiente de certa forma asséptico e hermeticamente fechado (a mansão, a casa de campo, o clube, o trem, o navio, o hotel etc), com uma dicotomia muito clara entre o bem e o mal. No caso de *A dama do Cine Shangai*, este clima de paranoia, pessimismo, desestruturação, perturbação, desorientação, angústia, pesadelo, insegurança, hipocrisia, corrupção, brutalidade, claustrofobia e outros é não o mal-estar do pós-guerra (como no caso estadunidense), mas a ressaca do pós-ditadura.

Ao final de *A dama do Cine Shangai*, passamos por todos (ou a maioria dos) clichês do *noir* e, como comum no gênero, o final é dúbio, inconstante, sem a reparação da ordem comum ao romance policial clássico, por exemplo. Aqui, algumas pontas ainda estão soltas,

algumas verdades ainda estão ocultadas e há um tanto bom de confusão, perturbação, incerteza. No *noir*, não há espaço para um final conclusivo, definitivo e tranquilizador, com restauração da ordem – como pode ser visto, por exemplo, no caso do romance policial clássico, no típico capítulo final em que há um relato em que o detetive coloca todas as peças do quebra-cabeça em seu devido lugar. Em um final propositalmente dúbio e clichê, não sabemos se há de fato um *happy end* e, ainda que exista o final feliz, ele pode (e provavelmente será) provisório. Não há nada de definitivo no *noir*, fora o caos do mundo e a instabilidade (física, psicológica, ética, moral, mental...) dos personagens.

Além disso, após a sequência dos créditos principais ao final, há uma volta ao filme, numa nova camada de metalinguagem que, novamente, trabalha com uma segunda camada de final dúbio (e também clichês). Lucas é mostrado saindo do cinema, acendendo um cigarro e caminhando pela rua (acima dele, o letreiro anuncia *A hora mágica*, filme posterior de Guilherme de Almeida Prado). A cena seria, portanto, a prova de que Lucas apenas assistiu *A dama do Cine Shangai* colocando-se no papel de protagonista e fantasiando-se nesta situação com a *femme fatale* e que todo o filme seria, na verdade, fruto da imaginação de Lucas, num momento escapista de diversão? Ou a cena seria apenas uma organização não cronológica da história, finalizando-a onde tudo começara? Mas o fato de Lucas estar agora fumando com aparente destreza não seria a prova de que na verdade aquela é uma cena posterior e que de fato tudo aquilo que acabamos de assistir ocorrera? Não importa, pois, se tudo em *A dama do Cine Shangai* é propositalmente metalinguagem e propositalmente clichê – e assistir ao filme é aceitar este pacto.



Frame de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987).

Afinal de contas, em *A dama do Cine Shangai*, como filme neo-noir e, mais do que isso, um *noir* brasileiro de proposta pós-moderna, mais do que reforçar o estado social de confusão e perturbação, Guilherme de Almeida Prado busca confundir a própria noção de gênero. Entre o pastiche e a paródia, o cineasta “brinca” com a ideia de filme e questiona o cinema dentro de seu próprio filme. No entanto, diferente do cinema moderno a partir de meados do século XX, que buscava fazer isso pelo rompimento com a linguagem clássica, o autor o faz em sentido inverso, ou seja, dentro da própria linguagem clássica, dentro da própria ideia de indústria cinematográfica, de cultura *pop* e, ainda, numa relação diferente com a ideia de mercado, de público. Portanto, mais do que a instabilidade e o mal-estar do pós-ditadura, temos nesta obra a conjunção de diversas crises do final do século XX (o século do cinema) na produção cinematográfica brasileira: o “fim” do ciclo do cinema moderno brasileiro que vai dos anos 1950 aos anos 1980 (passando especialmente pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal), mais uma crise nas tentativas de produções cinematográficas dentro de um modelo industrial que pode ser visto especialmente na decadência dos cinemas de rua, das lógicas industriais ou de estúdio como modelo de produção, o fim da Boca do Lixo (muito caro à Prado, pessoalmente) e, finalmente, a crise da Embrafilme – promovendo uma

estagnação quase que total de filmes longas-metragens no Brasil que só tomaria novo fôlego a partir da Retomada, em meados do ano 1990.

Referências bibliográficas:

ANTELO, Raúl. *Introdução*. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COUTO, José Geraldo. *O cinema moderno de Caio F.*. In: ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite. Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado. Um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PRADO, Guilherme de Almeida. *A dama do Cine Shangai*. Roteiro cinematográfico. 1987.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.



AS COMPANHIAS DE SANTOS REIS E SUAS PEREGRINAÇÕES PELO MUNICÍPIO DE PIRENÓPOLIS, GOIÁS¹

TEREZA CAROLINE LÔBO

Doutora em Geografia IESA/UFG – Fapeg



ALINE SANTANA LÔBO

Mestre TECCER/UEG – Fapeg
Ciranda da Arte/Seduc



Folia de Reis –
Pirenópolis –
Catolicismo Popular

Resumo: Com ramificações por toda Europa durante a Idade Média, a folia de Reis é uma herança cultural que ao transformar e desdobrar se fez presente em várias regiões do Brasil, trata-se de uma prática do catolicismo popular que adquiriu especificidades e singularidades em cada localidade. Em Pirenópolis, esta manifestação cultural é representativa da vida social, não sendo possível precisar o início dos giros pelo município surgido da mineração do ouro. Contudo, a persistência dessa tradição sobre o tempo é resultante dos ensinamentos passados de geração para geração, da influência das migrações e do entendimento daqueles que lideram a peregrinação. O presente trabalho parte da fenomenologia percebendo as Falias como um fenômeno passível de descrição, compreensão e interpretação, apesar de sua subjetividade e das dificuldades da apreensão de uma manifestação que adquire sentidos e significados diversos para quem o vivencia. Os apontamentos aqui apresentados foram colhidos por meio de observações realizadas nas folias de Reis do município de Pirenópolis desde 2013.

THE COMPANIONSHIP OF KINGS SAINTS AND THEIR PILGRIMAGES IN THE COUNTY OF PIRENÓPOLIS, GOIÁS

Folia de Reis –
Pirenópolis –
Popular Catholicism

Abstract: With ramifications throughout Europe during the middle ages, the kings revelry (Folia de Reis) is a cultural inheritance that, when transformed and unfolded was present in several regions of Brazil. It is a practice of popular catholicism that acquired its own specificities and singularities in each locality. In Pirenópolis, county emerged from the gold mining, this cultural manifestation is representative of the social life, not being possible to determine its beginning. However, the persistence of this tradition over time is the result of past teachings from generation to generation, the influence of migration and understanding of those who lead the pilgrimage. The present dissertation starts from the phenomenology perceiving the revelrys as a phenomenon subject to description, comprehension and interpretation, despite its subjectivity and the difficulties of seizure of a manifestation that acquires different senses and meanings to those who live it. The notes presented here were collected by means of observations on the kings revelrys in the city of Pirenópolis since 2013.

Envio: 07/09/2018 ◆ Aceite: 20/09/2018



¹ As percepções aqui apresentadas são resultantes das observações realizadas nas folias de Reis do município de Pirenópolis para compor o projeto que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás — FAPEG, conforme Chamada Pública nº 005/2012. Este artigo foi apresentado na ABREM, no XI Encontro Internacional de Estudos Medievais: Imagens e Narrativas realizado entre os dias 13 a 15 de julho de 2015.

O Junta e a Saída

A folia de Reis é um grupo de andarilhos que perfaz um caminho circular por espaços determinados e determinantes. Este “bando precatório” (CASCUDO,1972:402) formado por foliões e suas bandeiras emolduram cenários previamente planejados e esperados para efetivação de rituais tradicionais que integrou as mentalidades medievais, influenciou e foi influenciada pelo cristianismo. E desde então compõem o modo de ser no mundo das pessoas que vivenciam uma manifestação que há muito tempo existe na história da humanidade.

A coleção popular escrita no século XIII pelo arcebispo italiano Tiago de Varazze intitulada *Lenda Dourada* e analisada por Jacques Le Goff (2014) parte da concepção de tempo preconizada pelo cristianismo que buscou examinar o tempo *temporal*, o *santoral* e o tempo *escatológico*, tempos estes pregados nos sermões da Igreja Católica objetivando através da educação e da teologia desenvolver as faculdades racionais do homem daquele período. Esta obra medieval foi definida como

a obra que melhor soube expressar, em toda a sua riqueza e sua complexidade, a originalidade configurada pela ideologia dominante do cristianismo e pela excepcional personalidade de um dos maiores espíritos desse período essencial da história europeia que é a Idade Média, soube expressar, dizíamos, o dado mais fundamental da vida na história de uma sociedade humana, o tempo (LE GOFF, 2014:272).

Ao tratar da Natividade de Cristo, Tiago de Varazze, afirma a distinção entre maravilhoso, que foi o nascimento, e o milagroso que foi a pessoa do Cristo, pelo fato de Deus ter reunido na mesma pessoa “o eterno, o antigo e o novo”, assim “o eterno é a divindade. O antigo é a carne humana saída de Adão e continuando por gerações sucessivas através dos séculos. O novo é que a alma de Jesus transfigura a alma humana” (LE GOFF, 2014:96). Esse ritmo estabelecido pelos ensinamentos institucionais, a Igreja Católica, vão demarcar as temporalidades presentes nos eventos culturais e religiosos, assim os ritos presentes em manifestações como as folias são de fato um ordenador que “numa sequência de experiências diversas unidas pelo fio condutor da consciência sociocultural e religiosa que

ordena, antecipa, projeta, recorda e vive *hic et nunc* ligando o passado ao presente e o presente ao futuro” (TERRIN, 2004:226).

Com ramificações por toda Europa durante a Idade Média, a folia de Reis é uma herança cultural que ao transformar e desdobrar, no tempo e no espaço, se fez presente em várias regiões da Europa e do Brasil, trata-se de uma prática do catolicismo popular que, partindo de princípios universais, como a busca por uma experiência religiosa, adquiriu especificidades e singularidades em cada localidade.

Com forte influência portuguesa, no Brasil, este catolicismo vai se ambientar no campo, desenvolvendo práticas e vivências ligadas ao cultivo da terra, produzindo sentidos e significados expressivos, ou ainda, no dizer de Pessoa, quando trata do rural não mais como especificidade, mas como “ruralidades” manifestas na intersecção do mundo rural com o mundo urbano num emaranhado de formas.

O que marca as ruralidades é a relação com a terra, com o plantar. A terra como cultivo e criatório ainda é muito a referência formadora das nossas mentalidades. Isso faz parte, está presente em nossos processos de construção de identidades, mesmo se moramos nas médias e grandes cidades. Ou seja, mesmo no contexto urbano, há muitas pessoas que elaboram sua compreensão de mundo, com referências do mundo rural (PESSOA, 2005:51).

A compreensão do mundo que nos circunda passa pelo entendimento de estamos inseridos num contexto amplo o qual, por sua vez “encarna-se e toma forma de um lugar, de um ambiente, de um modo de ‘habitar’ o mundo” (TERRIN, 2004:197), este espaço sensível forma o cenário onde se desenrola as tramas e os dramas traçados pelas folias, sendo possível perceber as experiências humanas e suas relações com o mundo circundante.

Estes ensinamentos e compreensões de mundo advindos de manifestações culturais como as folias são resultantes de desdobramentos complexos que dão dinamismo ao fenômeno. E por envolver diversos grupos sociais tutelados ou não pela Igreja, pelas relações familiares e o poder público vão desenhar imagens de mundo comparadas com as rabelaisianas analisadas por Bakhtin e que se caracterizam por ser “decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscrita ao domínio do pensamento e à concepção do mundo” (BAKHTIN, 2013:2).

Em Pirenópolis, esta manifestação cultural é representativa da vida social, não sendo possível precisar o início dos giros pelo município surgido da mineração do ouro. Contudo, a persistência dessa tradição sobre o tempo é resultante dos ensinamentos passados de geração para geração, da influência das migrações e do entendimento daqueles que lideram a peregrinação – alferes ou embaixador.

São vários os grupos que atualmente perfazem uma trilha ritualística e circular pelas ruas da cidade e caminhos das fazendas, tocando músicas alegres em louvor aos “Santos Reis” e ao nascimento de Cristo, no período que vai das comemorações do Natal ao dia de São Sebastião.

Um Pouso na História dos Reis Magos

A história inicial dos Reis Magos é originária das narrativas bíblicas, sendo mencionada em apenas um dos quatro evangelhos canônicos, o de Mateus, no Livro do Novo Testamento, ocupando 12 versículos.

Os magos do oriente

2 E, TENDO nascido Jesús em Belem da Judéia, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos vieram do oriente a Jerusalém,

² Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? porque vimos a sua estrela no oriente, e viemos a adorá-lo.

³ E o rei Herodes, ouvindo isto, perturbou-se, e toda Jerusalem com ele (BÍBLIA, Mateus, 1977:2, 1-3).

Conforme transcrição não há na narrativa bíblica a especificação de que os magos eram reis e nem que eram três – “*uns magos*” indicam a existência de mais de um - e também não há nenhuma afirmação sobre suas origens, o texto refere-se a magos que vindos do Oriente acompanhavam um astro celeste. A partir destes fatores de peregrinação dos magos guiados pela estrela, a perseguição de Herodes, que por não pertencer à descendência de Davi sentiu-se ameaçado e a sobrevivência de Jesus diante de seus perseguidores, após a fuga para o Egito, representando a vitória do *bem*.

De qualquer maneira estas personagens relatadas no Evangelho reafirmaram a importância da natividade de Jesus, servindo como fundamento para as comemorações do

culto católico do Natal. Numa saga de histórias prodigiosas e milagrosas, oficiais ou apócrifas, que fertilizaram as narrativas e a imaginação servindo para estruturar rituais, acrescentar fatos, relativizar o tempo, suprimir dados e disseminar as histórias bíblicas por toda Idade Média, chegando aos dias atuais.

Numa análise mais apurada, focada nas origens dos rituais e cultos encontraremos razões mais complexas e anteriores no tempo. Conforme abordou Tinhorão em suas pesquisas sobre a diversidade étnico-cultural e a busca por uma história universal do homem,

o que as realidades da procissão de Corpus Christi, no âmbito da Igreja, e as romarias dos círios, no campo da devoção popular, estavam destinadas a revelar era exatamente a permanência de costumes pagãos, tanto no rito litúrgico católico quanto no cumprimento dos votos de fé feitos pelas comunidades populares com a melhora das intenções cristãs (2012:35-36).

A trama urdida no emaranhado que justapõe o fato original, se é que este existiu, e os fatos originados da vivência sensível do homem vão tecer o enredo que darão sustentação à trama. Ao longo de Idade Média vários fatos vão servir como fios condutores na tessitura histórica das folias de Reis, da visita dos magos ao menino Jesus, passando por diversas localidades da Europa até sua ambientação do Brasil o giro foi longo. Num “recuo histórico-iconográfico” Pessoa demonstra a dispersão da devoção aos Reis Magos pela Europa,

isso se deve à chegada dos restos mortais destes três entes míticos, lendários, imaginários, mas, enfim, tão reais na cultura popular brasileira; à catedral de Colônia (Alemanha), em 1164. Para lá foram trasladados de Milão (Itália) como despojos de guerra numa conquista de Frederico Barbarrocha. E para Milão teriam sido levados no século IV ou V como presente especial da Imperatriz Helena, de Constantinopla (2005:77).

Os magos após a visita à lapinha voltaram a se encontrar e vieram a falecer, segundo a lenda, na Turquia; foram transformados em Reis, aproximadamente no século III; receberam nomes e locais de origem: Melchior, rei da Pérsia, Gaspar, rei da Índia, e Baltazar, rei da Arábia e passaram a ser referenciados como santos a partir do século VIII. Esteves, ao estudar as narrativas dos cronistas medievais, com foco na Península Ibérica, afirma que estes centrados na explicação da vida humana na Terra e inspirados no cristianismo pautado na fé e na bíblia vão narrar histórias prodigiosas e milagrosas e neste campo fértil das

narrativas e da imaginação é que vão disseminar as histórias bíblicas e dentre elas a saga dos Reis santos em busca do encontro com menino Deus. Explica que,

a história, ainda que se mantenha como uma narrativa, vai passar a incluir aspectos explicativos, procura-se uma justificação dos acontecimentos. Os mitos continuam a ser utilizados, em conjunto com a realidade histórica, mas a cronologia ganha importância e há uma consciência e que parte das histórias são fábulas (ESTEVEZ, 2013:168).

A vivência da religiosidade do povo e uma produção constante do sagrado vão influenciar culturas ao longo do tempo. Estas transfiguradas nos mais diversos espaços, vão se sustentar por meio dos gestos, dos símbolos e das crenças transmitidas através do tempo. Desse modo, os três magos do Oriente conhecidos posteriormente como Baltazar, Melchior e Gaspar, presenteiam Jesus com ouro, incenso e mirra, a tradição permanece viva e estas ofertas têm seus valores e símbolos ressignificados ao longo do tempo, sendo hoje um ato que desperta a atenção de todos, porque é a época de se dar e receber presentes.

A preocupação com a dádiva e a obrigação de retribuir presentes (MAUSS, 2003), torna-se uma característica que fundamenta e justifica a realização das folias, ou seja, a união de uma dualidade de contrários em que a aliança religiosa e a manipulação do símbolo garantem a prosperidade para quem doa e certifica a agregação dos visitantes. Motivo pelo qual se oferece durante as folias, em contradádiva, o pouso, as danças, as comidas.

E o Giro Segue por Pirenópolis

A história de Pirenópolis remete ao período da prospecção aurífera no século XVIII quando as levadas de migrantes eram constituídas por portugueses, seus escravos e alguns poucos paulistas. A suntuosidade dos templos religiosos e a quantidade de igrejas – cinco ainda no mesmo século – demonstram a implantação da fé católica e a disseminação das práticas religiosas acordadas entre o Estado e a Igreja, o Padroado Régio. “É notório verificar, em todos os relatos de viajantes e memorialistas e nas corografias históricas, a existência de igrejas em todos os arraiais, por menores que fossem, o que mostra a influência do catolicismo na cultura colonizadora” (SILVA, 2001:23).

No entanto, as distâncias e os poucos poderes conferidos à Santa Sé pelo governo português fizeram com que a Igreja se estabelecesse através das confrarias religiosas com acentuada presença leiga cuja atuação principal se dava por intermédio das festas de santos e das romarias. Este catolicismo popular, caracterizado pela ausência de padres, aliado às práticas jesuíticas fundadas na catequização dos índios e negros e o gosto português pelas festas religiosas foram determinantes para construção das religiosidades. Para Silva as festas populares em Goiás, no período colonial,

costumavam confundir as práticas sagradas com as profanas, tanto nas comemorações externas como nas realizadas dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões, Te-Deuns, novenas e procissões, eram partes importantes as danças, os batuques, os fogos de artifício e as barracas de comidas e bebidas (SILVA, 2001:24).

A folia de Reis faz parte da cultura caipira e conseqüentemente da cultura popular brasileira estando presente em vários municípios do país desde a colonização portuguesa. Em Pirenópolis, estado de Goiás, é realizado todos os anos os festejos ligados ao ritual da folia de Reis, que acontecem depois do Natal até a festa de São Sebastião. Estas reproduzem continuamente as memórias de acontecimentos ou estados passados, por isso estes festejos reproduzem, criam e recriam o momento festivo.

Estas folias são conhecidas pelo nome da região em que surgiram. Em pesquisas realizadas pelo município de Pirenópolis identificamos as seguintes Folias de Reis: Folia de Reis da Rua que acontece nos bairros de Pirenópolis e em chácaras próximas à cidade, Folia de Reis do Tortinho, Folia de Reis da Santa Rita, Folia de Reis do Engenho de São Benedito e Folia de Reis de Lagolândia. Outras folias são conhecidas, mas ao longo dos três anos de pesquisas e devido à simultaneidade de realização dos giros não foram possíveis observações e registros mais precisos, e por isso, não estão citadas.

A folia de Reis no seu percurso é permeada de cantorias embaladas num ritmo contínuo, e nos versos improvisados, descrevem, pedem e agradecem cada elemento dos arcos, dos altares, das esmolas, dos alimentos e entrega dos donativos. Corrêa (2002) discorre que as folias são documentos sonoros, reminiscências de outras épocas, enfim, testemunhos da identidade musical de um povo. As músicas entoadas constroem uma teia de significados é a parte essencial dos rituais.

Veiga (2005) afirma que a folia é, simultaneamente, uma visitação, um circuito de coleta e uma bênção itinerante. Ao percorrer o caminho as folias estabelecem uma rede de contatos que extrapolam os laços familiares e de compadrio. Durante estas manifestações da cultura popular que acontece nas ruas e caminhos das fazendas cria-se um mundo utópico, em que os partícipes se revestem de outra vida, penetrando temporariamente num mundo que é universal caracterizado pela liberdade, pela ausência das diferenças sociais e pela abundância. Um mundo em que ao indivíduo é permitido

estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente esse contato vivo, material e sensível (BAKHTIN, 2013:9).

Este contato estabelecido nos momentos de festa vão comunicar o saber popular, as práticas dos foliões, e o saber erudito - que na Idade Média era ditada pela Igreja – confrontando-os, constituindo a cultura popular, que segundo Bakhtin, “constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’” (2013:10) responsável por perpetuar acontecimentos que chegam ao presente com uma densa carga de tradições.

Os foliões reúnem numa casa onde ocorre o “junta” da folia, ali comem, bebem, rezam, benzem a bandeira de Reis, cantam e tocam instrumentos musicais. Assim começa o giro da Folia, uma peregrinação em direção às casas, as quais serão visitadas, durante alguns dias. Algumas folias perfazem esse trajeto durante o dia, mas outras o realizam à noite.

Os grupos de folia são organizados dentro de uma hierarquia, o folião recebe sua divisa e obtém determinada função. Os alferes são os responsáveis por comandar a folia e portar a bandeira durante a peregrinação, o embaixador é o encarregado das músicas e dos músicos e o regente é uma espécie de coordenador que atua diretamente com os demais foliões, principalmente durante a distribuição da comida. Estes compõem as companhias de Santos Reis que perfazem um caminho circular – saindo do leste e para o oeste - visitando os devotos, colhendo esmolas e distribuindo graças.

Uma personagem enigmática que acompanha o grupo de “viajantes” é o palhaço, este se apresenta sozinho ou em duplas – um masculino e outro feminino – e recebe nomes

variados, tais como: Catarina, Caetano, Coisa Ruim ou simplesmente Palhaço. São enigmáticos por figurarem num espaço limiar entre o bem e o mal, dentro da trama da folia é entendido como o que afasta as energias negativas ou a própria negatividade representando a perseguição de Herodes ao menino Deus. Corporifica a alegria e possui a missão de proteger a bandeira, contudo sua presença na sala da lapinha não é bem vista e até mesmo proibida. Traja roupas de chita e máscara com o objetivo de preservar sua identidade, reza a tradição que quem se propõe a encarnar o palhaço deve fazê-lo por sete anos e isso quase sempre está ligado a um cumprimento de voto. Possui a interface da alegria ao causar risos e provocar brincadeiras com os presentes, e da religiosidade ao apresentar sua devoção ao menino Jesus, a Virgem Maria, São José e os Reis Magos. Sua função é angariar e guardar os donativos além de fazer a marcação do ritmo das músicas com seu cajado.

Os rituais são permeados por música e versos. A musicalidade produzida pelos foliões acompanha todo o percurso e dão singularidade a cada grupo. “Especula-se que grande parte das folias goianas tem a influência mineira, até mesmo por considerar a intensa integração cultural que une ambos os territórios desde o período da mineração” (CURADO, 2011:128). Com base na sonoridade produzida os grupos são identificados como folia mineira ou folia goiana nas suas origens. Nos grupos observados em Pirenópolis, todos tiveram a influência mineira, mas entendem que hoje fazem folia goiana, atestam esta afirmação tocando acordes específicos de uma e outra folia e empostando a voz de maneiras distintas. Estes cânticos e suas musicalidades se originam também no medievo.

Como herança direta dessas peregrinações, surgiram então os cânticos populares muito importantes em toda Europa medieval, chamados Noëls na França, Villancicos na Espanha e Janeiras em Portugal. Provavelmente esses cantos, acrescidos do teatro de Gil Vicente, depois de José de Anchieta e Manoel da Nóbrega, constituem as matrizes mais diretas das diversas devoções existentes no Brasil, como reisados, boi-de-janeiro, boi-de-reis, pastorinhas e, especialmente no chamado “corredor das bandeiras” (SP, MG, GO, MS), as folias de reis (PESSOA, 2005:77).

A folia é composta por músicos que tocam instrumentos, às vezes artesanais, como tambores, reco-reco, pandeiros, triângulo, chocalhos, além da tradicional viola caipira e do acordeon, também conhecida em certas regiões como sanfona, gaita ou pé-de-bode. Estes músicos além de rezadores são também cantadores entoando versos inspirados e criados

sob a emoção do momento. Eles subdividem em dois grupos na hora da cantoria. Os versos cantados normalmente são rimados e enquanto um grupo canta a pergunta o outro responde, em outras vezes um grupo canta e o outro repete, essa estrutura musical foi também descrita nas pesquisas realizadas por Corrêa (2002) e Vilela (2013) que estudaram a viola e a música caipira como modo de afirmação de uma identidade nacional. A viola que tem um percurso histórico que remonta os tempos medievais.

Ao longo dos últimos quinhentos anos, a viola, de origem ibérica, foi construindo sua identidade muito próxima ao povo formador deste Brasil. Sua história vem de longe e fazemos aqui um esforço de resgatá-la. A chegada dos árabes e de sua rica cultura à Península Ibérica no ano de 711 foi crucial para o desenvolvimento da musicalidade e de outros segmentos do conhecimento humano na Europa e, posteriormente, no Brasil. As modalidades do repentismo nordestino, como galope-a-beira-mar, martelo agalopado, quadrão, sextilha, são formas literárias de origem árabe; aliás foram os árabes que nos deram o sabor da rima. A poesia latina compunha-se com a métrica apenas (VILELA, 2004-2005:77).

A cantoria da folia está presente em todos os rituais, não tem folia sem músicos, pois o trajeto é permeado de canções embaladas num ritmo contínuo. Os versos são improvisados, estes descrevem, pedem e agradecem os elementos encontrados nos arcos, nos altares, as esmolas e os alimentos ofertados. Estes articulam as aspirações pessoais e interpretam a visão do mundo aos olhos de seus participantes, os quais fazem referências aos Reis Magos como intermediadores da relação com Deus, transformando-os em verdadeiros santos.

A chegada à residência do devoto é envolto de devoção. O grupo é conduzido pela bandeira, seguida dos músicos e demais foliões que adentram o espaço onde o cenário da natalidade foi artisticamente elaborado para o momento. Os três Reis estampados na bandeira representam o encontro dos magos com Jesus e o propósito não mais de levar presentes – ouro, incenso e mirra – mas de receber do dono da casa donativos comumente para finalidades filantrópicas.

No interior da casa, se tiver presépio, canta novamente, pois geralmente a música retrata o período em que Jesus nasceu ou mesmo a viagem de Melquior, Baltasar e Gaspar. Após rezarem e pedirem proteção e harmonia para casa, os foliões pedem a esmola. Prosseguem assim por vários dias, visitando as casas, que fazem parte do itinerário pré-estabelecido pelos foliões.

Durante os dias de festejo tem o “pouso”, que foi previamente combinado. Neste local a bandeira, símbolo maior da festividade descansa no altar e os foliões se entregam à farta mesada de comida, as danças, comumente o Catira e o Chá – danças tradicionais coreografadas que intercalam palmas e batidas de pés –, e as alegres músicas que misturam moda de viola e músicas modernas. A festa é o encontro com o outro, é o momento em que o passado é presentificado e o presente é intensamente vivido, assim a tradição se cumpre e as experiências humanas mais significativas são vivenciadas.

A Chegada

O cristianismo adotado como religião oficial do Estado pelo Imperador Constantino no ano de 337 vai se espalhar pela Europa durante a Idade Média, chegando ao Novo Mundo. Sua propagação se deu, em parte pela imposição da fé refletida nas ações missionárias e nos condicionamentos simbólicos, pela espacialização proporcionada pela migração de pessoas e crenças religiosas que se sobrepôs às culturas em várias localidades e pela constituição da concepção de tempo ensinada por meio das narrativas e de rituais que estruturavam o tempo mítico das festividades em homenagens aos santos e seus feitos.

Estas ações aparentemente externas e movidas por questões econômicas e políticas vão desenvolver raízes mais profundas manifestas no cotidiano capazes de comunicar formas e fenômenos que se revelam, o que se mostram em si mesmo (HEIDEGGER, 2009). As festas populares são um desses fenômenos que oferecem uma visão do mundo, do homem e das relações humanas, que permitem infinitas compreensões. A vivência da fé é muito mais complexa do se imagina e se compreendidas à luz dos ensinamentos e da imposição do poder oficial da Igreja ficam reduzidas e empobrecidas.

Os entendimentos passam pela percepção da dualidade entre um mundo social e outro individual da vida humana, analisadas por Bakhtin (2013) com base nas ideias de Rabelais e cujo, percurso é um interessante condutor na compreensão das manifestações da cultura popular nos dias atuais. Esta que é marcada pelo riso, pela subversão dos valores oficiais, pelo caráter contestador da ordem imposta pela hierarquia social e diretamente pela Igreja.

Os estudos das folias de Reis como manifestações culturais em Goiás demonstram a riqueza do saber local, as experiências coletivas e as práticas subjetivas que garantem e compõem as identidades territoriais e religiosas dos goianos. O envolvimento popular com a festividade demonstra a importância para a comunidade que as realiza, uma vez que, é experienciada por várias gerações. Esta prática religiosa coletiva estruturada numa sequência ritual demonstra a solidariedade entre os partícipes e definem momentos que o homem, dentro de uma vivência sociocultural, se coloca diante de si mesmo e a partir daí constrói sua compreensão de mundo e do outro.

“Toda essa porção essencial e imprescritível do homem — que se chama *imaginação* — está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas” (ELIADE, 2002:15). Tais representações, externadas no momento da festa, são “*multivalentes*” resultantes, ainda conforme Eliade, das contradições da própria realidade que permitem que estas lancem mão das imagens para “captar a realidade profunda das coisas” (1991:11). Nas festas da religiosidade popular, como é a folia de Santos Reis, percebem-se variadas significações dos símbolos presentes que vão além da concretude, a qual possibilita uma compreensão espiritual das imagens apresentadas, pois “os símbolos jamais desaparecem da *atualidade* psíquica: eles podem mudar de aspectos; sua função permanece a mesma” (2002, p. 13).

Para Eliade (2002), a experiência religiosa pressupõe uma vivência nas dimensões espaço-tempo. Daí buscar nas origens, as festas pagãs, passando pelas narrativas bíblicas e suas variações para compreender a festa atual — a despeito de pertencerem a temporalidades diferentes e a espaços distintos, eles narram imagens muito próximas da realidade de quem vivencia uma festa com “nostalgia”.

Essas narrativas, expressas nas comemorações dos Santos Reis, juntam este e o outro mundo, com todo o seu simbolismo e subjetividades ilustrados por imagens e símbolos, resultantes da imaginação dos que vivenciam a festa. Os santos celebrados e as práticas sociais em seu entorno são memórias de um tempo que traduz a sensibilidade e a devoção de quem participa. Repetir todos os anos a saga da peregrinação pelas ruas da cidade e pelos caminhos das fazendas para reverenciar o nascimento de Jesus transfigura espaços,

tempos, objetos, gestos em valores religiosos, em busca do “caminho da vida” ou o “caminho para o centro”. O chegar na realidade é uma busca constante pelo eterno retorno.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo:Hucitec, 2013. 419p

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro. Ed. Tecnoprint S.A., 1972, 930p.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. 2ª ed. Brasília: Viola Correa Produções Artísticas, 2002. 259p

CURADO, João Guilherme da Trindade. **Lagolândia - paisagens de festa e de fé**: uma comunidade percebida pelas diversidades. Goiânia, IESA/UFG. 2011 (Doutorado em Geografia).

ELIADE, Mircea. **Tratados de história das religiões**. 2ª ed. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo, Martins Fontes, 2002. 479p.

_____. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 178p.

ESTEVES, Julieta Araújo. Fontes de “saber” nas crônicas medievais: Fernão Lopes. In: **História Revista**. Goiânia, v. 18, n. 1, p. 167-179, jan. / jun. 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. (Trad. Márcia de Sá Cavalcanti Schuback). 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 2009. 598p.

LE GOFF, Jacques. **Em busca do tempo sagrado**: Tiago de Varazze e a Lenda dourada. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 288p.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003. 536p.

PESSOA, Jadir. Morais. **Saberes em Festa**. Goiânia: Editora da UCG, 2005,93p.

SILVA, Mônica Martins da. **A festa do Divino**: romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988). Goiânia, AGEPEL, 2001, 229p.

TERRIN, Aldo Natali. **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paullus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco**: do carnaval na procissão do teatro no círio. São Paulo: Ed. Unesp, 2012. 154p.

VEIGA, Felipe Berocan. A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás. In: CARVALHO Luciana (Org.). **Divino Toque do Maranhão**. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005, p.83-94.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 225p.

_____. **Revista USP**. São Paulo, n.64, p. 76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.



OS MESTIÇOS NEURASTÊNICOS DO LITORAL

Uma reflexão ensaística sobre identidade, raça e terra em Euclides da Cunha

José Eduardo Mendonça Umbelino Filho

Jornalista, professor de Jornalismo, mestre em Comunicação Social pela UFG. Especialista em História Cultural, doutorando em Sociologia pela UFG.



Pensamento Social
Brasileiro, Euclides
da Cunha,
Positivismo

Resumo: A proposta desta reflexão ensaística é analisar a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha a partir de uma perspectiva sociológica, em busca de inferências sobre as formas de pensar a identidade, a raça e a terra, no autor e no pensamento sociológico brasileiro. Para isso, busca-se as dicotomias literárias que funcionam como convergência do Euclides literato, escritor, jornalista, cientista e político, revelando seu próprio conflito interno, surgido do choque entre experiência testemunhal na Guerra de Canudos e as exigências culturais de uma abordagem positivista sobre a realidade. A reflexão se pauta ainda num comparativo com o conto *Ninho de Passarinhos*, do escritor regionalista goiano Hugo de Carvalho Ramos e com o posicionamento sociológico de Darcy Ribeiro e Sérgio Buarque de Hollanda.

THE NEURASTENIC MESTIÇOS OF THE COASTAL

Euclides da Cunha,
Positivism, Brazilian
Sociological theory

The main objective of this article is to offer an analyses on Euclides da Cunha 's work *Os Sertões* from a sociological perspective, in attempt to understand his ideas of identity, race and land. We searched for the literary dichotomies that function as a convergence of Euclides as a literate, a writer, journalist, scientist and politician, revealing his own internal conflict when facing the clash between testimonial experience in the Canudos War and the cultural demands of a positivist approach of reality. We also compare the author's work with the tale *Ninho de Passarinhos*, from Hugo de Carvalho Ramos and with the theory on Brazilian sociological thought from Darcy Ribeiro and Sérgio Buarque de Hollanda.



Envio: 01/08/2018 ◆ Aceite: 12 /09/2018

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Certamente a frase mais célebre d’Os Sertões, clássico de Euclides da Cunha. E é bem comum que as pessoas em geral não saibam outra coisa mais da obra que essas poucas palavras; talvez alguém se recorde vagamente que trata da Guerra de Canudos, ou talvez repita qualquer comentário ouvido em aulas de literatura sobre teorias deterministas ou cientificismos. Mas mais provável é que o brasileiro comum apenas suspeite jazer perdido, nalguma vereda do calhamaço de 355 páginas, o breve relampear duma única frase: *O sertanejo é, antes de tudo, um forte.*

Em tempo, a famosa constatação euclidiana inicia o terceiro capítulo da parte intitulada *O Homem*. Nela, o autor apresenta sua genealogia dos homens do sertão, a ver, o jagunço, o sertanejo, o messias enlouquecido. Precede-lhe a parte *A terra*, em que ele retrata a geografia do interior baiano, copiando na linguagem a aridez do que descreve. Sucede-lhe a parte *A luta*, maior do livro, em que o autor vê em ação seus personagens – o jagunço, o messias, o sertanejo e, sobre todos eles, como protagonista maior, o próprio sertão.

O parágrafo introdutório do terceiro capítulo de *O Homem* tem apenas duas frases. A primeira, aquela, definitiva e célebre; a segunda, também definitiva, complementa a anterior sem lhe repetir sequer um décimo do charme. Assim continua Euclides, falando ainda do sertanejo: *Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.* Fácil explicar por que pouca gente se lembra dessa frase. Falta-lhe a cadência e a sustância da primeira, e mesmo o leitor mais preparado esbarraria num termo como *neurastênico*. Mas é no parágrafo completo que o texto se perfaz, e suas duas frases, num alelo, condensam de modo exemplar cada nuance, maneirismo e contradição da obra euclidiana. A partir desse curto parágrafo pretendo iniciar minha singela reflexão sociológica sobre a identidade brasileira dentro da obra euclidiana e seu diálogo contínuo com uma certa ideologia de nação e de raça que ainda nos assombra. Mas antes, vejamos o parágrafo completo:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. (pág. 138)

Começemos por observar o caráter díspar das duas frases. A primeira é uma afirmativa (que vence qualquer oposição, como nos sugere o *antes de tudo*, jogando para

segundo plano as relativizações anteriores ou posteriores que o próprio Euclides venha a fazer a respeito do sertanejo). Ser forte é seu princípio, e a pedra fundamental para entendê-lo. Já a segunda é uma negativa, que coloca, a um só tempo, dois alelos em disparidade: de um lado o sertanejo, do outro o mestiço neurastênico e, por consequência, de um lado o sertão, e do outro o litoral. A força sertaneja é medida dentro da comparação com o *raquitismo exaustivo* de seu contraponto litorâneo.

É exatamente na dualidade, na dança de contrastes, que Euclides segue encaminhando seu pensamento e sua literatura. Se a primeira frase condensa a beleza literária d'Os Sertões, a segunda resgata sua pretensão científica, seu rebuscamento quase impenetrável e, no mais das vezes, cansativo. Euclides, engenheiro, homem de ciência, mandado à Bahia na condição de correspondente jornalístico, ora nos constringe com arroubos de preciosismo, ora nos alivia com uma narrativa fluída, subjetiva e marcante. E pareceria, pelo menos a este analista, que isso é um reflexo da batalha moral travada internamente pelo próprio Euclides: de um lado, suas teorias positivistas, defendidas com paixão e minúcia, mas do outro, insondável, o sertão; a terrível fronteira de suas próprias convicções. Roberto Ventura assinala:

Tal visão infernal deixou profundas marcas no ex-militante republicano, cujas crenças políticas foram abaladas: “sentia um desapontamento doloroso e acreditei haver deixado muitos ideais, perdidos, naquela sanga maldita, compartilhando o mesmo destino dos que agonizavam manchados de poeira e sangue (2) ... (VENTURA, 2002, pág. 18)

Além das crenças políticas, republicanas, Euclides também se colocava como um defensor de uma certa visão social do mundo, pautada no positivismo e na ciência. Foot Hardman (1996) recordará uma outra natureza de crença euclidiana, essa pautada no romantismo de Volney e Victor Hugo, e que também revela a dicotomia profunda de Euclides entre o saber e o viver, o homem do conhecimento modificador e o testemunho indefeso de um mundo em decadência; enfim, a dualidade inquieta do técnico e do literato. O Euclides técnico da primeira parte do livro é capaz de dizer coisas como: *Estereografa-se, duramente, nas placas rígidas dos afloramentos gnáissicos; e o talude dos planaltos dobra-se no socalco da Mantiqueira, onde se encaixa o Paraíba...* (pág. 27). Mas o Euclides testemunha, o que esteve em Canudos, o literato por trás do cientista, responde:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo. Expugnada palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados.

De um lado, a minúcia exaustiva e indiferente da descrição científica. Do outro, a beleza forte da narrativa literária. Ou, se mais profunda a análise, de um lado as convicções fundamentais de teorias que explicam o mundo, do outro, a experiência fugidia que impõe constante renúncia das certezas. Agonística talvez, essa batalha interna de Euclides não é de opostos auto excludentes, ou seja, ela jamais destrói a si mesma. Sua dualidade é complementar. A força do sertanejo se explica na fraqueza do mestiço litorâneo, e o cientificismo se fortalece nas conclusões subjetivas do autor. Isso porque, entre a descrição geográfica de *A Terra* e a narrativa pessoal de *A Luta*, existe *O Homem*. Nesse homem Euclides concatena suas dualidades, nele Euclides desenha a sua redenção de testemunha e a sua razão de cientista. O sertanejo é, antes e por causa dos cientificismos europeus, das barbáries de Canudos, da ignorância do governo, das explicações pequenas e da violência do meio, um forte. Ele é o vértice entre o determinismo da *Terra* e a subjetividade da *Luta*.

Mas o sertanejo euclidiano ainda se resolve por mais dicotomias. Basta seguir leitura para encontrar outra delas, aquela mais marcante do caráter que Euclides outorga ao seu homem. O *Hércules-Quasímodo*, tão bem cunhada expressão para designar essa criatura transformada em dualidade. Herói aberrante, o sertanejo é *desgracioso, desengonçado, torto*. À primeira vista, parece um pobre miserável, que em qualquer tronco de árvore se apoia, e arrasta em si a lentidão insuperável do preguiçoso. Quando caminha, lembra um bêbado, e quando para, cai logo de cócoras, incapaz de se sustentar em pé, tal qual um *bugre*, com uma *simplicidade a um tempo ridícula e adorável*. O contraste se reforça noutra comparação dual: o sertanejo desse lado, o gaúcho do outro.

Enquanto o gaúcho atravessa a vida com alegria, galanteador e orgulhoso, o sertanejo é o *homem permanentemente fatigado*. A vestimenta do gaúcho são *trajes de festa*; a do sertanejo lembra as de um *guerreiro antigo exausto da refrega*. E mesmo no

campear, vem o gaúcho sobranceiro, a cruzar veloz sua pampa; o sertanejo vai moroso, resistindo às durezas da caatinga, quase a cair do cavalo. Mas Euclides logo reata:

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Diante da necessidade, o sertanejo se transforma. Sua porção quasímoda, que é monstruosa sem deixar de ser amável, rende o espaço à porção hercúlea. *O homem transfigura-se*. Torna-se letal, imediato e bravo; irrompe à pele uma infinidade de energias acumuladas. Ele é, de súbito, o *titã acobreado e potente*. Se é para caçar uma novilha desgarrada, se é para trotar corajosamente ao redor do estouro da boiada, ou se é para pelejar nas refregas negaceadas das veredas, o sertanejo mostra um poder incomensurável e uma força surpreendente. De tal forma que a dicotomia comparativa entre gaúcho e sertanejo serve apenas de ferramenta para entender a outra dicotomia, mais importante, que reside dentro do próprio sertanejo: a potencialidade de ação contra a apatia.

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas. (pág.139)

Roberto Ventura idêntica que essa dicotomia, para Euclides, começa mesmo na terra, no sertão assustador e encantador que o engenheiro encontra, e que o literato traduz. Segundo esse autor, o sertão causaria profunda impressão em Euclides, exatamente por seu jogo de extremos: a aridez do deserto contra a fertilidade dos vales, o calor dos dias e o frio intenso das noites, a seca e a chuva, etc. Da mesma forma, a dicotomia da terra se resvala nas pregações messiânicas do Conselheiro: “a miragem do céu e a ilusão do mar”(2002, pág. 21). E daí para todo o resto do cotidiano dos sertanejos. Seja na honradez do sertanejo em seu trato com o patrão, seja na resistência renhida com que ele encara a seca, em tudo o contraste resvala, com maior ou menor sutileza. Está, por exemplo, na forma como o vaqueiro do sertão resguarda uma vaca desgarrada de outro rebanho, e a cria com o mesmo cuidado que as suas, sem nunca tomar posse dela. Ele separa as crias que pertencem ao

patrão alheio, e cuida delas também. E quando, finalmente, vem o verdadeiro dono requerer seu pertence *e o criador feliz receber, ao invés de peça única que lhe fugira e da qual se deslembrou, uma ponta de gado, todos os produtos dela (pág. 147)*. Nesse traço encantador da proibição dos matutos reifica-se ainda o contraste interno do sertanejo, agora em sua representação mais simbólica e moral, que é a inércia de criar o boi alheio e, no momento de reavê-lo, a força acachapante de entregá-lo sem pestanejar, apesar de toda pobreza circundante e da mais ampla chance de levar vantagem. Também na seca, o contraste aparece na inicial resistência do sertanejo – na longa e dramática fé com que ele vai ficando, ficando, usando dos recursos cada vez mais parcos, numa apatia cheia de esperança – numa inércia que é, em si, uma força. Até que, perdida cada batalha e a guerra, o sertanejo decepa bruscamente seus vínculos, deixa tudo para trás e vai embora.

Ainda que Euclides deixe muito clara a dicotomia íntima de seu sertanejo, poderíamos pedir a ajuda de outro autor que não escapou de retratá-la. Abra-se um parêntese para Hugo de Carvalho Ramos, jovem escritor goiano que, em 1917 – 8 anos depois da morte de Euclides da Cunha – lança *Tropas e Boiadas*, obra também seminal da literatura regionalista. Ele trata de um outro sertão, um menos seco, mas talvez mais distante e esquecido que aquele. Está lá, contudo, a mesma impressão curiosa de Euclides, a mesma dicotomia. Vejamos, por exemplo, o brevíssimo conto Ninho de Periquito. Vale a pena transcrevê-lo (e lê-lo) na íntegra:

Ninho de periquitos

Abrandando a canícula pelo virar da tarde, Domingos abandonou a rede de embira onde se entretinha arranhando uns respontos na viola, após farta cuia de jacuba de farinha de milho e rapadura que bebera em silêncio, às largas colheradas, e saiu ao terreiro, onde demorou a afiar numa pedra piçarra o corte da foice.

Era pelo domingo, vésperas quase da colheita. O milharal estendia-se além, na baixada das velhas terras devolutas, amarelecido já pela quebra, que realizara dias antes, e o veranico, que andava duro na quinzena.

Enquanto amolava o ferro, no propósito de ir picar uns galhos de coivara no fundo do plantio para o fogo da cozinha, o Janjão rondava em torno, rebolando na terra, olho aguçado para o trabalho paterno: não se esquecesse, o papá, dos filhotes de periquitos, que ficavam lá no fundo do grotão, entre as macegas espinhosas de malícia, num cupim velho do pé da mariapreta. Não esquecesse...

O roceiro andou lá pelos fundos da roça, a colher uns pepinos temporões; foi ao paiol de palha d'arroz, mais uma vez avaliando com a vista se possuía capacidade precisa para a rica colheita do ano; e, tendo ajuntado os gravetos e uns cernes da coivara, amarrava o feixe e ia já a recolher

caminho de casa, quando se lembrou do pedido do pequeno. Ora, deixassem lá em paz os passarinhos. Mas aquele dia assentava o Janjão a sua primeira dezena tristonha de anos; e pois, não valia por tão pouco amuá-lo. O caipira pousou a braçada de lenha encostada à cerca do roçado; passou a perna por cima, e pulando do outro lado, as alpercatas de couro cru a pisar forte o espinharal ressequido que estralejava, entranhou-se pelo grotão – nesses dias sem pinga d'água – galgou a barroca fronteira e endireitou rumo da maria-preta, que abria ao mormaço crepuscular da tarde a galharada esguia, toda tostada desde a época da queima pelas lufadas de fogo que subiam da malhada. Ali mesmo, na bifurcação do tronco, assentada sobre a forquilha da árvore, à altura do peito, escancarava a boca negra para o nascente a casa abandonada dos cupins, onde um casal de periquitos fizera ninho essa estação. O lavrador alçou com cautela a destra calosa, rebuscando lá por dentro os dois borrachos.

Mas tirou-a num repente, surpreendido. É que uma picadela incisiva, dolorosa, rasgara-lhe por dois pontos, vivamente, a palma da mão. E, enquanto olhava admirado, uma cabeça disforme, oblonga, encimada a testa dum cruz, aparecia à aberta do cupinzeiro, fitando-lhe, persistentes, os olhinhos redondos, onde uma chispa má luzia, malignamente...

O matuto sentiu uma frialdade mortuária percorrendo-o ao longo da espinha. Era uma urutu, a terrível urutu do sertão, para a qual a mezinha doméstica nem a dos campos possuíam salvação. Perdido... completamente perdido...

O reptil, mostrando a língua bifida, chispando as pupilas em cólera, a fitá-lo ameaçador, preparava-se para novo ataque ao importuno que viera arrancá-lo da sesta; e o caboclo, voltando a si do estupor, num gesto instintivo, sacou da bainha o largo jacaré inseparável, amputando-lhe a cabeça dum golpe certo.

Então, sem vacilar, num movimento ainda mais brusco, apoiando a mão molesta à casca carunchosa da árvore, decepou-a noutro golpe, cerce quase à juntura do pulso. E enrolando o punho mutilado na camisola de algodão, que foi rasgando entre dentes, saiu do cerrado, calcando duro, sobranceiro e altivo, rumo de casa, como um deus selvagem e triunfante apontando da mata companheira, mas assassina, mas perfidamente traiçoeira... (CARVALHO RAMOS, 1917)

O sertão de Hugo de Carvalho Ramos parece mesmo outro. É mais rico, tem plantação de milho e ninhos de periquitos. Sertão goiano, que ainda não se chamava cerrado, mas logo se tornaria, renovando na mudança de nome a penugem e o simbolismo. Mas ali, em 1917, era *apenas* sertão. Diferente do de Euclides, realmente, e mesmo assim, vejamos como é esse sertanejo Domingos: num momento se abandona na rede de embira, dedilhando o violão, ou observa silencioso a calmaria da plantação. Seu trabalho é lento, desapressado, quase não-trabalhoso, e isso por mais que pese a lenha nas costas ou a enxada no roçado. É um labor feito aos pingos, esperando mais do que fazendo. Mas vejam como, diante do susto trágico da serpente, o caboclo se transforma! Saca o *largo jacaré inseparável*, amputa a cabeça do réptil e, ato contínuo, decepa a própria mão para estancar o veneno. Não titubeia, não pestaneja, não se acovarda. Depois, esse outro daquele preguiçoso Domingos da rede, esse outro e mesmo sertanejo, volta *duro, sobranceiro e altivo* para casa.

Está aí também a dualidade que Euclides já apontou. Mantém-se a dicotomia entre a ciência que acomoda o sertanejo ao ócio degenerado, e a vida, a experiência poética da vida, que o impele ao heroísmo irresistível. Como também estão aí as comparações grandiosas que fazem dele o *titã acobreado* de Euclides, e o *deus selvagem* de Hugo de Carvalho Ramos. Mas por quê? O que há nesses autores que permite e possibilita essa tal visão do sertanejo? Qual linha costura esse pensamento? Se o contraste entre os dois escritores revela o sertanejo dual, ele também deixa entrever um aspecto ainda mais importante, que é o fio condutor da reflexão: a relação do homem com sua terra.

A terra é mais que aspecto definidor para Euclides da Cunha. Ela é protagonista da história. O que é o sertanejo senão a extensão humana do sertão? Ou mais, o que é o homem “primitivo” senão o recorte de sua terra? Voltemos à comparação entre gaúcho e sertanejo. Euclides descreve o homem a partir de suas circunstâncias geográficas: o cavaleiro do sul é *filho dos plainos sem fim*, adaptado a uma *natureza carinhosa que o encanta*. Já o sertanejo temperou-se sob o signo constante da seca, sob a morte materializada em lugar. Mais de uma vez, Euclides dirá que o sertanejo foi talhado por e para seu meio:

Perfeita tradução moral dos agentes físicos de sua terra, o sertanejo do norte teve uma árdua aprendizagem de reveses. Afez-se, cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto. (pág. 144)

Tanto o gaúcho quanto o sertanejo traduzem para a moral os agentes físicos sob os quais floresceram. O sertanejo é forte porque o sertão o maltratou até engrossar-lhe as mãos e os modos, até enrijecer seus músculos e caminhos. Voltemos pois, ainda mais, à dicotomia introdutória desse ensaio. Euclides define sertanejo e mestiço do litoral a partir do seus lugares de origem. Sua comparação não é de homens apenas, mas de homens nascidos da terra. De tal e tal maneira que Euclides quase nos afirma que a terra literalmente pariu seus habitantes. Quem é afinal o sertanejo? É o homem que o sertão pariu. E a pergunta fica mais interessante: e quem é o *mestiço neurastênico do litoral*? Uma forma simples de entender a resposta de Euclides: esse mestiço é um homem que está no lugar errado. Vale lembrar, tanto o sertanejo quanto o litorâneo são mestiços. Ambos são frutos da *degeneração das raças*. Euclides não foge de suas teorias racistas. Mas talvez seja

possível inferir que a obra *Os Sertões* inteira é, em si, uma fuga. Senão isso, pelo menos uma tentativa de negociação, já que Euclides procura, sem abrir mão do racismo, explicar aquilo que o racismo condena de imediato. Ele talvez tentasse se recuperar ante ao assombro de assistir como os ditos civilizados do litoral perpetravam barbáries contra os ditos brutos do sertão. Já não lhe satisfazia mais todo axioma defendido pelos intelectuais deterministas de sua época. O determinismo científico, a teoria eugênica, o traçar das raças, não podiam dar conta desses fatos que Euclides narrava. Mas se não consegue ou não quer suprimir tudo, o que ele faz é desencavar, das próprias categorias racistas, uma possível explicação que colocasse o mestiço sertanejo, e não o mestiço urbano da capital, como a raça superior. E como ele faz isso? Através da terra. Fechado no sertão, o sertanejo deixa de ser um degenerado e passa a ser apenas um retrógrado:

Ora os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte furraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados. (pág. 135)

Ou seja, o isolamento do sertão resguardou o sertanejo como uma nova flor na estufa. Já os mestiços do litoral não tiveram mesma sorte. Metidos em suas vidas urbanas, fracos geneticamente pela mestiçagem, misturados a toda raça possível, foi fácil ver como se deturpavam e se degeneravam. O seguinte parágrafo é emblemático:

Ao invés da inversão extravagante que se observa nas cidades do litoral, onde funções altamente complexas se impõem a órgãos mal constituídos, comprimindo-os e atrofiando-os antes do pleno desenvolvimento – nos sertões a integridade orgânica do mestiço desponta inteira e robusta, imune de estranhas mesclas, capaz de evolver, diferenciando-se, acomodando-se a novos e mais altos destinos, porque é a sólida base física do desenvolvimento moral ulterior. (pag. 136)

Assim, utilizando-se das próprias teorias deterministas, Euclides é capaz de provar – pelo menos a si mesmo – que o sertanejo não é o bruto primitivo da imaginação litorânea. E

consegue ainda, no mesmo golpe, criticar seus conterrâneos urbanos e dissolutos, defensores de uma guerra sem sentido, sem razão e sem honra. Quem é o mestiço do litoral? O homem fraco degenerado pelo meio. Quem é o sertanejo? O homem fraco fortalecido pelo meio. Forte então, antes de tudo, porque o sertão é forte, ou, como já nos disse Hugo de Carvalho Ramos, porque a natureza que o envolve é *companheira, mas assassina...*

E já que, nessas horas, Euclides se afasta tanto da literatura para flertar com suas preferências científicas, façamos também esse movimento e vamos à outra obra, uma antropológica, que narre a partir do lugar de fala das academias. Vejamos como Darcy Ribeiro, no capítulo sobre o sertanejo de seu Povo Brasileiro, repete o caminho de Euclides: ele também começa pela terra.

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobram-se as terras de uma outra área ecológica. Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste e prosseguem com as enormes extensões semi-áridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil Central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas (RIBEIRO, 1995, pag. 338)

Da terra, Ribeiro chega ao que se tira dela, à economia. Essa transposição é mais evidente nele que em Euclides, talvez porque Ribeiro já tivesse contato com outra vertente fortíssima de ideologia, que Euclides não conheceria em seu apogeu: o materialismo histórico. Mas de qualquer modo, para se entender o sertanejo, em ambos faz-se mister pari-lo do sertão. Ribeiro não diz, como Euclides, que o sertão se traduz moralmente no sertanejo, mas ainda assim utiliza-se do verbo *conformar*, para sugerir que o sertão *conformou um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja*. Um passar ligeiro de olhos pelos outros brasis de Ribeiro mostra como no Crioulo, no Caboclo, no Caipira, no Sulino, também pesa decisiva a constante da terra e daquilo que dela se tira. Longe de ignorar a importância crucial do meio na construção das culturas humanas, o que se aponta aqui é mais o assombro em descobrir uma espécie sutil de obsessão, muito bem

camuflada mas ainda perceptível, e que parece voltar-se reiteradamente não ao que, ao longo da história, homem faz de sua terra, mas sim ao que a terra faz de seus homens.

Isso, é claro, sem desconsiderar a larga, longa e demorada discussão brasileira sobre as raças. Desde o mito das três raças, até as políticas de branqueamento populacional, a defesa da mestiçagem, as escapulidas de casa grande e senzala, a nação sem racismo ou o racismo disfarçado, a variante racial sobrevive dentro dos próprios argumentos que a tentam abater. Mas uma leitura mais demorada das teorias racistas contidas na obra de Euclides nos mostra como, na verdade, raça e terra são eixos de uma mesma forma de pensamento. Porque ecoam as hipóteses darwinianas sobre seleção natural e a *struggle for existence*. Darwin falava candidamente de pombos, tartarugas e plantas e sua dura adaptação às intempéries do meio. Foram os cientistas sociais que acrescentaram as variantes *sociedade, moral e caráter* à equação, mas sem abandonar por completo o princípio de que, se o caráter é vassalo da raça, a raça é vassala do meio. Vejamos, por exemplo, o que Euclides diz sobre a raça negra:

Qualquer, porém, que tenha sido o ramo africano para aqui transplantado trouxe, certo, os atributos preponderantes do homo afer, filho das paragens adustas e bárbaras, onde a seleção natural, mais que em quaisquer outras, se faz pelo exercício intensivo da ferocidade e da força. (pág. 90)

O *homo afer* é filho das *paragens adustas e bárbaras*, assim como o sertanejo é filho do sertão, o gaúcho do pampa alegre, e o mestiço neurastênico do litoral. A terra os pariu, moldando-lhes não só a constituição física como também o caráter e a moralidade. Curioso, talvez irônico, fenômeno este das ciências deterministas, que por leituras enviesadas de Darwin conseguiram quase se igualar ao repellido mito cristão: um homem efetivamente feito do barro. Não há a ideia recente de cultura como o transcender humano sobre as condições de existência, mas há, com algum esforço, um conceito embrionário de cultura como resposta pura e simples ao meio. E se tanto Euclides quanto Hugo de Carvalho Ramos pudessem afirmar que seus livros são, afinal, apenas obras literárias, ainda é curioso

observar como o meio, a terra física mesmo, resiste fortemente nas obras acadêmicas de Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, ou Sérgio Buarque de Holanda. Basta lembrar o primeiríssimo capítulo de Raízes do Brasil, com grifo nosso:

A tentativa de implantação da cultura europeia em **extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar**, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. (BUARQUE DE HOLANDA, 1997, pág. 31)

Reitera-se que a reflexão aqui não desmerece ou descarta o vínculo profundo entre cultura e as condições de sobrevivência dos homens. Afinal, parece não haver dúvida de que grande parte do que criamos como sociedade realmente responde às necessidades de adaptação ao meio. Mas antes, o que se pretende é inquirir se ainda existiria, na forma como pensamos nosso país, resquícios de uma lógica de subserviência do homem aos ditames naturais. Ainda discutimos raça e terra? Certo que o fazemos em patamares distintos daqueles dos autores clássicos, que já foram amplamente criticados e rebatidos. O debate da *identidade, mitologia, cultura, alteridade*, etc., parece nos aproximar de concepções mais refinadas que as dicotomias absolutas do darwinismo social. Ninguém dirá mais, como Euclides, que o sertanejo é a reprodução moral dos agentes físicos do sertão. Mesmo assim, a pergunta tem sua resposta: ainda discutimos raça e terra. Ainda identificamos o outro, o diferente de nós, a partir de onde ele veio e de como sua origem moldou sua cultura. Em conceitos como *regionalismo, cultura local, patrimônio, sertões, urbanidade, etnia*, não seria possível reconhecer algo - quiçá uma pegada, quiçá uma costela - daquele Adão determinista de Euclides da Cunha, daquele filho do barro?

Voltemos ao parágrafo inicial que inspirou toda a reflexão. Talvez a história da identidade brasileira se assemelhe à história daquele parágrafo. Todo mundo se recorda de sua primeira frase, e ninguém da segunda. Resistiu ao tempo não a parte cientificista, mas a literária. Superadas as teorias da raça, as tentativas de hierarquizar o homem pela violência dos genes ou do clima, o que sobreviveu foi a afirmativa bela, candente, decisiva, da identidade: *O sertanejo é, antes de tudo, um forte*. Bradamos ainda a afirmação vingadora de um *livro vingador: O sertanejo é, antes de tudo, um forte!* Entretanto, será isso mesmo?

Ainda que esquecida e ultrapassada, ainda que ninguém de fato a defenda, será que não permanece, nos subterrâneos do nosso pensamento, ou à luz do dia, exatamente ali onde mais a criticamos e desconstruímos, a complementação pouco charmosa e visceralmente dual de Euclides? Afinal de contas, para que a força da identidade se mostre em toda sua exuberância, é preciso complementá-la baixinho, num sussurro de entrelinhas: *Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral...*

O certo é que, assim como Canudos, Euclides não se rendeu. Entre idas e vindas, a obra *Os Sertões* garantiu-se como um monumento literário brasileiro e desafiou certa hegemonia de sua época. Diferente dos seus iguais, com os quais compartilhava a mesma escola de pensamento, ele defendeu os indefensáveis, e sugeriu que, nas entranhas secas do Brasil, germinava uma nova e forte cultura. O *Estado de São Paulo*, mesmo jornal que colocou Euclides em Canudos, publicaria ao fim da guerra as palavras de Olavo Bilac, célebre poeta:

Enfim arrasada a cidadela maldita! Enfim, dominado o antro negro, cavado no centro do adusto sertão, onde o profeta das longas barbas sujas concentrava a sua força diabólica, feita de fé e de patifaria, alimentada pela superstição e pela rapinagem (...) rompe alto e vibrante o Hino Nacional. (*in* MARTINS E LUCAS, 2012, pag. 89)

Bilac, o poeta que ouvia estrelas, não escutou os tiros de Krupp que derrubaram Canudos. Nada mais distante do que escreveu Euclides da Cunha. Nada mais oposto ao que ele, usando dos mesmos expedientes de seus conterrâneos, concluiria:

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio (de Antônio Conselheiro). Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura.... (pág. 353)

E o capítulo final, composto de uma linha apenas, a afirmar:

É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades... (pág. 354)

Euclides clama à ciência nas últimas palavras de seu livro. Opõe sua cara neutralidade científica ao alívio, à festa, ao nacionalismo triunfante dos demais. Mas seria muito estranho perceber, naquela última frase, um traço tristonho de ironia? Depois de descritas cientificamente as barbaridades do último cerco a Canudos, as crianças e mulheres mortas, os prisioneiros degolados, eis que o engenheiro cientista conclui sua obra com a mais indefinida, com a mais vaga e menos específica das possibilidades linguísticas: os três pontos de uma reticência...

Referencial Bibliográfico

CARVALHO RAMOS, Hugo de; Tropas e Boiadas – Instituto Centro-Brasileiro de Cultura – versão digital, 1917.

CUNHA, Euclides da; Os Sertões: volumes I e II – São Paulo: Abril, 2010.

FOOT HARDMAN, Francisco. Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000100025

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Cia das Letras. 1997.

MARTINS, LUCAS, Ana Luiza e Tania Regina de (org.); História da imprensa no Brasil – São Paulo: Contexto, 2012

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil. SP.: Cia Letras. 1995

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha no vale da morte – Revista USP, São Paulo, n.54, p.16-29, junho/agosto, 2002



AS TECEDERAS DE CRISTO: O IMAGINÁRIO DA MULHER VIRTUOSA E A IRMÃ DE PERSIVAL DE A DEMANDA DO SANTO GRAAL

Alessandra Fabrícia Conde da Silva

Professora da Universidade Federal do Pará, *campus* de Bragança. Email: afcs77@hotmail.com



A demanda do Santo Graal. A irmã de Persival. Tecedeira.

Resumo: Este trabalho apresenta um panorama sobre a presença da tecedeira no imaginário medieval. A tomar a irmã de Persival como a tecedeira do Graal, dialoga com outras figuras que se lançaram ao trabalho dos trançados e das agulhas, pertencentes à tradição judaico-cristã. Georges Duby, Françoise Pipponier, Pierre Brunel, Georges Dumézil e outros estudiosos nos darão amparo teórico.

The weavers of christ: the imaginary of the virtuous woman and the sister of Percival of The Quest of the Holy Grail

The Quest of the holy Graal. Percival's sister. Weaver.

Abstract: This paper presents an overview of the presence of the weaver in the medieval imaginary. By taking Percival's sister as the weaver in the Grail, it dialogues with other figures who also embrace the work with tapestry and needles, a feature of the Judaeo-Christian culture. Georges Duby, Françoise Pipponier, Pierre Brunel, Georges Dumézil and others authors will provide us with theoretical support.



Envio: Envio: 25/08/2018 ◆ Aceite: 13/09/2018

As tecedeiras sempre ocuparam espaço no imaginário judaico-cristão. Em *A demanda do Santo Graal*, tradução portuguesa do século XV, cópia de um exemplar francês do século XIII (*La quête del Saint Graal*), a tradição permanece com a personagem irmã de Persival, responsável por tecer a bainha da espada de Galaaz. O trabalho dos trançados e das agulhas ocupou homens e mulheres desde o *Antigo Testamento*. Rebeca tece peles de cabrito para cobrir as mãos e o pescoço de Jacob (*BERESHIT*¹ 27: 16), assim como este o faz para presentear, com uma túnica listrada, ao filho José (*BERESHIT* 37: 03). Mas não somente Jacob ou Rebeca lançaram-se à arte de coser o couro ou as linhas. O Eterno no Éden entretece pele de animal para vestir o casal original (*BERESHIT* 3: 21).

No apócrifo *Natividade de Maria: Proto-Evangelho de Tiago*², texto da segunda metade do século III, é dito que “Maria [fora] criada no templo do Senhor como uma pomba e recebia o alimento das mãos de um anjo” (NM, 1999, p. 107). Para atender a um chamado dos sacerdotes, coube a Maria fazer uma cortina para o templo. A menina Maria fazia parte de um grupo de sete virgens da tribo de David que foram separadas para tecer o rico tecido da cortina do templo (NM, 1999, p. 108). O pano seria tecido com ouro, amianto, bisso, seda, jacinto, escarlata e púrpura. Por sorte, coube a Maria o fiar o escarlata e a púrpura. E assim a menina o fez: “Trabalhou a púrpura e o escarlata e levou-os ao sacerdote. E o sacerdote a abençoou, dizendo: ‘O Senhor Deus magnificou o teu nome, Maria, e serás bendita em todas as gerações da terra’” (NM, 1999, p. 109).

Sendo um texto conhecido durante a Idade Média, a *Natividade de Maria* apresenta alguns pontos de intersecção que são bem conhecidos da matéria da Bretanha. Em primeiro lugar, a menina Maria, sendo criada no templo, recebia das mãos de um anjo os alimentos (NM, 1999, p. 107), como a mulher da Capela (DSG, 1995, p. 117), ou o rei *tolheito*, rei paralítico (DSG, 1995, p. 435) n’*A demanda do Santo Graal*. Em segundo lugar, assim como Maria, a irmã de Persival também se lançou ao trabalho das agulhas, desempenhando um “rico dom” (DSG, 1995, p. 315).

¹ As referências ao *Tanach* (Antigo Testamento), concernentes ao assunto judaico, foram retiradas da *Bíblia Hebraica*, traduzida do original em hebraico (versão do *Kéter* de Alepo [Aram-Tsobá]), para o português por David Gorodovits e Jairo Fridlin (2006).

² Apócrifo traduzido por Luigi Moraldi. A esse respeito ver: MORALDI, Luigi. *Evangelhos Apócrifos*. Tradução dos textos em copta para o italiano por Luigi Moraldi. Tradução de Benôni Lemos e Patrizia Collina Batianetto. São Paulo: Paulus, 1999.

Costuras, fiações, teares e rocas fazem parte do imaginário medieval voltado à figura feminina: “A literatura romanesca representa as damas e as meninas nobres sobressaindo-se em todos os trabalhos de bordado, e tecendo cintos” (PIPONNIER, 1990, p. 446). Era da competência feminina fiar, tecer e preparar as fibras que seriam utilizadas para produzir o vestuário e os adereços das roupas de toda a família, fossem as mulheres de qualquer classe. O ofício delicado e paciente produzia um trabalho elaborado. A fim de satisfazer a uma exigência da profecia que legitimaria o herói, a irmã de Persival mostrar-se-á hábil tecedeira, quando coserá a bainha da espada de Galaaz. Dizia a profecia que a espada de David, herdada por Galaaz, receberia uma bainha ornada com ricos materiais: “E eram obras de ouro e de pedras preciosas e de seda e dos cabelos da donzela” (DSG, 1995, p. 314). E assim a piedosa donzela o fez, doando os seus próprios cabelos para realizar a tarefa. Segundo a *Demanda* (1995, p. 314-315), um dos materiais utilizados para tecer a bainha seria pertencente à donzela; algo que ela teria de mais precioso.

Sabedes que elas som feitas da rem que eu mais em mim amava; e se a muito amava nom era grande maravilha ca, depois que rei Artur começou a reinar, nom viu homem tam fremosos cabelos como eu havia. Esto diziam quantos cavaleiros e quantas donas os viam. Mas por esta cinta e por este al que tem em lugar de correas me fiz troquiar e nom me acho delo mal pois per i dei cima a tam fermosa aventura como esta. (DSG, 1995, p. 314-315).

Doar-se por um ideal é o que move a irmã de Persival. Primeiro porque ela aceita, alegremente, privar-se de sua beleza e vaidade. Segundo porque ela distinguiu-se na aventura do Graal; honra não dada a outra mulher na narrativa. O cabelo, símbolo da vaidade feminina, é ofertado como dádiva à causa religiosa. Mas, na mesma narrativa, o cabelo pode ser símbolo de vergonha e de impiedade. Relembremos das narrativas sobre Genebra e Caifás. A rainha adúltera, no sonho de Lancelot, é descrita com longos cabelos, enfeitada e assemelhando-se a uma serpente. Imagem análoga é atribuída ao judeu Caifás, encontrado, pelos cavaleiros e a donzela, numa penha (DSG, 1995, p. 316). Ambos aparecem na história desnudos e os cabelos apresentam-se disformes, fora do padrão tanto para um homem, quanto para uma mulher. A rainha está “escabelada” e “toda nua” (DSG, 1995, p. 160). O judeu Caifás apresenta uma cabeleira tão longa que passa a servir-lhe de

vestimenta, posto que estivesse nu. O conto informa que não se sabe se é homem ou mulher (DSG, 1995, p. 316). Identidade inicialmente encoberta por um cabelo longo como o de uma mulher. Ambos imagem do Diabo. Consideremos ainda a relação entre o luto e os cabelos, conforme vemos na narrativa sobre Sigune (ESCHENBACH, 1980, p. 80). Na *Legenda Áurea* (2003, p. 266), os cabelos podem apresentar nova simbologia: são elementos que favorecem ao martírio. Santa Juliana é dependurada pelos cabelos, “enquanto lhe derramavam chumbo derretido sobre a cabeça”. Podem também encobrir a nudez, não do pecador, como se viu na *Demanda*, mas da santa. Santa Inês, despida e humilhada publicamente, fora enviada a uma casa de prostituição como castigo: “Mas o Senhor tornou seus cabelos tão espessos que ela ficou mais coberta por eles do que por sua roupa” (VARAZZE, 2003, p. 184). Exemplos de fidelidade e de virtude, essas mulheres encontraram, no martírio, a glorificação às suas ações piedosas e de grande valor.

Mas, além de virtudes e piedade, *Mishlê* 31 (Porvérbios) descreve a mulher sábia e virtuosa:

Uma mulher valorosa, quem a encontrará? Pois seu valor está acima do de pérolas. O coração de seu marido nela confia plenamente, e fortuna não lhe faltará. Ela lhe faz o bem e evita o mal por todos os dias de sua vida. Busca lã e linho, e diligentemente trabalha com suas mãos. Como as naves mercantes, de longe provê seus mantimentos. Levanta-se quando ainda é noite, prepara alimento para a família e porções para suas servas. Considera um campo e o adquire, e com o fruto de suas mãos planta um vinhedo. Reveste-te de vigor e incrementa a força de seus braços. Observa para que seja boa sua mercadoria; mesmo à noite não se apaga sua lâmpada. **Aplica-se no trabalho da roca, e suas mãos sustentam o fuso.** Estende sua mão aos pobres e sua generosidade aos necessitados. Não teme por sua família quando vem a neve, porque para todos aprontou vestes de frio. Ela mesma borda suas cobertas; seus vestidos são do mais fino linho branco e púrpura. Seu marido é respeitado nos portões, quando senta entre os anciãos da cidade. Ela faz vestimentas de linho, vende-as e as entrega com cintos aos negociantes. Força e dignidade a revestem, e ri confiante no futuro. **Só abre a boca com sabedoria**, e a lei da bondade está sempre em sua língua. Cuida de tudo na casa e não come o pão da ociosidade. Seus filhos se levantam e a abençoam, junto com seu marido, que a louva, dizendo: 'Muitas são as mulheres de valor, mas tu a todas sobrepujas!' Passageira é a graça e vã a formosura, mas a mulher que teme ao Eterno por todo o sempre será louvada. Concedei-lhe do fruto de suas mãos e que seja louvada por suas obras nos portões (da cidade)! (*MISHLÊ* 31: 10-31. Grifos nossos).

O ideário judaico-cristão apresenta uma figura feminina hábil nas artes do fiar. A boa mulher é uma tecedeira, dedicada ao aprovisionamento de roupas e alimentos, a fim de manter a ordem familiar. A donzela irmã de Persival é uma destra fiandeira³. Mas ela não tece apenas a bainha da espada de Galaaz, ela tece ainda os destinos dos cavaleiros.

Ela fala e age com sabedoria, segundo a imagem feminina desenhada em *Mishlê* 31, o que nos leva a considerar uma outra tradição. Segundo a cultura mítica grega, a deusa da sabedoria, Atena, “preside aos trabalhos femininos da fiação, tecelagem e bordado” (BRANDÃO, 1987, p. 27). Em dado momento, a deusa trava um conflito contra a orgulhosa e vaidosa Aracne, habilidosa nas artes do tecer e bordar:

A perícia de Aracne valeu-lhe a reputação de discípula de Atená, mas entre os dotes da fiandeira não se contava a modéstia, a ponto de desafiar a deusa para uma competição pública. Atená aceitou a provocação, mas apareceu-lhe sob a forma de uma anciã, aconselhando-a a que depusesse sua *hýbris*, sua *démesure*, seu descomedimento, que não ultrapassasse o *métron*, que fosse mais comedida, porque os deuses não admitiam competição por parte dos mortais. A jovem, em resposta, insultou a anciã. Indignada, Atená se manifestou em toda a sua imponência de imortal e declarou aceitar o desafio. Depuseram-se as linhas e deu-se início ao magno concurso. Atená representou em lindos coloridos, sobre uma tapeçaria, os doze deuses do Olimpo em toda a sua majestade. Aracne, maliciosamente, desenhou certas histórias pouco decorosas dos amores dos imortais, principalmente as aventuras de Zeus. Atená examinou atentamente o trabalho da jovem lídia. Nenhum deslize. Nenhuma irregularidade. Estava uma perfeição. Vendo-se vencida ou ao menos igualada em sua arte por uma simples mortal e irritada com as cenas criadas por Aracne, a deusa fez em pedaços o lindíssimo trabalho de sua competidora e ainda a feriu com a naveta. Insultada e humilhada, Aracne tentou enforcar-se, mas Atená não o permitiu, sustentando-a no ar. Em seguida, transformou-a em *aranha*, para que tecesse pelo resto da vida. (BRANDÃO, 1987, p. 27).

Para além do cruel destino de Aracne, o ideário grego, toma a imagem monstruosa da aranha e empresta-a à mulher tecedeira, colocando-a numa posição de árduo labor, mas também de implacável destino, quer o seu, tecendo os fios de sua triste sina, quer o das vítimas que trilharão, amarguradamente, as malhas de suas teias. Mas não somente de tristes fios serão tecidos os destinos das fiandeiras. Ligadas também à figura de Atenas, até

³ Sobre o mito das fiandeiras ver LIBOREL, Hugues. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 370-384.

mesmo os homens, orgulhosamente, foram atados aos teares e fusos. Conforme os comentários de Plínio, o Antigo: “[...] mesmo para o homem seria honroso fiar o linho” (LIBOREL apud BRUNEL, 1998, p. 379).

Entre imagens de dores lancinantes e de glórias, a tecedeira mostra-se construção ambígua. De certa forma, ela mesma obedece às tramas entretecidas por outras mãos, assim como Aracne será uma artífice inglória para a glória de Atenas, mas também é ela mesma a autora dos destinos de outros. Consideremos que a mulher de Salomão⁴ fia o destino dos cavaleiros descendentes do rei David e o da própria heroína do Graal. A seu tempo, a irmã de Persival traçará não somente as trajetórias dos cavaleiros do Graal, após a aventura na nave maravilhosa, mas será ela mesma, de fato, uma fiandeira, ao coser a bainha da espada de Galaaz. Mas ao lidarmos com as narrativas que envolvem a irmã de Persival, e até mesmo as da mulher de Salomão, a contrapelo, vemos que dois mitos gregos se entrelaçam. Não mais Aracne e, sobretudo, Atenas terão protagonismo, mas as Moiras mostrarão suas habilidades.

As Moiras gregas⁵ eram filhas de Zeus e de Têmis. Foram personificadas, tripartidamente, após as epopeias de Homero. Assim, Cloto, Láquesis e Átropos tornaram-se as arquitetas do destino dos homens. Cada uma das Moiras tem função específica. Cloto é a que trabalha com os fios e com o fuso. Láquesis é “a sorteadora: a tarefa de Láquesis é enrolar o fio da vida e sortear o nome de quem deve morrer” (BRANDÃO, 1986, p. 231). Átropos é a inflexível, a que corta o fio da vida. Assim, os trabalhos de fiação de Cloto, o conhecer e o tracejar o destino das pessoas de Láquesis e a firmeza de propósito de Átropos, mesmo que conduzam à morte, são marcas distintivas da irmã de Persival.

Como vimos acima, coube à irmã de Persival o tecer a bainha da espada do herói do Graal (DSG, 1995, p. 314). Mas ela também tem função profética e norteadora das ações dos

⁴ Em *La quête del Saint Graal*, edição de Albert Pauphilet (1923), a personagem é protagonista da narrativa da barca de Salomão, “la nef merveilleuse” (QSG, 1923, p. 291). A mulher de Salomão apresenta na narrativa grande inteligência e conhecimento, angariando de seu marido apoio e consideração, apenas após a Santa Voz legitimar a sabedoria da mulher do rei hebreu. Na *Demanda* portuguesa, ela é citada duas vezes. Em *La demanda del Sancto Grial com los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*, edição de Adolfo Bonilla y San Martín (1907), sobre um texto sevilhano de 1535, não há menção clara sobre ela. No entanto, o silenciamento de seu protagonismo não é o esquecimento de sua história.

⁵ Sobre as Moiras ver BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 231

cavaleiros Galaaz, Boorz e Persival. À beira da morte, após a apoteose de sua participação na *Demanda*, ao doar o seu sangue para curar uma má senhora, a donzela diz:

- Irmão Persival, eu moiro por saúde desta dona. Rogo-vos que me nom soterrades, mas tanto que for morta levade-me ao porto do mar que daqui achardes mais perto e metede-me em ãa barqueta e leixade-me ir assi como a ventura me queira guiar. E eu vos digo verdadeiramente que já tam toste nom iredes aa cidade de Sarraz, u havedes de ir depós o Santo Graal, que me vós a pee da torre nom achedes. Entom fazede tanto por mim e por vossa honra: fazede-me soterrar no paaço Celestial. E sabedes porque vo-lo rogo? Porque dom Galaaz há i de jazer soterrado e vós, irmão, outrossi. (DSG, 1995, p. 328).

Mas não se trata apenas de vaticínos mortuários. A irmã de Persival cumpre três funções: a mulher que tece, a mulher que cura e a mulher que conhece e comanda. Falamos acima sobre a sua função de tecedeira (DSG, 1995, p. 314); e comentamos, brevemente, sobre a sua participação na cura de uma mulher infiel. Convém, por ora, determo-nos um pouco mais sobre este tópico. Havia um costume nas terras de uma *desleal senhor* de colher o sangue de donzelas para dá-lo à rainha do castelo. Satisfazendo aos ditames de uma profecia, a donzela, contrariando os cavaleiros Boorz, Persival e Galaaz, aceita participar do nefasto costume e doa o seu sangue. Cumpre-se nela a profecia. Ela cura a rainha leprosa: “Em aquel dia mesmo foi a dona guarida ca, tam toste que a lavarom do sangue da **santa donzela**, logo foi limpa de toda sua gafidade” (DSG, 1995, p. 329. Grifos nossos).

O narrador não é parcimonioso no emprego do adjetivo: ela é santa. Sua trajetória assemelha-se em milagres à da dona da Capela que fez “tam fremosos miragres e tam fremosas virtudes que de todas partes do reino de Logres i vinham. E nom vinha i tam frebre nem tam enfermo nem tam mal treito já nom seeria que nom recebesse saúde (DSG, 1995, p. 452). Talvez não em quantidade, mas na profundidade do drama. A dona da capela fora aprisionada, como condenação, ao ser julgada assassina de seu esposo. Chamada Genevra, a rainha proveniente da linhagem de Persival, era alimentada por mãos divinas (DSG, 1995, p. 451-452). Mas não são essas duas mulheres da linhagem de Persival a estarem envolvidas em milagres. A tia de Persival, requestada pelo rei Artur, refugiou-se em uma floresta por dez anos, comendo somente ervas cruas. Ao morrer, após uma vida de piedade e ascetismo, aparece em visão ao rei Artur, atestando-lhe a sua luxúria e castigo (DSG, 1995, p. 181). Se

algumas mulheres da estirpe de Persival, citadas na *Demanda*, apresentam aspectos de santidade, nenhuma delas se equipara à irmã do cavaleiro. Ela é santa como santo se constitui Galaaz, uma vez que atende às exigências de profecias que a legitimam como heroína do Graal, ou porque também tem funções de cura, como se vê no filho de Lancelot. No entanto, além de serem aparentadas de Persival ou de estarem envolvidas em milagres, essas mulheres viveram enlaçadas em ambientes aziagos e em circunstâncias de dores. Para Georges Duby (1989, p. 163), “a dor é, antes de tudo, problema de mulher” e, na *Demanda*, as santas precisam padecer. A despeito de Galaaz viver uma vida de ascetismo, os milagres por ele realizados não exigiram padecimentos. A sua presença garantia saúde aos desafortunados. Por ilustração, citaremos três momentos de milagres: Primeiro, a presença do cavaleiro, *sergente* de Jesus Cristo, impede que manifestações demoníacas continuem a afligir uma mulher, assim, “a dona sandia foi sã pela **vinda** de Galaaz” (DSG, 1995, p. 301), conforme vaticínios de uma monja; segundo, uma donzela foi curada de lepra pela presença de Galaaz e por vestir a estamenha do cavaleiro, segundo salientou um ermitão: “e guareceria quando i **viessse** o bõõ cavaleiro” (DSG, 1995, p. 305-307); e terceiro, com o Rei Peleam: e “ũa voz disse a Galaaz que Rei Peleam havia de guarecer per sa **vinda**” (DSG, 1995, p. 434. Grifos nossos). Sabemos então que o cavaleiro apenas conduziu a bacia com o sangue de Cristo e derramou sobre a ferida do Rei *tolheito*.

Se dor é substantivo feminino, comando e conhecimento também o são. Ao menos para algumas personagens femininas na *Demanda*. O que tem a conhecer e a comandar a donzela irmã de Persival? Diz o ermitão a Galaaz: “Filho, este é o departamento que vos eu dizia” (DSG, 1995, p. 300). E assim Galaaz foi liberado para seguir a uma jovem encoberta que lhe chamava para uma aventura:

Eu quero, dissí ela, que filhedeis vossas armas e subades em vosso cavalo e que vades pós mim u vos eu quiser levar, e eu vos digo que vos mostrarei mui cedo a mais freiosa nem a maior aventura que nunca viu cavaleiro em vosso tempo. E vós lhe daredes cima, se Deus quiser. (DSG, 1995, p. 300).

Cabe à donzela, em vários momentos da aventura, mostrar o caminho, revelar o conteúdo de cartas misteriosas e indicar ações a serem tomadas: Em primeiro lugar, a donzela indica o caminho: “Senhores, disse a donzela, em aquela nave é a aventura por que

Deus todos três nos ajuntou. **Convém**-nos sair desta e ir aquela” (DSG, 1995, p. 311). Em segundo lugar, após acharem a carta da nave, a donzela adverte: “– Senhores, disse a donzela, **sabede** que esta é a prova dos cavaleiros verdadeiros e dos leaes sergentes de Nosso Senhor que andam em esta demanda ca já cavaleiro nom entrará i que ande em pecado mortal que logo se i nom perca” (DSG, 1995, p. 312). É a explicitação dos mistérios celestiais. Em terceiro lugar, a donzela indica a ação a ser tomada, no que tange à espada: “Por ela vos adusse eu aqui, disse ela. **Convém** que vós provedes se a poderedes sacar da bainha; e, se a de i sacardes, **sabede** que vós sodes o mui bõõ cavaleiro que havees de dar cima aas aventuras do regno de Logres” (DSG, 1995, p. 313. Grifos nossos). Há sempre uma indicação do que deve ser feito e uma explicação do porquê deve ser feito, como podemos notar pela utilização dos verbos *convém* e *sabede*, presentes no discurso da donzela. Ela revela o desconhecido e mostra o que é conveniente realizar. Na *Demanda*, dentre as tarefas da donzela, o tecer e o falar se coadunam. Depois do tecer, o falar, pois quem tece cria uma coisa nova, cria os destinos:

E esta carta nos diz que lhe há esta cinta seer tirada per filha de rei virgem e que ela meterá i correas fremosas e apostas e tam ricas como convém a tam rica espada. **E depois converrá que aquesta donzela ponha nome a aquesta espada.** (DSG, 1995, p. 314. Grifos nossos).

A sabedoria e a destreza nas artes das tecedeiras que a irmã de Persival apresenta, torna-a figura de renome, louvada entre os homens, como a mulher de *Mishlê* 31. Ela é herdeira de Atenas, ao mesmo tempo que apresenta alguns aspectos do destino de Aracne, mas, na narrativa do Graal, as mãos que tecem a irmã de Persival, não são as da deusa da sabedoria, mas as masculinas, por vezes, arbitrariamente, acostumadas ao trabalho misógino. Nela, com perfeição, mais que na mulher de Salomão, uma construção triádica se organiza.

A propósito, as célebres proezas da irmã de Persival estendem-se não somente por sua soberania, já que filha de rei, e heroísmo, ao lançar-se em aventuras, mas ela satisfaz aos requisitos de uma ordem triádica prescrita por Georges Dumézil em *El destino do Guerrero*, a respeito das funções de sacerdote, guerreiro e produtor: “administración de lo sagrado, del

poder y del derecho; de la fuerza física; de la abundancia y de la fecundidade” (DUMÉZIL, 1969, p. 3). No primeiro aspecto, a sabedoria e o conhecimento demonstram a sua habilidade de gerir e liderar, tanto numa perspectiva religiosa, quanto com nuances de soberania; no segundo, a força, mais que o desempenho físico, –pois este vê-se magistralmente em Galaaz – mostra-se habilidade de propósitos, mesmo que a conduzam ao padecimento corporal; e, no terceiro aspecto, como previsto em *Mishlé* 31, a boa mulher é boa provisor, mestra nas artes domésticas para bem satisfazer as exigências dos destinos dos cavaleiros, assim como o seu próprio.

Retomando o mito de Atenas vigorosa, vemos ainda certos traços viris que podem ligar a causa defendida pela irmã de Persival à causa de Atenas, deusa guerreira e protetora (BRANDÃO, 1987, p. 30). Ela não somente teceu, nomeou e conduziu, armas e cavaleiros, mas protegeu e garantiu que os elementos da profecia acontecessem, sendo ela mesma tecida e tecedeira da narrativa.

Para além da condição de submissão, amargura e humildade que se consolidou, sobretudo nas mulheres da linhagem de Persival, há, também, quer na mulher de Salomão, quer na irmã de Persival, atitudes viris. No entanto, a virilidade ultrapassa, por exemplo, a condição de sabedoria que as duas personagens demonstram em vários momentos. As artes viris, de certo modo, assim com as artes domésticas, são aliadas das duas personagens, tornando-as destacadas até mesmo dos homens, quando em apatia momentânea. Se Salomão e os cavaleiros do Graal não sabem o que fazer, ou não entendem os mistérios, essas duas mulheres os conduzirão ao caminho correto seja com sabedoria, habilidade nas palavras, e até mesmo sedução, quando lhes convier. Claro que este último aspecto não se aplica à donzela irmã de Persival, embora a narrativa a descreva bela, como vimos, e até mesmo em relação à mulher de Salomão só é aplicável, parcialmente. Bonita, como se sabe pela tradição bíblica, e astuta, ela sabe como chegar ao coração do rei, abordando-o com sabedoria. Em *La quête del Saint Graal* (1923, p. 221), a mulher de Salomão sabe que este anda angustiado e diz a narrativa que ela não o inquirir, diretamente, mas age com cautela, buscando o bom humor do marido que não se recusa a atendê-la. De tal modo, sedução, habilidade de articulação e sabedoria são armas utilizadas pela mulher de Salomão, assim

como o falar, o fiar e o prantear são expedientes utilizados pela irmã de Persival em sua trajetória, como vimos.

As virtudes viris de que falamos não se referem unicamente aos combates marciais. Em textos literários sobre as Amazonas ou as Valquírias, encontramos exemplos de mulheres que se mostraram “capazes de realizar todos os gestos que executam o herói, capazes inclusive de ridicularizá-los (BOYER apud BRUNEL, 1998, p. 745). Consideremos ainda os romances sobre a donzela guerreira, bela e talentosa em feitos de guerra, “[...] que las armas y el caballo // bien lo supe manejar” (PIDAL, 2010, p. 200), e em sabedoria: “Allí habló la más chiquita, // em razones la mayor” (PIDAL, 2010, p. 197). Curtius, como vimos, comenta que habilidade de falar, inclua-se neste aspecto a sabedoria, como se vê em Heitor ou Ulisses, por exemplo, assim como habilidade em armas, caracterizam o herói, satisfazendo a fórmula da *sapientia et fortitudo*: “eloqüente em palavras, e hábil nos feitos” (CURTIUS, 1996, p. 232). Curiosamente, na tradição judaico-cristã, algumas mulheres foram conectadas a uma imagem viril, colocadas na linha de frente do perigo. Na *Legenda Áurea*, Santa Marta, além da eloquência, aprisiona com o seu cinturão o grande animal Onaco, “um dragão metade animal, metade peixe, mais gordo que um boi, mais comprido que um cavalo, com dentes cortantes como espada e pontiagudos como cornos, munido de cada lado de dois escudos” (VARAZZE, 2003, p. 587). Santa Eufêmia, de igual modo, é descrita lutando como um homem para proteger a sua virgindade (VARAZZE, 2003, p. 811). No entanto, nada se compara aos trabalhos viris das onze mil virgens peregrinas da Bretanha, lideradas por Santa Úrsula, bela, sábia e honesta:

De fato, elas logo se prepararam nos exercícios de guerra, correndo, simulando fugas, entregando-se a todo tipo de jogos, a tudo quanto imaginavam servir à causa da guerra, manobras das quais as vezes retornavam ao meio dia, às vezes quase a noite. (VARAZZE, 2003, p. 883).

Beleza, ao que parece, segundo algumas narrativas da tradição judaico-cristã, podem ser utilizadas não só como via que ocorre à volúpia masculina e conseqüente martírio, por conta da negação da dama. As santas da *Legenda* foram descritas como portadoras de extrema beleza, mas, enquanto para elas, a beleza conduziu-as à morte sofrida e violenta, a aparência bela de Judite e até mesmo de Ester levou-as a salvar o seu povo contra o

invasor e inimigo. Judite, de estonteante beleza, encanto e astúcia, o invasor Holofernes, segundo a tradição católica, corajosamente, “golpeou por duas vezes o seu pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça” (JUDITE⁶ 13: 8). Ester com a sua beleza, sabedoria e eloquência ganha a simpatia e o amor de Ahashverosh (Asseuero) que a favorece contra o inimigo dos judeus, Haman (ESTER 5: 1-5).

Na *Demanda*, em Galaaz e na bela irmã de Persival a fórmula ganha perfeição. Além disso, o fiar, o falar copiosamente, condição de denegação do feminino segundo o ideário patrista, e o chorar, podem fazer parte do mesmo quadro de promoção feminina, como vimos nas narrativas sobre os trabalhos da donzela irmã de Persival. No caso da irmã de Persival, suas aventuras conduziram-na a lograr admiração e louvor por partes dos cavaleiros do Graal [Galaaz, Boorz e Persival] (DSG, 1995, p. 454). A sabedoria e o conhecimento mostraram-se tão agudos e penetrantes, quanto uma espada e os trabalhos de mulheres, como o fiar, tão engenhosos, quanto a palavra. Mas nos dois casos, a dor coroou cada ação, seja a dor no próprio corpo, seja a dor na alma, a dor da humilhação, ecoando um discurso bastante comum às heroínas do Graal: a dor é peculiar à essência feminina.

Referências

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.

A SANCTA BIBLIA: contendo o Velho e o Novo Testamento. Traduzidos em portuguez pelo padre Antonio Pereira de Figueiredo. Londres: B. Bensley, 1821.

BIBLIA HEBRAICA. Baseada no Hebraico e à luz do Talmud e das Fontes Judaicas. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Editora & Livraria Sêfer, 2006.

BOYER, Régis. Mulheres viris. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 744-746.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁶ Utilizamos a edição d’A *Sancta Bíblia*, traduzida da *Vulgata* pelo padre Antonio Pereira de Figueiredo, por ser a versão utilizada oficialmente pela Igreja no período medieval. No entanto, ao procedermos com a análise dos textos da matéria da Bretanha, utilizaremos também, para as referências do *Tanach* (Antigo Testamento), a tradução para o português da *Bíblia Hebraica*, como já foi referenciado.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol 2. Petrópolis: Vozes, 1987.
- DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. Tradução de J. Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. Translated by A. T. Hatoo. London: Penguin Books, 1980.
- LA DEMANDA del Sancto Grial com los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo. Segunda parte de la Demanda Del Sancto Grial. In: Libros de Caballerías, edición de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907, p. 162-338.
- LA QUESTE DEL SAINT GRAAL. Édité par Albert Pauphilet. Paris: Honoré Champion, 1923.
- LIBOREL, Hugues. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 370-384.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de Romances Viejos*. Madri: Austral, 2010.
- MORALDI, Luigi. *Evangelhos Apócrifos*. Tradução dos textos em copta para o italiano por Luigi Moraldi. Tradução de Benôni Lemos e Patrizia Collina Batianetto. São Paulo: Paulus, 1999.
- PIPONNIER, Françoise. O universo feminino: espaços e objetos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Lusa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 441-459.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2003.



UM ESTUDO DO CONTO TODAS AQUELAS COISAS DE LUIZ VILELA. O PÓS-MODERNISMO E A MIGRAÇÃO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Francisco Pereira Smith Júnior

Professor orientador do artigo e responsável pela disciplina Narrativas de Migração no Programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia PPLSA/UFPA/Vice-coordenador do Programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Professor orientador do artigo e ministrante da disciplina Narrativas de Migração no PPLSA/UFPA/ fransmithj@gmail.com



Ederson Renan Pacheco Farias

Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia-UFPA/
renanfarias13@yahoo.com.br



Carla Cristina Gonzaga Pereira

Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia- PPLSA/UFPA/
carlauepa2015@gmail.com



Michele Barbosa Cruz

Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia-PPLSA/UFPA/
michele.cristal@yahoo.com.br



Conto; Luiz Vilela;
Pós-modernismo;
Migração; Entre-
lugar

Resumo: Este artigo propõe o estudo do conto *Todas aquelas Coisas* do autor brasileiro Luiz Vilela. Trata-se de um conto contemporâneo, cuja análise vislumbra o desvelamento de algumas questões relativas a Pós-modernidade e ao tema Migração na ficção. O artigo foi organizado em quatro partes, assim dispostas, na primeira parte, a Introdução. Na segunda parte, faz-se uma breve exposição acerca do pós-modernismo, contemplando os estudos pós-modernos na literatura. Na terceira parte, estuda-se o conto contemporâneo brasileiro, com ênfase para a narrativa de Luiz Vilela, *Todas aquelas coisas*, além de uma ligeira apresentação do autor. Na parte final, é feita a análise do conto em estudo, considerando os estudos pós-modernos e o tema da migração, que se subdivide em migração real, imaginária e migração além-mundo, de modo a evidenciar as questões que permeiam a vida do homem contemporâneo.

A STUDY ABOUT THE SHORT STORY CALLED *ALL THOSE THINGS* WRITTEN BY LUIZ VILELA. POSTMODERNISM AND MIGRATION IN CONTEMPORARY BRAZILIAN FICTION

Short story; Luiz
Vilela;
Postmodernism;
Migration; Middle-
place.

ABSTRACT: This article proposes the study of the short story *All those Things* of the Brazilian author Luiz Vilela. It is a contemporary tale, whose analysis envisages the unveiling of some issues related to Postmodernity and to the theme Migration in fiction. The article was organized in four parts, thus arranged, in the first part, the introduction. In the second part, there is a brief exposition about postmodernism, contemplating postmodern studies in literature. In the third part, we study the Brazilian contemporary short story, with emphasis on the narrative of Luiz Vilela, *All those things*, besides a slight presentation of the author. In the final part, the tale is analyzed, considering postmodern studies and the subject of migration, which is subdivided into real migration, imaginary migration and migration beyond the world, in order to highlight issues that permeate the life of contemporary man.



Envio: 12/09/2018 ♦ Aceite: 15/09/2018

1. LUIZ VILELA: ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

O conto contemporâneo brasileiro tem dialogado com vários assuntos que permeiam a atual conjuntura do país. Temas como a corrupção, a migração, a religiosidade, as novas tecnologias, a angústia existencial, dentre outros que são abordados com frequência de forma fluida pelos contistas contemporâneos.

O autor Luiz Vilela¹ escreveu contos, novelas, romances, entre outros. Em suma, o escritor mineiro tem produções literárias desde 1967, como é o caso da seleção de contos *Tremor de Terra*, a novela *O Choro no Travesseiro* (1979) e outras obras mais contemporâneas como o romance *Perdição* (2011). São mais de trinta obras entre coletâneas de contos, novelas e romances, inclusive narrativas fantásticas e eróticas. Como muitos contistas da atualidade, Vilela aborda várias temáticas em suas obras. Os temas que iremos abordar, por exemplo, são muito atuais, diz respeito a pós-modernidade e a migração no conto *Todas aquelas coisas* (2008).

A narrativa ficcional de Vilela retrata o homem contemporâneo despido de suas máscaras sociais, uma vez desmascarado, este revela crises existenciais, daí os personagens angustiados e solitários, aparentando inadequação ao meio social. Acreditamos que a formação acadêmica de Vilela em Filosofia tenha contribuído para a construção desses perfis de personagens.

O conto *Todas aquelas coisas*, apresenta linguagem simples, diálogos, silêncios e muita fantasia, isso porque os personagens da narrativa, apresentam-se como imigrantes, ou seja, estão em trânsito contínuo, imaginário, real ou além-mundo, a morte. A ficção do contista mineiro pode revelar muito além do que se lê, por isso mesmo pode ser comparada a de Ernest Hemingway, escritor norte-americano, que em certa ocasião comparou suas obras a icebergs, ou seja, para o leitor acessá-las com profundidade é necessário imergir para além da materialização escrita.

¹ nascido em Ituituba, Minas Gerais, em 1942, é um dos importantes escritores contemporâneos em atividade, filho de um engenheiro-agrônomo e de uma professora, desde a infância sempre teve contato com livros.

A literatura produzida por Luiz Vilela é contemporânea, por isso mesmo seus personagens demonstram incompreensão diante dos desdobramentos da pós-modernidade. Os personagens ficcionais parecem caminhar, mas não acompanhar o ritmo do projeto pós-moderno, que impõe fluidez nas relações humanas. Assim, não sabem para onde ir, apenas caminham, condicionados, ainda que não saibam para onde, estão em viagem, muitos aparentam não ter consciência de sua alienação, outros conscientes da realidade fluida desenvolvem obsessões e crises existenciais comuns ao homem contemporâneo.

2. O PÓS-MODERNISMO E A MIGRAÇÃO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

O conto *Todas Aquelas Coisas* de Luiz Vilela apresenta o tema das migrações como um dos assuntos mais importantes, nele observamos um enredo que pode ser interpretado a partir da perspectiva dos estudos pós-modernistas, haja visto que o tema das migrações na atualidade é um dos assuntos correntes na mídia nacional e internacional, já que expõe o dilema de milhares de famílias oriundas de lugares conflituosos, tais como África e Oriente Médio em busca de refúgio sobretudo na Europa. Não é objetivo deste artigo debater acerca da referida crise humanitária, mas mostrar como a imigração existe desde os primórdios da civilização e tornou-se um tema tão importante que também é discutido na ficção.

Nos últimos anos muito se tem discutido acerca dos termos pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade. Acreditamos que a discussão desses termos, enfatizando suas idiossincrasias resultaria num debate significativo para o futuro artigo. Mas, neste artigo, a nossa proposta será buscar considerações gerais dos referidos termos e em seguida partir para uma análise do conto de acordo com a perspectiva pós-moderna.

A palavra pós-modernismo, segundo Terry Eagleton, refere-se a uma forma de cultura contemporânea, que reflete estilos culturais oriundos do multiculturalismo, resultando numa arte híbrida, plural, que apaga as fronteiras entre a cultura “privilegiada” e a cultura “popular”. Por outro lado, a pós-modernidade compreende um momento histórico específico, e trata-se do modo de pensamento que hesita diante das construções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade.

Os termos pós-modernismo e pós-modernidade, portanto, correspondem a fatos distintos, mas para efeito deste estudo usaremos o termo pós-moderno como sinônimo de

ambos. Desse modo, consideraremos as três acepções, visto que discutiremos ficção, mas também traçaremos comparações com a cultura contemporânea.

Sobre o pós-modernismo, Manuel de Castells assevera que a partir do final da década de 1960 a revolução da informação nas telecomunicações colaborou para o compartilhamento das informações e a consciência de um só mundo interligado, elementos culturais que outrora definiam uma determinada cultura, hoje são difundidos nas sociedades em rede e (re) definem padrões de comportamento a nível global.

A revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede. Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão de obra. (...) Essa nova forma de organização social, dentro de sua globalidade que penetra em todos os níveis da sociedade, está sendo difundida em todo o mundo, (...), abalando instituições, transformando culturas, criando riqueza e induzindo a pobreza, incitando a ganância, a inovação e a esperança, e ao mesmo tempo impondo o rigor e instilando o desespero. Admirável ou não, trata-se na verdade de um mundo novo. (CASTELLS, 2006, p. 17)

A pós-modernidade acelerou o processo de contatos culturais e trocas de experiências entre os povos que compõem o globo, de modo que atualmente ao analisarmos as arquiteturas, os móveis, as imagens, os textos, as religiões, as músicas, a linguagem, os esportes, os povos, entre outros, o que percebemos são exemplos de elementos culturais (re) construídos a partir das hibridizações ocorridas no espaço e no tempo cada vez mais encurtados, de modo a acompanhar a marcha da pós-modernidade. Nesse novo modelo de (re) organização social em rede percebe-se uma espécie de comoção coletiva por definir a (s) identidade (s) das pessoas e em que momento se transformaram nesses seres fragmentados? Esses questionamentos promovem reflexões calorosas entre a “modernidade” e a “pós-modernidade”.

A “era da pós-modernidade” é para mim aquela em que a postura pós-moderna veio a se conhecer, e conhecer-se significa perceber que o trabalho crítico não tem limites e não poderia jamais alcançar seu ponto terminal; que, em outras palavras, o “projeto da modernidade” não está apenas “inacabado”, mas é inacabável, e que essa “inacababilidade” constitui a essência da era moderna. (BAUMAN, 2011, pp. 87-88)

A história mostra-nos por meio dos fatos que as pessoas, assim como as ideias mudam no decorrer do tempo. As pessoas que vivem hoje no Brasil são diferentes daquelas que viveram há 100 anos atrás. As ideias das pessoas sobre religião, matrimônio, família, sexo, política, música, entre outros, mudaram e continuam mudando consideravelmente. As sociedades em rede fomentam essa mudança, na medida em que contribuem para moldar novas formas de pensar ou ver o mundo. O fenômeno pós-moderno pode ser entendido como essas novas tendências, apontando formas atuais de organização social, econômica e cultural. A “sociedade contemporânea”, a “pós-industrial”, a de “consumo”, a “sociedade midiática ou dos espetáculos” ou a “sociedade do capitalismo multinacional” são alguns dos nomes que designam a sociedade pós-moderna. Jameson *apud* Fernandes, 2005, considera o apagamento das fronteiras entre a considerada “alta” cultura e a cultura “popular” como uma importante (re) configuração marcada pela pós-modernidade.

2.1 O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA

No campo da Literatura o pós-modernismo passa a refletir o próprio estado de fragmentação dos indivíduos inseridos no meio social, econômico e cultural. As narrativas pós-modernas não são guiadas por regras, assim como suas análises não seguem padrões pré-estabelecidos. A ideia é fugir aos estereótipos, o escritor pós-moderno atua como alguém que observa a realidade para retrata-la na ficção, dessa maneira a fronteira entre realidade e ficção é contestada. Os temas outrora recorrentes acerca de grandes heróis, grandes civilizações, grandes feitos e grandes perigos são substituídos pelos seguintes temas: “(...) conspiração, tecnologia, poder da mídia, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte. (...)” (FERNANDES, 2005, p.385)

A narrativa pós-moderna além de apresentar temas inerentes ao mundo contemporâneo, apresenta outras mudanças no âmbito da ficção, o tempo e o espaço aludem a fragmentação, nota-se também uma confusão de vozes e personagens, observa-se ainda conflitos no ato de narrar, o mesmo conto ora é narrado em primeira ora em

terceira pessoa, desencadeando uma confusão de pronomes, o diálogo ganha espaço na narrativa, que promove uma espécie de intertextualidade com a realidade, os personagens apresentam inadequação diante da sociedade, revelando a crise das identidades na ficção, esses mesmos personagens são apresentados de forma rápida, exatamente como ocorre no mundo contemporâneo onde as pessoas se conhecem através de sites de relacionamentos e de repente se tornam as melhores amigas. O conto pós-moderno brasileiro traduz a realidade e assim conecta o leitor as querelas contemporâneas, proporcionando reflexão acerca da arte e da vida.

2. O CONTO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO. *TODAS AQUELAS COISAS*

O conto brasileiro de 1950/60 até a atualidade reverbera a fragmentação da sociedade contemporânea. Trata-se de uma narrativa muitas vezes breve, híbrida e multifacetada, que foca suas concepções numa literatura próxima do realismo, isto é, da verossimilhança realista, revelando um forte caráter documental, sem, contudo, deixar de causar desapontamentos entre aqueles que desejam “encaixar a forma conto no interior de um quadro fixo de gêneros”. (BOSI, 2015, p. 7). Isso porque estudiosos e curiosos ainda anseiam seguir um roteiro, ao invés de se aventurar nas possibilidades ainda não exploradas no que diz respeito ao modo de produzir ou entender o conto.

Na tentativa de compreensão da “vida” da arte, nos colocamos a tentar definir o indefinível, de acordo com Cortázar,

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, (...) (CORTÁZAR, 2006, p.150)

Muitas vezes esse gênero explora as variadas situações do cotidiano a fim de apresentar múltiplas possibilidades ficcionais, o conto contemporâneo brasileiro mostra as relações dos seres humanos com eles mesmos e com os Outros, a partir de explorações que desnudam as fronteiras intersubjetivas e buscam refletir acerca das identidades fragmentadas. Além da fragmentação das identidades, o conto contemporâneo retrata outros temas inerentes a realidade do mundo globalizado, migrações, multiculturalismo, pluralidade de vozes, cultura popular, tecnologias, morte, consumismo, fantasia, entre outros assuntos recorrentes nos contos brasileiros.

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase documento-folclórico, ora a quase crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas [...] (BOSI, 2015, p.7).

MOISÉS (2006, p.36) já apontava para essa característica versátil do conto, se comparado às demais narrativas oriundas do gênero épico. Essa flexibilidade do conto, sobretudo de 1960 até os dias atuais, pode ser entendida um reflexo das mudanças sociais ocorridas na própria sociedade brasileira. É sabido que entre a década de 1960 até 1980, muitas pessoas migraram do campo para os grandes centros urbanos, em busca de emprego nas indústrias. Daí a mobilidade física, imaginária e além-mundo na literatura de Vilela.

Além da migração interna no país, percebe-se a visibilidade das narrativas orais, as quais tinham pouca visibilidade até as últimas décadas do século XX. Com o advento dos Estudos Culturais, a partir da década de 1960, as narrativas outrora invisibilizadas (africanas, indígenas, dos povos tradicionais, além de outras marginalizadas) passam a conectar-se com o mundo globalizado. Logo, esse emaranhado de diálogos entre culturas, ganha espaço nas produções dos contistas da atualidade.

Entre os assuntos recorrentes do mundo globalizado, percebe-se o tema da imigração materializado em contos. Em 2008, a editora Scipione lança a coletânea *História de Imigrantes*, tendo o conto *Todas aquelas coisas*, de Luiz Vilela, como parte integrante do livro, outros importantes contos sobre imigração produzidos por Nelson de Oliveira, Antônio

de Alcântara Machado, Moacyr Scliar, Lima Barreto, Ivana Arruda Leite, João do Rio e Mário de Andrade também integram a referida coletânea.

O tema da imigração possibilitou a organização das *Histórias de Imigrantes*. Esse tema ganhou visibilidade sobretudo a partir do século XX, que de acordo com Ianni, foi o século das migrações para todas as partes do mundo. São várias as situações do sujeito que corroboram para que ele migre de um território para o outro:

São desempregados, desabrigados, refugiados, perseguidos, desamparados. São indivíduos e familiares, grupos e coletividades. São muitos, milhares, milhões. Movem-se em todas as direções, atravessando territórios e fronteiras, nações e continentes, culturas e tradições. São migrantes, emigrantes, imigrantes, retirantes, errantes. (IANNI, 2004, pp. 93-94)

É indiscutível que a rede de migração perpassa por níveis distintos e complexos. No conto *Todas aquelas coisas*, por exemplo, a narrativa se passa em São Paulo, mais especificamente num botequim, onde dois personagens são apresentados, um imigrante espanhol cujo nome é Diego e o outro um jornalista paulista. O conto inicia narrando a ocasião em que os dois se conheceram, a saber, num bar, o mesmo onde viriam se encontrar muitas vezes. Em pouco tempo o espanhol e o jornalista tornam-se amigos, visto que Diego sempre falava com entusiasmo sobre a sua vida na Espanha, inclusive sobre sua triste experiência durante o período da “Guerra Civil Espanhola”.

A partir dos diálogos com Diego, o jornalista alimenta o desejo de conhecer a Espanha, já que todas aquelas coisas narradas pelo espanhol (comida, mulheres, lugares, entre outros) o motivaram a conhecer o país do amigo. O jornalista programa a viagem e parte para Barcelona. Após regressar ao Brasil, o paulista retorna ao botequim e se surpreende ao saber que o espanhol Diego Sanchez de La Vega havia morrido há um ano, além disso descobre que Diego na verdade se chamava Joaquim Ferreira da Silva, portanto, nunca fora espanhol. Era filho de pais paulistas e nunca havia saído do país.

4. ANÁLISE DO CONTO *TODAS AQUELAS COISAS* A PARTIR DAS CONSIDERAÇÕES PÓS-MODERNAS

O conto *Todas Aquelas Coisas* do mineiro Luiz Vilela pode ser considerado pós-modernista, pois apresenta características que remetem a tal projeto. Vilela num único texto apresenta personagens solitários, marcados pela individualidade e a angústia existencial, personagens anônimos, simples, assim como representantes da classe média e o tema da morte.

A análise do conto vislumbra o desvelamento de algumas questões relativas as migrações ocorridas na ficção, que apresenta processos de mobilidade imaginária, bem como de mobilidade física, ambas realizadas por personagens que desejaram romper as fronteiras de seus países e imergir em outras culturas, além destas, o conto apresenta também a mobilidade além-mundo, representada pela morte de um dos personagens.

A literatura produzida por Luiz Vilela pode ser uma representação da sociedade contemporânea, na medida em que os personagens demonstram por meio de atitudes a fragmentação de suas identidades. O personagem Joaquim (paulista) na medida em que atua como Diego (espanhol), distancia-se de sua realidade e evoca para si uma realidade outra, imaginária. Em nossa análise consideramos tal comportamento como uma metáfora da pós-modernidade, pois esta questiona o sentido da realidade, no conto o “real” ficcional confunde-se com a “fantasia”. O sociólogo polonês Bauman definiu assim, “A identidade experimentada, vivida, só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado.” (BAUMAN, 2001, p. 98). É o caso do personagem Joaquim que se fantasia do espanhol Diego. De acordo com Stuart Hall, “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelo outro.” (1997, p. 42)

O espaço onde ocorrem os diálogos entre o suposto imigrante espanhol e o amigo jornalista é num bar, descrito como “fétido” pelo narrador. O referido botequim era frequentado por pessoas simples, entre essas, Joaquim, que se apresentava como Diego Sanchez. Uma característica importante do pós-modernismo é percebida no modo como o bar e o espanhol Diego são retratados, estes ganham visibilidade na narrativa contemporânea, são respectivamente cenário e protagonista do conto.

A amizade entre os dois é ativada pelos longos diálogos, onde Diego narrava ao jornalista sua paixão pela Espanha. Prosseguindo na análise, percebemos que o jornalista ouve o “Outro”, o suposto espanhol, o que configura “a ideia de que todos os grupos têm direito de falar por eles mesmos, na sua própria voz, e ter aquela voz aceita como autêntica e legítima é essencial para a postura pluralista do pós-modernismo.” (HARVEY apud FERNANDES, 2005, p.380)

O jornalista sobre o amigo espanhol,

Foi no botequim que uma noite eu conheci Diego, o espanhol. Diego devia ter uns quarenta anos; era pequeno, curtido e muito vermelho. Tinha já muitos cabelos brancos e nunca tirava uma boina que usava, uma boina azul, mas tão velha e gasta que já quase perdera a cor. Eu soube depois que ele a trouxera da Espanha. Onde morava e o que fazia para ganhar a vida, eu não sabia; Diego nenhuma vez me falara claramente sobre isso. Devia morar em alguma vila e, a julgar por suas mãos, fortes e calejadas, fazer algum trabalho manual. (VILELA, 2008, p. 70)

O suposto imigrante e o paulista tornam-se amigos talvez por pura necessidade um do Outro. Diego encontra o jornalista que não só ouve suas narrativas, mas também se encanta com elas, ambos demonstram, ainda que de maneira velada, inadequação aos espaços onde vivem, desencadeando quadros de angústia existencial. Joaquim provavelmente padecia de inadequação ao seu meio social, o que pode explicar sua morte simbólica e o nascimento de sua nova identidade (o espanhol Diego), assim como Joaquim o jornalista também demonstra insatisfação diante da vida, prova desse desajuste é o argumento do jornalista que justifica suas idas ao bar.

Era esse botequim, frequentado por operários e marginais, que eu muitas vezes ia, em busca de um trago e de uma conversa para esquecer minhas amarguras. (...) E havia também a autenticidade- aquela autenticidade que, no mais íntimo de nós, desejávamos e que raramente conseguíamos ter em nossas vidas. Ali, pelo menos durante algumas horas, nós a tínhamos; pois, naquele ambiente primitivo e rude, nenhum artificialismo era possível. Ali podíamos ser- e éramos- nós mesmos. (VILELA, 2008, p.69)

É perceptível no discurso do jornalista a inadequação ao seu meio social. Este demonstra representar papéis no dia-a-dia, veste a máscara do jornalista, talvez a máscara do filho/ do pai de família, entre outros, por isso demonstra angústia, talvez por ter consciência da realidade artificial na qual está inserido. Assim, o bar representa o encontro com ele mesmo, por isso “autenticidade”. No bar o jornalista não representa papéis, o álcool potencializa o encontro dele com ele mesmo, se reconhece finalmente, mesmo que por algumas horas. Acreditamos ainda que o fato de Vilela não ter atribuído um nome ficcional para o jornalista só reforça a supervalorização da profissão em detrimento do ser humano.

Os diálogos entre o espanhol e o jornalista eram longos, em certas circunstâncias havia a necessidade de ambos silenciarem, pois com a conversa encaminhada, cada um projetava seus discursos interiores de forma individualizada, imaginariamente prosseguiam com suas aventuras, apenas não compartilhavam com o outro, dessa forma instaurava-se o distanciamento entre os amigos e cada um se isolava nas suas próprias aventuras solitárias, embora fisicamente estivessem próximos. No mundo contemporâneo as pessoas emudecem também, calam porque há projeções de ideias ou pensamentos interiores que são pessoais.

Às vezes, depois de falar muito, Diego se calava e ficava um bom tempo em silêncio. Eu o observava e imaginava em que ele estaria pensando: tinha um ar tão distante... Só podia estar pensando na Espanha... (...) Eu próprio, naquele tempo, devia ter tido várias vezes esse ar distante, pois não só pensava continuamente na projetada viagem, como também, toda vez que eu tinha algum aborrecimento maior, é para ela que me voltava- para a imaginação de todas aquelas coisas boas que Diego me contara. A Espanha tornou-se para mim quase uma fórmula mágica: bastava pronunciá-la para que tudo se tornasse suportável. (VILELA, 2008, p. 75)

4.1 MIGRAÇÃO REAL E IMAGINÁRIA

O paulista motivado pelas narrativas de Diego acerca de Barcelona, realiza na narrativa, uma migração “real”, isto é, física. Impulsionado por sua vontade de conhecer o mundo, ou melhor, o mundo de Diego, realiza a migração para a Espanha, tendo como principal fator de motivação a narrativa do suposto imigrante. “[...] depois daquelas

conversas com Diego, eu já me apaixonara de tal modo pela Espanha que só pensava em viajar para lá [...] (VILELA, 2008, P.74)”.

Quando retorna da viagem que fez a Espanha, o jornalista descobre que Diego não se chamava Diego e que ele nunca saíra de seu lugar de origem (Brasil), assim como sua família. Possível de perceber no trecho: “ – A Espanha né? – disse Gastão, percebendo o que eu tinha dizer. – Pois é, é o que todo mundo aqui pergunta; como que ele podia conhecer tão bem, se ele nunca tinha ido lá...” (VILELA, 2008, p. 79).

Assim, temos na narrativa uma migração imaginária realizada por Diego, pois “todo migrante se define pela *viagem* [...]” (IANNI, 2004, p.99). Neste caso, a viagem que ele faz, na narrativa, não é “real”, é imaginária.

Fica claro no texto que ele tinha uma “mania de Espanha”, supostamente leu muito sobre o país, e por isso o conhecia tanto. Ele viaja sem sair de seu próprio país, e isso não o desqualifica como viajante. Pois, “aquele que vai e aquele que fica, o que chegou e o que estava, todos sentem-se em viagem real ou imaginária, literal ou metafórica, presente ou pretérita; vagando no futuro”. (*ibidem*)

Nossa leitura é de que o personagem Diego, tem uma identidade nacional, que lhe foi atribuída ao nascer no Brasil, mas uma identificação espanhola. Sob uma ótica dual, podemos afirmar que essa identificação e fuga de identidade podem ter sido motivadas ou por não se identificar com a identidade do país onde nascera ou por necessidade de não ser o Joaquim, o que corresponderia a uma fuga literal. Considerando sua morte suspeita, poderíamos supor que ele criou para si essa “identidade” para fugir de algo, ou de alguém. Ou apenas de si, da sua condição. Pois “o migrante pode ser visto como aquele que foge e busca, é tangido e extravia-se, ambiciona e frustra-se, resigna-se e realiza-se”. (IANNI, 2004, p. 93)

A condição de migrante é, simultaneamente, a condição de quem está aqui e lá, em duas ou mais situações, perspectivas, modos de ser. (*ibid*) Nessa perspectiva, o personagem (Diego), vive nesse entre-lugar, nem é brasileiro por identificação nem espanhol por identidade, finge ser o que não é, e não é o que deveria ser. Segundo Sayad (1998, p.3) o imigrante vive em dupla contradição:

“[...] não se sabe se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente ou, ao contrário, se se trata de um estado mais duradouro, mas que se gosta de viver com um intenso sentimento do provisoriado”. (SAYAD, 1998, p. 3)

Diego cria para si uma zona de conforto, um lugar só seu, se regozija com isso, imagina ser e é, por alguns instantes, aquilo que imagina ser, deixando de ser aquilo que não lhe agrada. Abre mão de uma identidade por querer, ou por imposição, mas parece vestir-se bem do seu novo “eu”. Apesar dos motivos dessa migração imaginária serem uma incógnita, quem nunca se fez de “Outro” alguma vez, porque ser “eu” não lhe cabia? E o que é ser “eu”?

O interessante nesta discussão é que o autor chama atenção, não sabemos se proposital, para a ideia de que a identidade só existe a partir do “Outro”, ou seja, nós não nos construímos sem os outros, “o sujeito, embora seja incompleto, solitário, fragmentado, é, de acordo com Lacan, uma desordem de identificações imaginárias e sempre precisará do outro para construir-se, para falar de si”. (PAULA, 2017, p.143)

Nesse sentido, perguntaria: é possível conhecer o Outro? As teorias pós-modernas tendem a considerar que o (re) conhecimento do Outro como sujeito (do desejo), pressupõe a aceitação de sua ambivalência, de sua fragmentação e de sua opacidade, bem como o consentimento da impossibilidade de percebê-lo inteiramente. Ao conceber a identidade como um discurso (em constante elaboração), as teorias pós-modernas compreendem o conhecimento integral de si e do Outro como algo de impossível acesso. Ou seja, quando se trata da identidade ou do reconhecimento do Outro, não há verdades e sim elaborações de linguagem. (PAULA, 2017, p. 139, grifo nosso).

4.2 MIGRAÇÃO ALÉM-MUNDO

O tema da migração é recorrente no conto em estudo, pois ocorre a migração imaginária, a migração física e a migração para o além-mundo², a morte. A migração para o além-mundo ou a morte do personagem Joaquim (Diego) simboliza o fim, justificaremos o que entendemos por fim nesse contexto.

² A migração para o além-mundo será retratada neste trabalho como a morte biológica.

O tema da morte no conto *Todas aquellas cosas* de Vilela simboliza o fim de qualquer comunicação entre Joaquim (Diego) e o jornalista. No mundo fictício do conto, Diego e o jornalista cruzam-se no bar, tornam-se amigos e passam a compartilhar experiências da vida e do desejo de ser. O primeiro desejava ser um espanhol. E era, pois, fantasiou-se de Diego Sanchez. O segundo desejava reencontrar-se consigo mesmo, pois as máscaras sociais cotidianas pesavam em sua face. Daí compreendemos que se o desejo é que impulsiona a caminhada da vida, a morte interrompe o desejo, a comunicação, a vida.

A morte acessa o desconhecido. Para que o homem acesse esse desconhecido, ocorre ao homem o que ocorreu a Édipo (Mito de Édipo), que ao enxergar, perde os olhos; no caso do homem, para acessar o desconhecido, a morte, perde a vida.

Por ser uma experiência individualizada, nenhum homem compartilha a experiência da morte com o outro, trata-se de uma migração definitiva e povoada de mistérios para os que tentam compreendê-la à luz da razão humana. O homem ao nascer já traz consigo a morte, morre simbolicamente a cada dia para que novas identidades sejam (re) definidas, conforme asseverou FERRAZ, “Cada homem traz, dentro de sua própria identidade, a diferença, pois estamos sempre mudando ao longo do Tempo.”(2010, p. 37).

O homem, quando vem ao mundo, sem que ele decida, nele suas origens já se destinam: o homem não decidiu ser corpo, com todos os íntimos acontecimentos vitais que ele não só não conhece e não controla, como são a sua própria possibilidade de ser. O homem não decidiu, ao nascer, também ter de morrer. O homem é *humus*, terra, que nele se destina como devir permanente de tudo o que há. O homem não decidiu estar lançado, como sua própria possibilidade de realização, dentro do jogo de Vida e Morte, porque ele só se realiza enquanto homem nascendo e morrendo a todo instante. A Vida, para viver, também tem de morrer. Ainda que o homem não deseje morrer, a Morte lhe quer. Ainda que o homem não deseje viver, a Vida lhe quer. Vida, Morte, Tempo – grandezas que não controlamos nem jamais objetivamos, pois somos o que somos dentro delas: elas se destinam em nós. (FERRAZ, 2009, p. 36)

No mundo contemporâneo o homem a cada dia parece aproximar-se um pouco mais do princípio da “autossuficiência”, a ciência aliada as altas tecnologias oferecem respostas às questões que permeiam a Vida humana, entretanto muitas questões continuam como questões, algumas delas são a Vida e a Morte, embora o homem domine as variadas

ciências, embora encaminhe vários estudos científicos acerca da Vida e da Morte humana. Estas seguem “intocáveis”, no sentido de que o homem não consegue compreendê-las na sua totalidade, por isso não as domina.

O tema da Morte no conto *Todas Aquelas Coisas* traduz a ideia da finitude do homem. “...seres finitos pensando na infinitude, mortais tristemente tentados pela eternidade, incompletos sonhando com a completude, seres incertos famintos de certezas. Somos irremediavelmente insuficientes. ” (BAUMAN, 2011, p.150). O tema da Morte pode traduzir também a ideia de viagem para o além-mundo ou migração definitiva. No conto em estudo Diego, que é o personagem cuja morte biológica ocorre em circunstância pouco esclarecedora pela ficção, morre próximo ao momento final do conto, assim a morte interrompe o curso da vida ficcional de Diego, interrompe a comunicação e a amizade com o jornalista, aparenta interromper a própria narrativa para que permaneçam as questões inerentes a vida fantasiosa que Joaquim projetou para si, questões que não serão respondidas, pois quem poderia respondê-las, morreu.

Assim, resta ao homem ficcional ou real, a vida transitória, finita, mortal, incompleta e incerta. O homem não consegue viver e experimentar todas as sensações inerentes a vida, antes a morte o chama e interrompe a caminhada, algo semelhante acontece com a obra de arte, nenhum homem é capaz de compreendê-la na sua totalidade, por isso entendemos que nossas reflexões acerca do artigo resultaram do diálogo com o conto, sem a pretensão de compreendê-lo na sua totalidade. Trata-se, portanto, de um diálogo inicial que nos coloca a caminho do refletir na fragilidade do homem contemporâneo, nas diferentes formas de migração e no modo como a arte se conecta com o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo objetivou apresentar não apenas as características dos estudos pós-modernos, do tema da migração, do conto contemporâneo brasileiro, mas também evidenciar o paradigma pós-moderno, bem como refletir as várias formas de migração retratadas no conto *Todas aquelas coisas*, de Luiz Vilela.

O conto *Todas aquelas coisas*, pode se configurar como uma representação da sociedade contemporânea, que influenciada pela globalização e as novas tecnologias, parece caminhar de modo a buscar respostas para suas questões, essas questões parecem ser o combustível que mantém os seres humanos em marcha. As respostas reconfiguram os padrões de comportamento humano. A Vida é redefinida a cada momento. Não há espaço/tempo para verdades cristalizadas. Tudo é fluido, sobretudo as relações humanas.

O universo da ficção de Luiz Vilela possibilita-nos entre outras reflexões, a de que os personagens ficcionais, assim como os homens reais migram constantemente. A migração no conto de Vilela é retratada como o trânsito real, imaginário ou além-mundo. As pessoas para migrarem basta nascerem, pois irremediavelmente após o nascimento colocam-se em marcha rumo a finitude.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**/ Tradução Plínio Dentzien.- Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Bauman sobre Bauman: diálogos com Keith Tester**/ Tradução Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**/ seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi.16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo. Editora Paz e Terra S/A, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008.

CORTAZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa: Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1998.

FERNANDES. Gisele Manganelli. **Pós-moderno. Conceitos de Literatura e Cultura**. Eurídice Figueiredo (Org.). Juiz de Fora, UFJF, 2005, p. 367-391.

GARCÍA, Flávio. PINTO, M.O. MICHELLI, Regina (ORG.). **O insólito em questão** – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios– Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade/** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. – Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

IANNI, Octavio. **O migrante. Capitalismo, violência e terrorismo.** RJ, Civilização Brasileira, 2004.

MOISES, Massaud. **A criação literária: prosa 1.** 20. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

OLIVEIRA, N. MACHADO, A. A. SCLiar, M. BARRETO, L. VILELA, L. Leite, I. RIO, J. ANDRADE, M. **Histórias de Imigrantes.** Contos brasileiros. 1ª ed. Scipione, São Paulo, 2008.

PAULA, I. C. B. de. **Migrações Imaginárias e Representações da Diferença Na “autobiografia americana” De Dany Laferrière.** Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_125067/migracoes_imaginarias_e_representacoes_da_diferenca_na_autobiografia_americana_de_dany_laferriere . Acesso em: 01 de junho de 2017.

SAYAD, Abdelmalek. **A Imigração: ou os paradoxos da alteridade.** Tradução Cristina Muracho. São Paulo: EDUSP, 1998.



O LUGAR DOS TRABALHADORES NA CIDADE PLANEJADA: PLANO DE URBANIZAÇÃO DE GOIÂNIA DE 1938

Karinne Machado Silva

Mestre em História, professora efetiva do Instituto Federal de Goiás (IFG), doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia. histka25@hotmail.com



Geisa Daise Gumiero Cleps

Doutora em Geografia, professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Geografia (mestrado e doutorado) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). gdgumiero@ufu.br



Planejamento urbano, exclusão espacial, trabalhadores.

Resumo: Compreender o contexto histórico-geográfico relacionado ao *Plano de Urbanização de Goiânia de 1938* contribui para uma discussão inicial acerca da realidade vivenciada pelos trabalhadores, principalmente da construção civil, que migraram para a cidade no início de sua construção. Os locais de moradia desses sujeitos históricos representam uma questão importante para a pesquisa sobre as cidades, pois aponta em direção a uma perspectiva crítica sobre a ocupação do espaço urbano das capitais planejadas.

THE PLACE OF WORKERS IN THE PLANNED CITY: PLAN OF URBANIZATION OF GOIÂNIA 1938

Urban planning, spatial exclusion, workers.

Abstract: Understanding the historical and geographical context related with the Goiânia Pilot Plan of 1938 contributes to an initial discussion about the reality experienced by workers, especially of the civil construction, which migrated to the city at the beginning of its construction. The dwelling places of these historical subjects represent an important question for research on cities, because it points towards a critical perspective on the occupation of urban space of the planned capitals.



Envio: 29/08/2018 ◆ Aceite: 13/09/2018

Introdução

O presente artigo tem como objetivo discutir aspectos ligados ao *Plano de Urbanização de Goiânia de 1938* e os locais ocupados pelas camadas mais populares, inclusive, os trabalhadores da construção civil que migraram para o Centro Oeste, principalmente, para Região Metropolitana de Goiânia em busca de trabalho. Acreditamos que, a maneira como a cidade incorporou o grande contingente de trabalhadores vindos da Bahia, de São Paulo, de Minas Gerais e de outros estados brasileiros, contribui na discussão do ideário de modernidade dentro do contexto de sertão¹.

Para uma melhor compreensão do primeiro momento de planejamento urbano temos que retomar ao tema da transferência da capital, transcorrido nos primeiros anos do século XX. Isto porque o fenômeno urbano é dinâmico e responde às questões do seu contexto histórico. O que nos leva conceber a cidade como resultado de sua própria história.

A nova capital foi construída sob os auspícios da Marcha para Oeste. Movimento desenvolvimentista liderado por Getúlio Vargas que buscava conquistar e incorporar regiões brasileiras distantes dos grandes centros urbanos, as chamadas regiões fronteiriças.

A Marcha para Oeste condensou em seu movimento mitos integradores como nacionalidade e desenvolvimento do interior do país. Interessava ao governo federal adentrar as regiões distantes do litoral e colocá-las no curso da economia nacional. Goiânia, dentro desse contexto de expansão da fronteira, trata-se, portanto, de uma cidade pensada e planejada dentro de uma lógica de inserção da região Centro-Oeste no ideário de modernização.

A cidade nasceu sob o signo da modernidade e do progresso, negação do suposto atraso que a antiga capital, Vila Boa de Goiás, representava. As justificativas apresentadas para a transferência centravam-se nas más condições da cidade que abrigava a capital e a emergência de uma nova cidade capaz de fomentar o desenvolvimento econômico. Nesse momento histórico-geográfico, os discursos oficiais e o planejamento urbano foram pautados, desse modo, pela antítese modernidade e arcaísmo.

O primeiro parecer técnico sobre a transferência da capital e a escolha do novo local (antigo município de Campininha das Flores) foi elaborado pelo renomado engenheiro

¹ Empregamos aqui o termo sertão para indicar o contexto de integração socioeconômica do Centro Oeste ao restante do Brasil. Essa integração era uma das proposições do Estado Novo e tinha como objetivo conectar o interior do país ao litoral. Nesse sentido, sertão se refere à vida natural, interiorana, autêntica e, por isso mesmo, de caráter tipicamente brasileiro. Dentro do discurso varguista era no interior, ou seja, no sertão, onde deveria ser buscada a verdadeira identidade nacional (SILVA, p. 30, 1997).

Armando de Godói. Apesar de ter sido convidado pelo governo estadual, representado pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira, para elaborar o primeiro Plano de Urbanização de Goiânia, o engenheiro recusou o convite.

Perante essa recusa, o interventor Pedro Ludovico convidou o profissional Atílio Corrêia Lima² para iniciar os trabalhos sobre o planejamento. Esse aceitou o convite para trabalhar no *Plano de Urbanização de Goiânia de 1938*. Apesar de ser responsável pelo projeto, Atílio Corrêia não foi seu único autor. O produto final do plano contou com a participação de vários profissionais, entre eles o engenheiro Armando de Godói, engenheiros, arquitetos e técnicos da Construtora Coimbra Bueno & Cia Ltda., a principal construtora responsável pela edificação da cidade.

De fato, esse primeiro passo rumo ao planejamento foi uma construção coletiva dos profissionais ligados ao Estado e a construtora responsável pelas obras. O que indica a pluralidade de concepções presentes no projeto, como iremos ver mais adiante.

Além da atividade de professor de urbanismo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Atílio Corrêia elaborou importantes projetos como o Plano de Urbanização de Goiânia, o de Remodelação da Cidade de Recife, a Estação de Passageiros do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Participou também de projetos paisagísticos e de obras de arquitetura (DAHER, 2003). É importante ressaltar que ele era um dos poucos arquitetos que naquela época havia se especializado em urbanismo o que demonstra o seu alto grau de profissionalismo. Sua contratação representava para o governo de Pedro Ludovico um símbolo da modernidade desejada para a nova capital.

Em decorrência de sua formação acadêmica francesa, Atílio Corrêia sofreu forte influência da arquitetura recorrente em remodelações e construções de capitais norte-americanas e européias. Trouxe, desse modo, para o traçado urbanístico e para os edifícios de Goiânia o estilo *art déco*. Apesar de já não ser mais uma novidade na Europa nos anos de 1930-40 era, certamente, uma grande inovação para a paisagem do cerrado.

O *art déco*, apresentado pela primeira vez na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em 1925, na França, não consistia unicamente num estilo

² Atílio Corrêia Lima ficou responsável pelo planejamento urbano de Goiânia até o ano de 1935, quando voltou para o Rio de Janeiro. Segundo Gonçalves (2002) o rompimento com o governo do Estado ocorreu devido ao atraso das obras, falta de pagamento e pressões familiares que exigiam sua volta para o Rio de Janeiro.

arquitetônico, mas também de design e de decoração. Apresentava-se como um estilo que contava com novos materiais, novas técnicas e era caracterizado pelas linhas retas, traçado sóbrio sem muitos adereços e com uma forte tendência à horizontalidade, que procurava provocar, sobretudo, a sensação de monumentalidade (COELHO, 1997).

Para o historiador Hugo Segawa (2002), a necessidade de funcionalidade, eficiência, economia em projetos arquitetônicos, apresentadas nos anos 1930 durante o processo de urbanização das cidades, contribuiu para que o *déco* fosse apropriado pelos arquitetos e urbanistas como uma possibilidade de construir, ao mesmo tempo, edifícios com aspecto moderno e que não demandassem grandes investimentos.

Utilizado principalmente em construções oficiais e, em menor medida, em projetos de residências e prédios comerciais, o *art déco* foi o modelo que melhor representou o poder emergente do Estado Novo. Considerado pelo governo Vargas como sendo um estilo moderno capaz de igualar o Brasil às tendências européias e norte-americanas em voga na década de 1930.

Na mudança da capital para Goiânia, o arquiteto-engenheiro Atílio Corrêia, assim como outros profissionais, adotaram o *art déco*

[...] não por uma questão de modismo, ou de opção [...], mas por uma questão de ser o *déco* o modelo arquitetônico que nesse momento mais se presta à representação do poder autoritário do governo Vargas e de seus representantes estaduais 'em Goiás, no caso, Pedro Ludovico Teixeira', impostos por uma interventoria ditatorial (COELHO, 2002, p. 108).

É importante salientar que, diferentemente do que ocorreu com outras cidades goianas fundadas em torno de igrejas ou entrepostos comerciais, Goiânia foi edificada tendo como princípio norteador o poder administrativo. Na sua estrutura urbana o centro administrativo surge como elemento fundador da paisagem urbana. A impressão que se tem ao olharmos o plano é que todos os caminhos da cidade encontram-se no centro administrativo, a Praça Cívica (Figura 1).

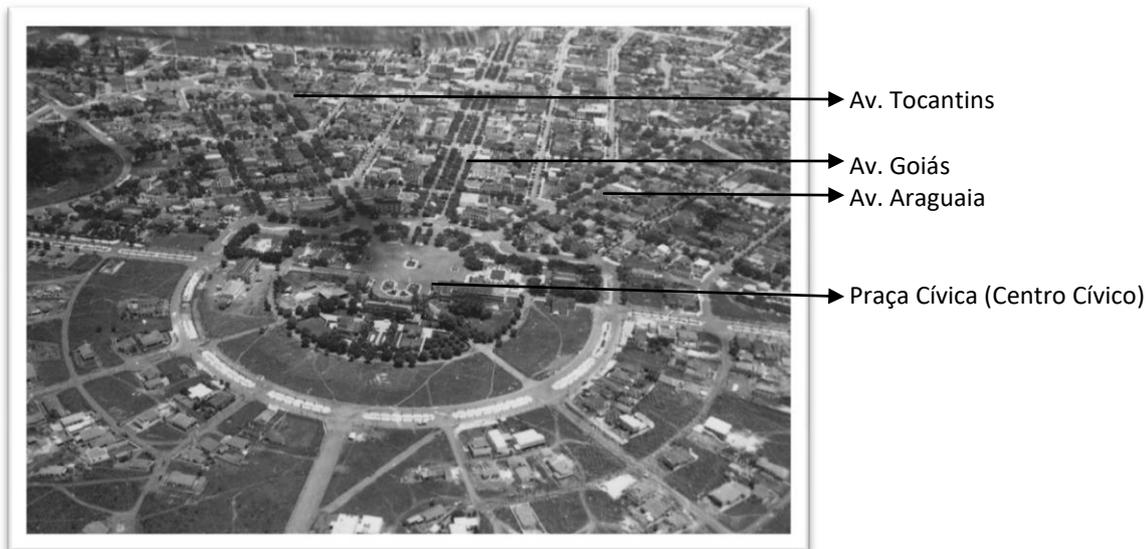


Figura 1: Imagem aérea da Praça Cívica, Goiânia-GO. **Fonte:** <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1657128>. Acesso em: 14/04/2016 às 15h30.

O desenho arquitetônico do Centro Cívico, com a praça em forma de ferradura e a convergência das três principais avenidas, expressa princípios da cidade barroca. A preocupação com o paisagismo, com a arborização, com as formas geométricas e simétricas das três principais avenidas (Araguaia, Goiás e Tocantins) evidencia a influência do urbanismo francês presente no *Plano de Urbanização de 1938*.

Além disso, Atílio Corrêa esteve atento aos princípios urbanísticos de sanitarianismo, de higienização, de questões ligadas ao lazer e aos códigos de controle do crescimento urbano que ordenassem o uso do solo. Para ele, o traçado de uma cidade era um fator muito importante para que ela fosse uma sede administrativa plena de suas atividades, para que desenvolvesse ao máximo a economia e a política local. Além da racionalidade e do melhor aproveitamento possível do traçado urbano, a cidade, para esse profissional, deveria ter um desenho atrativo para os novos habitantes. Isso justifica a preocupação com o desenho urbanístico de Goiânia.

Em 1935, o contrato entre o governo e a firma P. Antunes Ribeiro e Cia., empresa da cidade do Rio de Janeiro representada por Atílio Corrêa em Goiás é suspenso pelo governo. A firma Coimbra Bueno & Cia Ltda. assume o comando do grande canteiro de obras que a cidade havia se transformado e contrata, em 1936, o engenheiro Armando de Godói para dar continuidade ao *Plano de Urbanização de 1938*.

Esse profissional, assim como Atílio Corrêia, teve como desafio construir Goiânia nos moldes de uma cidade moderna, enquanto contraponto da antiga capital Vila Boa de Goiás. Contudo, uma das diferenças notadas entre esses dois profissionais refere-se à concepção de cidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que a construção de Goiânia foi palco de uma disputa de diferentes concepções urbanas. Armando de Godói teve como uma das influências o pensamento de Ebenezer Howard (1850-1928), precursor da proposta das cidades-jardim, e Atílio Corrêia espelhava-se no urbanismo francês.

A concepção das cidades-jardim idealizava, primordialmente, construir cidades com características de metrópole, sem perder o conforto e as qualidades encontradas no campo. Em outras palavras, a cidade moderna, industrializada, lugar de atividades dinâmicas e as benesses da arborização, da água limpa, da vida saudável do campo deveriam caminhar junto para o melhor bem-estar do homem moderno.

De modo geral, pode-se dizer que, enquanto Atílio Corrêia teve maior preocupação com a funcionalidade, propondo a divisão da cidade em zonas³, cada qual destinada a determinadas atividades, Armando de Godói preocupou-se mais com a estética. O que se verifica no tipo de urbanismo proposto por ele, onde aspectos como embelezamento, alargamento e arborização de avenidas, salubridade e mesmo o projeto de cidade-jardim, ocupavam lugar privilegiado.

Além dos aspectos urbanísticos de Goiânia e de seus planejadores que marcaram o primeiro plano de urbanização, temos que levantar outra importante questão: o papel da iniciativa privada na construção da cidade. O conjunto desses aspectos nos ajuda a compreender de modo mais amplo Goiânia. Desse modo, acreditamos que a especulação imobiliária relaciona-se diretamente à valorização dos loteamentos mais equipados da cidade e à grande dificuldade de aquisição desses espaços por parte das camadas mais populares, incluindo os trabalhadores da construção civil.

Assim como ocorreu em outras capitais, Goiânia teve a participação maciça de investimentos particulares na sua construção. Ao contrário do se pensa, a execução e acompanhamento das principais obras não foram realizados pelo poder público, mas pela

³ As zonas pensadas por Atílio pretendiam dividir a cidade em “bairro comercial, industrial, administrativo, residencial, áreas verdes, aeroporto, estação ferroviária” (MANSO, 2003, p. 90).

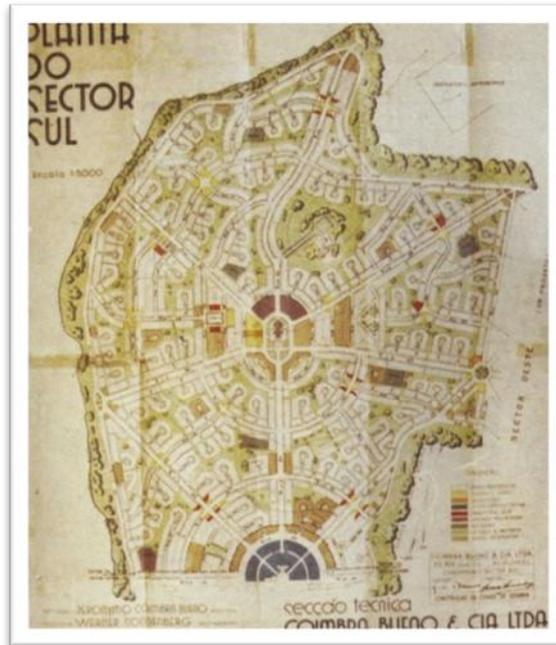
iniciativa privada. Fato que pode ser constatado já no ano de 1934 quando os irmãos Coimbra Bueno, proprietários da Construtora Coimbra Bueno & Cia. Ltda. iniciaram sua participação na construção da cidade assumindo a Superintendência Geral de Obras da cidade.

Desse modo, Goiânia teve seu planejamento conectado aos interesses imobiliários de indivíduos ligados ao Estado e ao poder econômico. Podemos afirmar que houve uma facilitação da especulação imobiliária pelo poder público. A união de interesses políticos aos interesses imobiliários, presente na reprodução do espaço urbano, fez com que setores dotados de melhores equipamentos urbanos, como o caso do setor Sul e Oeste da cidade, acabassem sendo ocupados pela elite econômica, donos de imobiliárias e famílias tradicionais.

Organizado em torno de uma grande praça (Figura 2) e dotado de quadras o setor Sul tinha um aspecto monumental. Concebido como bairro-jardim, com vias de circulação separadas das vias de pedestres, unidades de vizinhança, residências organizadas em torno de um *cul-de-sac* (ruas principais e secundárias que desembocam em vielas) e cercadas por áreas verdes, o setor foi ocupado por indivíduos com maior poder aquisitivo. As ruas de tráfego foram pensadas para resguardar ao máximo as moradias dos barulhos e inconvenientes do trânsito. As moradias possuíam dois acessos: o principal voltado para as áreas verdes ou vielas que desembocavam nessas áreas e um acesso secundário de serviços e carros (GONÇALVES, 2002, p. 66-67).

Os profissionais com conhecimentos especializados, contratados pelas firmas responsáveis pela construção como a P. Antunes Ribeiro Cia. e a Coimbra Bueno & Cia. Ltda instalaram-se em barracões provisórios, construídos pelas firmas e pelo Estado. Já os migrantes, atraídos pelas promessas de enriquecimento (Figura 3) e doação de lotes, sem uma formação profissional definida, mudaram-se para as partes da cidade onde ainda não havia comércio e nem equipamentos urbanos. A maioria desses migrantes chegou a Goiânia atraídos pelas propagandas estas, divulgadas em cartazes e anúncios pagos em jornais de outros estados pelo governo (BERNARDES, 1989).

Figura 2: Planta do Setor Sul no início da construção de Goiânia.



Fonte: <http://meumediterraneo-goiania.blogspot.com.br/>. Acesso em: 08/04/2016 às 16h.

Figura 3: Cartaz que foi espalhado por diversas capitais e cidades brasileiras com o objetivo de atrair trabalhadores e novos habitantes para Goiânia.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Goi%C3%A2nia#/media/File:Cartaz_Construcao_de_Goiania.JPG. Acesso em: 08/04/2016 às 15h.

Apesar das promessas atraentes, a situação encontrada pelos recém-chegados a Goiânia não era nada fácil.

Sem moradia adequada para abrigar a família, sem recursos para morar em Campinas, como fazia a maioria dos que chegavam, e nem para comprar um lote no Bairro Popular, esses trabalhadores se alojaram às margens do Córrego Botafogo, nos espaços vazios, fundando as primeiras invasões nas terras públicas de Goiânia (BERNARDES, 1989, p. 174).

Desde o primeiro planejamento da cidade os trabalhadores, principalmente, da construção civil foram excluídos. Isto porque, apesar de ser previsível a chegada de um grande contingente de pessoas para as obras, não foram projetados bairros que pudessem abrigar os operários. Coube a eles ocuparem os espaços marginalizados pelo plano piloto e resistir às constantes ameaças do governo de expulsá-los das áreas públicas.

Chega a ser contraditório que aqueles que foram contratados tanto pelo Estado, quanto pelas empreiteiras para construir os edifícios e residências projetados por renomados profissionais, morassem em barracões nas margens do Córrego Botafogo, na região do Botafogo (Figura 5) e em casebres feitos com pau-a-pique⁴.

Uma das justificativas para a falta de assistência e conforto para os trabalhadores apresentada pelo engenheiro Jerônimo Coimbra Bueno, responsável pelas obras, dizia respeito ao baixo orçamento destinado à construção. Argumenta que,

[...] só o alojamento para uma população operaria que já orça em mais de 1.000 pessoas (operários, suas famílias e agregados) num local inteiramente virgem, onde há 3 anos não existia uma única moradia, só esta parte a ser executada de acordo com as exigências mínimas de um padrão moderno e tolerável de vida exigiria quase tanto quanto se gastou com a totalidade das obras. A maioria dos ranchos operários custou menos de 100\$000 cada. As casas de madeira feitas com rapidez, sempre para satisfazer necessidade imediata de alojamento do pessoal mais classificado das obras, foram feitas com a mais restrita economia e constituem o mínimo abrigo que se poderia tolerar para viver (MONTEIRO, 1938, p. 480).

⁴ Pau-a-pique eram habitações construídas de parede feita de ripas ou varas entrecruzadas e barro; taipa.

O “pessoal mais classificado das obras”, que o engenheiro faz menção, na realidade eram os profissionais especializados contratados pelas empreiteiras, como arquitetos, engenheiros e mestres-de-obras, muitos desses profissionais de origem estrangeira.

A exclusão planejada da população mais pobre do espaço planejado, no *Plano de Urbanização de 1938*, correspondeu ao esforço do poder público de constituir uma ‘cidade imaginária’, cinematográfica e conectada com o ideário moderno. Esse movimento preservava a aparência da arquitetura *art déco* e dos jardins longe da estética da pobreza. Criava-se, uma cidade com paisagens de cartão-postal.

Nesse sentido, de uma não correspondência do urbanismo praticado nas partes planejadas e nos setores que surgiram para atender as camadas os trabalhadores da construção civil e das camadas populares, a arquiteta MANSO (2003) afirma que o padrão do urbanismo moderno exigia das construções critérios higienistas, como saneamento básico e edificações com materiais de qualidade, o que certamente não ocorreu com o Bairro Popular Botafogo e a Vila Nova, ocupados por trabalhadores da construção civil e operários.

Considerações Finais

Após apresentar o contexto histórico-geográfico da construção de Goiânia e analisar as tendências urbanísticas presentes no *Plano de Urbanização de 1938*, notamos que a cidade planejada para ser uma capital moderna não atendeu a demanda de moradias de seus principais trabalhadores: aqueles ligados a construção civil.

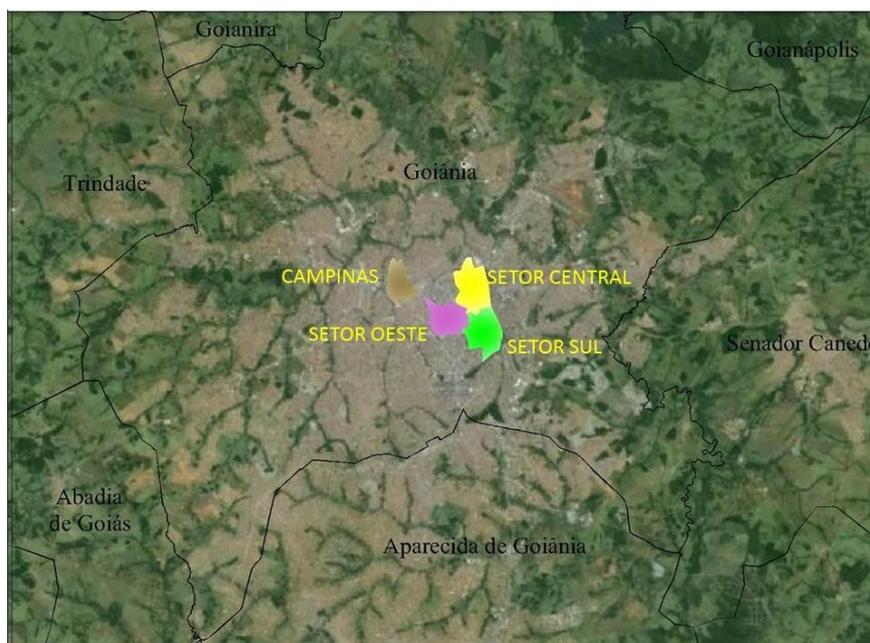
Notamos que o Centro Cívico, as residências em estilo *art déco*, as ruas alargadas e os amplos jardins não eram destinados aos migrantes carpinteiros, marceneiros, mestres de obras, pedreiros e outros tantos trabalhadores não especializados.

As residências modelos e os bairros planejados acabaram sendo ocupados pelos trabalhadores mais especializados como engenheiros e arquitetos ou pelas camadas mais abastadas. O papel exercido pelo capital particular das construtoras acabou aumentando a especulação imobiliária e tornando praticamente impossível a aquisição dos melhores locais pelos trabalhadores da construção civil. O que ocorria na prática era que as residências da

grande massa de trabalhadores eram levantadas ao sabor do imprevisto e fora da cidade planejada, como ocorreu com os ranchos no Córrego Botafogo.

Para o historiador Alexandre R. Gonçalves (2002), ao lado da cidade planejada houve uma cidade marginal, constituída de partes da cidade, invadidas por operários e pessoas que não conseguiam pagar os altos aluguéis de residências do Setor Central, Setor Sul, Oeste (Figura 4 e 5) e de Campinas. As áreas invadidas como foi o caso Botafogo, Vila Operária, Macambira (atualmente Setor Pedro Ludovico), posteriormente legalizadas por governos que sucederam Pedro Ludovico, foram excluídas do urbanismo moderno preconizado pelo poder público representado nos projetos de Atílio Corrêa e Armando de Godói.

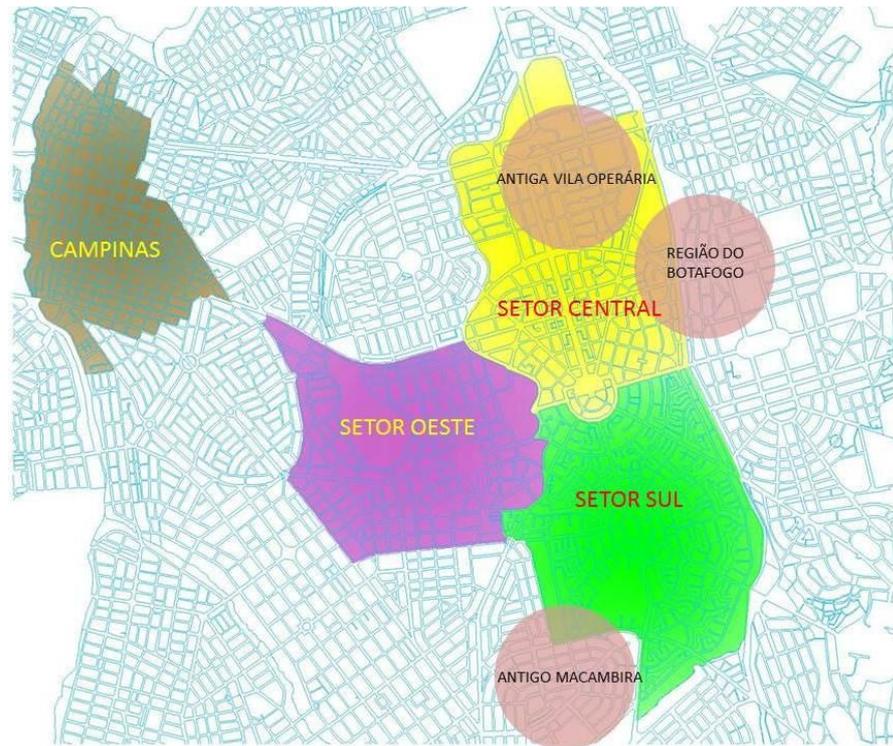
Figura 4: Mapa com a localização dos setores Campinas, Oeste, Central e Sul.



Fonte: Elaborado pelo arquiteto Fábio Souza⁵ com base no *Google Maps*, 2015.

Figura 5: Mapa com a localização dos setores Campinas, Oeste, Central e Sul.

⁵ Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1992), Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2012) e é Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia. É professor efetivo do Instituto Federal de Goiás (IFG).



Fonte: Elaborado pelo arquiteto Fábio Souza com base no *Google Maps*, 2015.

Podemos concluir, que apesar do *Plano de Urbanização de 1938* ser um avanço no que diz respeito ao planejamento urbano de Goiânia, elaborado por renomados profissionais e com tendências urbanísticas modernas, como o caso do *art déco*, ele não considerou a necessidade de pensar a cidade para os habitantes de menor poder aquisitivo. Os trabalhadores da construção civil representaram, em grande número, essa camada social excluída do primeiro planejamento urbano de Goiânia. Nesse sentido, a dinâmica da cidade, nos seus primeiros anos, entre 1930-1950, revela seu caráter excludente.

Referências

BERNARDES, Genilda Darc. *Goiânia, Cidade Planejada/Cidade Viva: Discurso e Cultura da Modernidade*. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília. Brasília: 1998.

COELHO, Gustavo Neiva. A *art déco* e a política modernizadora na fundação de Goiânia. In: BOTELHO, Tarcísio R. (org.). *Goiânia: Cidade pensada*. Goiânia. Ed. UFG, 2002.

DAHER, Tânia. *Goiânia: uma utopia européia no Brasil*. Goiânia: Ed. Centro-Brasileiro de Cultura, 2003.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *A construção do espaço urbano de Goiânia (1933-1968)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2002.

MANSO, Celina F. A. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea: um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MONTEIRO, Ofélia Societes do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

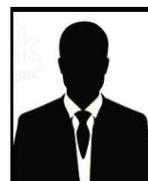
SEWAGA, Hugo. *Arquitetos do Brasil (1900-1990)*. São Paulo: Edusp, 2002.



CRIAÇÃO DE CADASTRO TÉCNICO DE ARBORIZAÇÃO URBANA COMO FERRAMENTA DE CONTROLE AMBIENTAL NO SETOR MARISTA, EM GOIÂNIA - GO

Fábio de Souza

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1992), Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2012) e é Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia. É professor efetivo do Instituto Federal de Goiás (IFG).
fbarqui@gmail.com



Edilene Cristina Balduino

Possui graduação em Administração pela Universidade Salgado de Oliveira (2005) e graduação como Tecnóloga em Agrimensura pelo Instituto Federal de Goiás (2015) dycristina@uol.com.br



Marlene Teresinha de Muno Colesanti

Possui Graduação em Geografia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Catanduva (1971), Mestrado e Doutorado em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1985), (1995). É professora associada IV do Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). mmuno@hotmail.com



Arborização urbana, cadastro técnico, monitoramento ambiental.

Resumo: A arborização constitui, atualmente, uma atividade indispensável da gestão nas cidades, a qual se deve fazer presente em todas as fases do planejamento urbano, visando mitigar impactos ambientais e danos causados às espécies, assim como os gastos desnecessários devido à manutenção desses impactos. Assim, o presente trabalho tem por objetivo demonstrar como o monitoramento ambiental urbano pode ser conseguido por meio de um cadastro técnico da arborização, através de um levantamento cadastral em um extrato urbano da cidade de Goiânia, no Setor Marista.

CREATION OF A TECHNICAL RECORD OF URBAN AFFORESTATION AS A TOOL FOR ENVIRONMENTAL CONTROL IN THE DISTRICT OF MARISTA IN GOIANIA – GO

Urban afforestation, technical registration, environmental monitoring.

Abstract: The urban afforestation is currently an indispensable activity of the cities management, which should be present at all stages of urban planning, to mitigate environmental impacts and damage to species, as well as unnecessary costs due to the maintenance of these impacts. Thus, this work aims to show how the urban environmental monitoring can be achieved by means of a technical register of trees through a cadastral survey of an urban extract of the city of Goiânia, in the Marista neighborhood.



Envio: 25/08/2018 ♦ Aceite: 11/09/2018

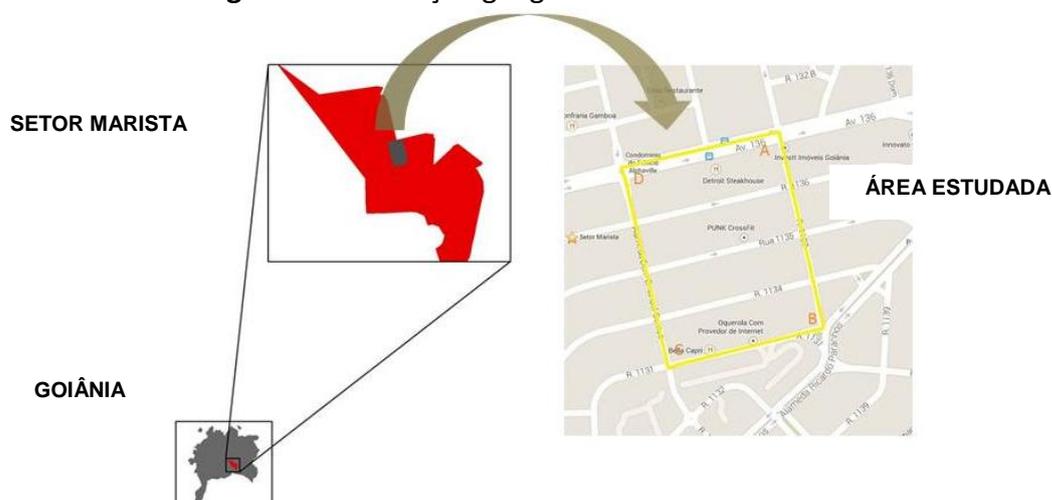
Introdução

O Cadastro Técnico Multifinalitário - CTM constitui-se de um instrumento importante para o monitoramento da arborização urbana, ajudando a evitar conflitos com a infraestrutura da cidade e obter os benefícios advindos dessa vegetação nas urbes. Assim, a realização deste auxilia na tomada de decisões sobre os aspectos relacionados à arborização em benefício do município.

A arborização urbana compreende o paisagismo de ruas e residências, praças, parques, jardins e canteiros centrais de ruas e avenidas. Ela é a vegetação que se encontra mais próxima à população citadina e sua manutenção exige dos órgãos públicos maior controle, onde um CTM eficiente colabora para seu monitoramento e manutenção, refletindo diretamente na vivência dos cidadãos, uma vez que um ambiente arborizado proporciona sombra, aumenta a umidade relativa e melhora a condição do ar, além de reduzir a poluição e regular a temperatura local.

Assim, o objetivo do presente trabalho é demonstrar como o acompanhamento paisagístico urbano pode ser conseguido por meio do CTM, através de um levantamento cadastral da região em estudo. Como produto foi gerado um mapa temático, de uma área amostral previamente definida. A área escolhida para a análise proposta foi o quadrilátero formado pela Alameda Dom Emanuel Gomes, entre a Avenida 136, Rua 1137 e a Rua 1131, no Setor Marista, bairro localizado na região sul da cidade de Goiânia-GO (Figura 1).

Figura 1: Localização geográfica da Área de Estudo – Setor Marista.



Fonte: Elaborada pelos autores, com base no Mapa Urbano Básico Digital de Goiânia (2015).

Com base no apresentado, essa proposta de Monitoramento de Arborização Urbana teve como princípio básico a ferramenta de Cadastro Técnico Multifinalitário, e, para sua elaboração, em um primeiro momento foi realizada uma análise histórica através de aerofotografias obtidas no aplicativo *Google Earth*, para verificar a evolução da arborização urbana na área objeto de estudo (Figura 2), localizada no Setor Marista, na cidade de Goiânia, no período compreendido entre 2002 e 2014.

O perímetro total perfaz 1260 metros, e sua localização apresenta as seguintes coordenadas: ponto “A” – interseção entre a Avenida 136 com a Rua 1.137 (Zona 22, Longitude: 49°15’28,09”W e Latitude: 16°41’52,93”S); ponto “B” – interseção da Rua 1.137 com a Rua 1.131 (Zona 22, Longitude: 49°15’25,64”W e Latitude: 16°42’04,09”S); ponto “C” – interseção da Alameda Dom Emanuel Gomes com a Rua 1.131 (Zona 22, Longitude: 49°15’34,85”W e Latitude: 16°42’06,20”S); e ponto “D” – interseção da Avenida 136 com Alameda Dom Emanuel Gomes (Zona 22, Longitude: 49°15’37,60”W e Latitude: 16°41’55,10”S).

Vale ressaltar que, de acordo com Souza (1992, p.64), o Setor Marista originou-se de uma modificação realizada no antigo loteamento denominado Setor Sul – este proposto por Armando de Godói, engenheiro –, que fora aprovado pelo estado por meio do Decreto 90-A, de 30 de julho de 1938, na qual uma pequena área deste setor, maior que o Setor Oeste, e outra parte do Setor Pedro Ludovico – onde se situa a área objeto de estudo deste trabalho, tornaram-se um bairro único, cuja denominação se deve à presença do Colégio Marista nas imediações.

A expansão do núcleo central original em direção ao sul propiciou o surgimento dessa área com inúmeras vantagens econômicas por sua localização no contexto urbano. O bairro, na atualidade, sofre um grande adensamento, cuja intervenção advém principalmente da especulação imobiliária.

Em um segundo momento outra atividade de fundamental importância foi realizada: um mapa temático contendo o cadastramento e mapeamento de todas as espécies arbóreas da área de estudo, por rastreamento de cada ponto com equipamento GPS Geodésico, que tornou possível obter a coordenada UTM (*Universal Transversa de*

Mercator) de cada ponto, com o objetivo de catalogar todas as espécies arbóreas. Em seguida, foi feito um diagnóstico, identificando a situação atual de cada árvore localizada em calçadas, canteiros centrais e vias públicas da área de estudo. Essa análise, além de verificar a situação atual da arborização, possibilita que seja feita a quantificação das atividades subsequentes, como: controle de retirada das espécies, substituições de espécies exóticas por nativas, fiscalização de podas, entre outros. Para consolidar esta proposta, foi criado um Sistema de Informações Geográficas (SIG), armazenado em um Banco de Dados, elaborado na plataforma ArcGIS 10.1, interligado ao MUBDG V.21 – Mapa Urbano Básico Digital de Goiânia, o qual permitirá o monitoramento ambiental da arborização local, por equipe de profissionais capacitados, bem como possibilitar que qualquer cidadão possa acompanhar, em um sistema online que seja disponibilizado pela Prefeitura de Goiânia, a situação atualizada de cada espécie arbórea, tendo as informações das atividades que essas árvores necessitam.

Junqueira (2010, p. 42-116) explica que o sensoriamento remoto é importante por possibilitar a aquisição de dados e informações sobre objetos de interesse, mesmo que à distância e sem ter contato direto com ele e o emprego de métodos de sensoriamento remoto na “avaliação das áreas verdes urbanas, seja para monitoramento ou para estudos mais simplificados como análise de algumas datas amostrais, é de grande importância para o conhecimento das ações antrópicas sobre determinado território” (JUNQUEIRA, 2010, p.113). Pelas aerofotografias se mapeia topograficamente em várias escalas os objetos de estudo, devido à alta qualidade da imagem e à geometria simples de projeção central. Ademais, é um dos meios mais baratos, eficazes, práticos e utilizados pelo próprio sensoriamento remoto (JUNQUEIRA, 2010, p.42).

Com base nisso, utilizou-se como referencial as imagens históricas disponíveis no *Google Earth*, tendo sido elaboradas análises da evolução das áreas verdes urbanas de vias públicas, calçadas e canteiros centrais na área em estudo (Figura 3).



Figura 3: Vista aérea da área de estudo em 2002, à esquerda e em 2014, à direita. Os pontos amarelos representam a supressão arbórea ocorrida no período.



Fonte: Elaborado pelos autores a partir de imagens do *Google Earth*, 2015.

Ao relacionar as áreas verdes urbanas presentes na área de estudo no período de 2002 a 2014, percebe-se uma redução destas, quando comparadas às imagens dos mesmos locais nos anos anteriores. Nesses locais havia muitas espécies arbóreas, que foram substituídos por calçadas pavimentadas e grandes edificações. Assim, é possível concluir que, se houvesse um sistema de controle arbóreo efetivo, essas remoções feitas em grande escala poderiam ser controladas da forma que melhor servissem às necessidades humanas e ao meio ambiente, o que justifica a realização desse mapa temático, através de um levantamento de campo.

Para o referido levantamento, os seguintes materiais e equipamentos foram utilizados: rover; GPS Geodésico, modelo Hiper+, marca TOPCON; e GPS, marca South modelo S86. Como base, o GPS TRIMBLE NETR9 e seus acessórios (base nivelante, tripé e bastão); *software* de Processamento do GPS – Topcon Tools; Auto Cad 2013; TOPOEVN; Microsoft Word 2010; Microsoft Excel 2010; MUDDG V. 21 e ArcGIS 10.1.

O levantamento de campo foi realizado nos dias 12 e 13 de dezembro de 2014, no período matutino e vespertino. Foi utilizada, como base de referência para o levantamento, a estação de RBMC (*GOGY*), receptor TRIMBLE NETR9, que possui coordenadas planas (UTM) N 8.156.720,616m e E 686.129,619m, cujo marco base está materializado em pilar cilíndrico de concreto medindo 1,80m de altura e 0,30m de diâmetro,

engastado na coluna de concreto sobre a laje do prédio, no observatório de Geomática. Possui, no topo, um dispositivo de centragem forçada e em sua face uma chapa de identificação, ambas padrão IBGE, estampada SAT 92860. A medição foi realizada sobre a laje do prédio onde se situa o Observatório de Geomática, no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia (IFG), Campus Goiânia, Departamento III, Área de Geomática. Em seu sítio encontra-se o SAT 92693.

O levantamento de campo foi resultado do rastreamento das espécies arbóreas localizadas em toda a área do perímetro da Figura 12, pela Técnica de Posicionamento Relativo Estático Rápido (fase da portadora L1/L2), e executado com equipamento de receptor de sinais de satélite GPS Geodésico L1/L2, modelo Hiper + de 40 canais paralelos (L1/L2) da marca TOPCON e GPS Geodésico, de 40 canais paralelos (L1/L2), marca South modelo S86, obedecendo aos seguintes procedimentos:

I) observou-se o percurso e o trajeto a ser levantado e definiu-se a orientação do levantamento e os pontos a serem rastreados; II) estacionou-se o GPS Geodésico acoplado ao bastão em cada ponto de interesse, em uma posição que possibilitasse a captação dos sinais de satélite de forma adequada; III) o tempo de rastreamento foi de aproximadamente cinco minutos em cada ponto; IV) cada ponto rastreado foi anotado na caderneta de campo, assim como o horário de início e término do rastreamento e a identificação do ponto, para posteriores conferências; V) após finalizar o rastreamento, desligou-se o receptor GPS e o estacionou em outro ponto, seguindo novamente os passos II, III, IV e V; VI) um croqui foi desenhado para facilitar e auxiliar no desenho do mapa; VII) após realizado todo o levantamento de campo, foi feito o pós-processamento dos dados rastreados em campo, por meio do software Topcon Tools, que utiliza o processo dos mínimos quadrados e possui a capacidade de armazenar e pós-processar fases de batimento das portadoras L1/L2; VIII) todo o processamento foi efetuado utilizando-se o Datum SAD 69 como Datum do Projeto, devido ao fato de a versão 21 do MUBDG utilizado neste trabalho estar referenciada neste Datum;

No cadastramento das espécies existentes na área de estudo – o Setor Marista – foram levantados 298 pontos, conforme mapa temático a seguir (Figura 4).

Figura 4: Mapa temático - cadastramento das espécies arbóreas presentes na área de estudo



Fonte: Elaborado pelos autores, 2015.

Concluído o cadastramento das espécies arbóreas, a próxima etapa foi diagnosticar as espécies, ação realizada em 31 de janeiro de 2015, no período matutino. Para orientar este trabalho de maneira correta técnica e administrativamente, se fez necessário realizar o diagnóstico da arborização vivente por meio do mapeamento das árvores existentes nas calçadas e nos canteiros centrais das vias públicas da área de estudo, localizada no Setor Marista, em Goiânia, onde foi feita a identificação das espécies arbóreas,

a análise do estado fitossanitário e nutricional, de irregularidades na poda e das situações de interferência na fiação elétrica aérea.

Realizou-se o cruzamento com todas as informações obtidas no diagnóstico, a fim de visualizar as mais relevantes. Os resultados foram agrupados, quantificados e analisados baseados em estatística básica, de forma a elaborar tabelas e gráficos que pudessem tornar possível uma melhor interpretação dos dados levantados. Na área de estudo foram catalogadas 298 árvores, totalizando quarenta espécies arbóreas diferentes (Tabela 1).

Tabela 1: Relação de todas as espécies arbóreas encontradas na área de estudo, localizada no Setor Marista, em Goiânia, com as respectivas quantidades e frequências, classificadas por ordem de frequência.

Ordem	Nome Popular	Nome Científico	Qtde.	Freq. %
1	Palmeira Imperial	<i>Roystonea borinquena</i> O.F. Cook <i>Arecaceae</i>	56	18,79
2	Sibipiruna	<i>Caesalpinia pluviosa</i> var. <i>peltophoroides</i> Benth. <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	46	15,44
3	Palmeira Cica	<i>Cycas circinalis</i> L. <i>Cycadaceae</i>	30	10,07
4	Ipê Rosa	<i>Tabebuia rosea</i> (Bert.) DC. <i>Bignoniaceae</i>	26	8,72
5	Bougainvillea	<i>Bougainvillea glabra</i> Choisy <i>Nyctaginaceae</i>	22	7,38
6	Quaresmeira	<i>Tibouchina granulosa</i> (Desr.) Cogn. <i>Melastomataceae</i>	15	5,03
7	Sete Copas	<i>Terminalia catappa</i> L. <i>Combretaceae</i>	11	3,69
8	Jambo do Pará	<i>Syzygium malaccense</i> (L.) Merr. & L.M. Perry <i>Myrtaceae</i> 1.291	10	3,36
9	Aroeira Salsa	<i>Schinus molle</i> L. <i>Anacardiaceae</i>	9	3,02
10	Escova de Garrafa	<i>Callistemon</i> spp. <i>Myrtaceae</i>	8	2,68
11	Ficus	<i>Ficus benjamina</i> L. <i>Moraceae</i>	6	2,01
12	Bougainvillea Roxo	<i>Bougainvillea glabra</i> var. <i>acutibracteata</i> <i>Nyctaginaceae</i>	5	1,68
13	Ficus Folha Larga	<i>Ficus lyrata</i> . <i>Moraceae</i>	5	1,68
14	Jasmim Manga	<i>Plumeria rubra</i> (L.) Woodson <i>Apocynaceae</i>	4	1,34
15	Oiti	<i>Licania tomentosa</i> (Benth.) Fritsch <i>Chrysobalanaceae</i>	4	1,34
16	Bálsamo	<i>Myroxylon peruiferum</i> L. f. <i>Leguminosae-papilionoideae</i>	3	1,01
17	Cássia Rosa	<i>Cassia grandis</i> L. f. <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	3	1,01
18	Chuva de Ouro	<i>Cassia fistula</i> L. <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	3	1,01
19	Clúsia	<i>Clusia fluminensis</i> . <i>Clusiaceae</i>	3	1,01
20	Palmeira Coquinho Vermelho	<i>Carpentaria acuminata</i> . <i>Arecaceae</i>	3	1,01
21	Guariroba	<i>Syagrus oleracea</i> (Mart.) Becc. <i>Arecaceae</i>	2	0,67
22	Jatobá do Cerrado	<i>Hymenaea stigonocarpa</i> Mart. ex Hayne <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	2	0,67
23	Mogno	<i>Swietenia macrophylla</i> King <i>Meliaceae</i>	2	0,67
24	Mulungu	<i>Erythrina speciosa</i> Andrews <i>Leguminosae-papilionoideae</i>	2	0,67
25	Murta	<i>Murraya paniculata</i> L. <i>Rutaceae</i>	2	0,67
26	Neem Indiano	<i>Melia indica</i> (A. Juss.) Brandis <i>Meliaceae</i>	2	0,67
27	Azeitona Preta	<i>Magnoliopsida</i> <i>Myrtaceae</i>	1	0,34
28	Cheflera	<i>Schefflera actinophylla</i> (Endl.) Harms <i>Araliaceae</i>	1	0,34
29	Coqueiro	<i>Cocos nucifera</i> L. <i>Palmáceas</i>	1	0,34
30	Dama da noite	<i>Cestrum nocturnum</i> . <i>Solanaceae</i>	1	0,34
31	Flamboyant	<i>Delonix regia</i> (Bojer ex Hook.) Raf. <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	1	0,34
32	Goiabeira	<i>Psidium guajava</i> L. <i>Myrtaceae</i>	1	0,34
33	Ipê Amarelo do Cerrado	<i>Tabebuia serratifolia</i> (Vahl) G. Nicholson <i>Bignoniaceae</i>	1	0,34
34	Ipê Branco	<i>Tabebuia roseo-alba</i> (Riöhl.) Sandl. <i>Bignoniaceae</i>	1	0,34
35	Ipê de Jardim	<i>Tecoma stans</i> (L.) Juss. Ex Kunth <i>Bignoniaceae</i>	1	0,34
36	Iuca	<i>Yucca filamentosa</i> . <i>Agavaceae</i>	1	0,34
37	Léia	<i>Leea rubra</i> . <i>Vitaceae</i>	1	0,34
38	Mangueira	<i>Mangifera indica</i> L. <i>Anacardiaceae</i>	1	0,34
39	Munguba	<i>Pachira aquatica</i> Aubl. <i>Bombacaceae</i>	1	0,34
40	Pacari	<i>Lafoensia</i> sp. <i>Lythraceae</i>	1	0,34
Total			298	100

Fonte: Elaborada pelos autores (2015).

Dentre as quarenta espécies encontradas na arborização da área de estudo, verificamos que a mais ocorrente é a Palmeira Imperial – *Roystonea borinquena* O.F. Cook *Arecaceae* (Figura 5), originária das Antilhas. Essa espécie apresentou um percentual de 18,79%, sendo a segunda espécie a Sibipiruna - *Caesalpinia pluviosa* var. *peltophoroides* Benth. *Leguminosae-caesalpinioideae*, com 15,44%. A Tabela 2 relaciona as cinco espécies que mais ocorrem na arborização da área de estudo, tendo sido verificado que elas perfazem 60,40% do quantitativo de árvores existentes; as outras 35 espécies contribuem com apenas 39,60% do número de árvores existentes.

Figura 5: Palmeiras Imperial na Alameda Dom Emanuel

Figura 5: Palmeiras Imperial na Alameda Dom Emanuel



Fonte: Acervo pessoal.

Tabela 2. Relação das cinco espécies mais frequentes na área de estudo

Ordem	Nome Popular	Nome Científico	Qtde.	%
1.	Palmeira Imperial	<i>Roystonea borinquense</i> O.F. Cook. <i>Arecaceae</i>	56	18,79
2.	Sibipiruna	<i>Caesalpinia pluviosa</i> var. <i>peltophoroides</i> Benth. <i>Leguminosae-caesalpinioideae</i>	46	15,44
3.	Palmeira Cica	<i>Cycas circinalis</i> L. <i>Cycadaceae</i>	30	10,07
4.	Ipê Rosa	<i>Tabebuia rosea</i> (Bert.) DC. <i>Bignoniaceae</i>	26	8,72
5.	Bougainvillea	<i>Bougainvillea glabra</i> Choisy <i>Nyctaginaceae</i>	22	7,38
Subtotal			180	60,40
Outras 35 Espécies			118	39,60
Total			298	100

Fonte: Elaborado pelos autores, 2015.

A Tabela 3, a seguir, diferencia a origem dessas espécies, sendo 18,79% de procedência nativa e 82,21% de linhagem exótica. Entretanto, se considerarmos apenas como de origem nativa as espécies florestais do nosso Cerrado, verificamos que esse percentual reduz significativamente.

Tabela 3: Relação quantitativa da origem das espécies existentes na área de estudo

Origem das Espécies Arbóreas		
Origem	Qtde.	%
Nativa	56	18,79
Exótica	242	81,21
Total Geral	298	100

Fonte: Elaborado pelos autores, 2015.

Foi apurado, por meio deste estudo, que há um predomínio de espécies exóticas na área de estudo, cujo ideal de arborização urbana seria substituí-las, à medida do possível, por espécies nativas. Nessa substituição é necessário tomar cuidado para que as espécies sejam as adequadas a cada local, dando prioridade às provenientes do cerrado goiano, verificando larguras de ruas e calçadas, existência de fiação aérea de distribuição de energia

elétrica, de telefonia e multisserviços, bem como a rede subterrânea de água e esgoto e a existência de equipamentos públicos como semáforos, postes e iluminação pública, dentre outros.

Para facilitar o levantamento, as espécies foram classificadas em pequeno, médio e grande porte, de acordo com Plano Diretor de Arborização Urbana - PDAU do município de Goiânia, realizado pela Agência Municipal de Meio Ambiente – AMMA, que assim as classifica: Baixo – não atingiu a baixa tensão – até 4 metros de altura; Médio – envolveu a baixa tensão – de 5 a 7 metros de altura; Alto – próximo ou acima a alta tensão – acima de 7 metros de altura. (AMMA, 2008, p.48). A Tabela 4, abaixo, relaciona todas as espécies arbóreas cadastradas na área de estudo já citada, classificando-as quanto ao seu porte, de acordo com as especificações anteriormente mencionadas, pelas quais é possível verificar que 20,13% são de pequeno porte, 19,80% de médio porte, e, em quantidade bem maior, as de grande porte, que resultam em 60,07%.

Tabela 4: Relação das espécies arbóreas da área de estudo, classificadas quanto ao seu porte

Porte das Espécies Arbóreas		
PORTE	Qtde.	%
Porte Pequeno	60	20,13
Porte Médio	59	19,80
Porte Grande	179	60,07
Total Geral	298	100

Fonte: Elaborado pelos autores, 2015.

Em grande parte dos casos, as árvores de grande porte são as principais causadoras de problemas com a fiação elétrica, cujos estragos advêm da escolha inadequada para o plantio das espécies. Para Cavalheiro & Nucci (1998, p. 279-288), esse problema provém do imediatismo resultante da busca pela rápida obtenção de árvores de grande porte, o que acarreta em espécies inadequadas em locais inapropriados. De maneira a minimizar esse problema seria preciso um controle efetivo e eficiente da arborização urbana, com o monitoramento frequente das espécies, a fim de verificar sua situação e a necessidade de qualquer tipo de intervenção que porventura se faça necessária como, por exemplo, a poda. Segundo a AMMA (2008, p.53):

A poda tem a função de adaptar a árvore e seu desenvolvimento ao espaço que ela ocupa. O conhecimento das características das espécies mais utilizadas na arborização de ruas, das técnicas de poda e das ferramentas corretas para a execução da poda permite que esta prática seja feita de forma a não danificar a árvore. Entretanto, a poda sempre será uma agressão à árvore e deverá ser feita de modo a facilitar a cicatrização do corte. Caso contrário, a exposição do lenho permitirá a entrada de fungos e bactérias, responsáveis pelo apodrecimento de galhos e tronco, e pelo aparecimento das conhecidas cavidades (ocos) (AMMA, 2008, p. 53).

Com o cadastramento das espécies arbóreas torna-se possível quantificar as podas que devam ser efetuadas, bem como seu tipo. A Tabela 5 relaciona as espécies arbóreas cadastradas na área de estudo, classificando-as quanto ao tipo de poda, mostrando que 29,87% das espécies arbóreas têm sido podadas irregularmente. Este levantamento é de fundamental importância para estimativas dos quantitativos de podas, em especial a poda de manutenção, que pode ser garantida por meio de um controle ambiental de arborização urbana eficiente.

Tabela 5: Relação das espécies arbóreas que possuem poda irregular ou satisfatória

Tipos de Podas das Espécies		
Observação	Qtde.	%
Poda irregular	89	29,87
Sem Poda	209	70,13
Total Geral	298	100

Fonte: Elaborado pelos autores, 2015.

Como visto, para o cadastramento é preciso um Sistema de Informações Geográficas (SIG) e um banco de dados interligado ao Mapa Urbano Básico Digital de Goiânia (MUBDG) para armazená-lo. Nele, todas as árvores teriam um código e, por meio desse código, qualquer cidadão poderia acessar um sistema online disponibilizado pela prefeitura e conhecer a situação atualizada das espécies arbóreas.

O objetivo deste programa de monitoramento seria manter e acompanhar o desenvolvimento das mudas e árvores plantadas nas vias públicas, observando as alterações ocorridas e obtendo informações essenciais para posterior replanejamento. Ainda, é relevante haver um técnico habilitado acompanhando todo o processo de plantio, replantio

e manutenção, de modo a atualizar as informações contidas no banco de dados da arborização urbana, tanto no aspecto quantitativo como no qualitativo.

Esse monitoramento permitirá identificar os problemas que ocorreram com a arborização urbana, bem como avaliar o desenvolvimento de cada espécie, identificando as reais potencialidades de utilização das diferentes espécies. Ademais, permitirá a avaliação das atividades de manutenção desenvolvidas, identificando as mais eficientes e as que necessitam de adequações. Sua vantagem está em tornar possíveis bases concretas para a tomada de decisões no manejo da arborização, com a finalidade de planejar a arborização urbana quando da revisão do Plano Diretor de Arborização Urbana.

O processo de planejamento é dinâmico e pode sofrer alterações e adaptações durante o desenvolvimento das atividades relacionadas à arborização urbana. A correta organização dos dados obtidos pelo Programa de Controle facilitará a compilação dos dados e a análise e compreensão das informações coletadas em campo. Para isso, é imprescindível a utilização de sistemas computadorizados de informações, que permitam a organização e a padronização dos dados, além de mais agilidade em sua visualização e nas tomadas de decisões. Esse banco de dados informatizado permitirá analisar e cruzar informações sobre mortes de árvores e mudas, causas da mortalidade por logradouro público, desenvolvimento das mudas, necessidades de replantio, necessidades de controle fitossanitário, imperativos e tipos de podas, dentre outras informações. O cadastramento da arborização tornará possível uma melhor organização e padronização dos dados, além de ser mais eficiente e reduzir custos.

Partindo desse pressuposto, foi elaborado um Sistema de Informações Geográficas (SIG) na plataforma ArcGIS, construído especialmente para armazenar, analisar e manipular dados geográficos coletados a partir de diversas fontes (MUBDG, *Google Earth* e levantamento in loco) e armazenados em um banco de dados. Uma base de dados computadorizada é utilizada por esse sistema, que contém informações espaciais sobre as quais atuam uma série de operadores espaciais; baseia-se em uma tecnologia de armazenamento, análise e tratamento de dados espaciais, temporais e na geração de informações correlatas.

Esse banco de dados é uma combinação de dados, software, metodologias e recursos humanos que podem produzir e analisar, caso operado de forma harmônica, as informações geográficas que possibilitam um conjunto de operações que influem desde o planejamento da observação e coleta ao armazenamento dos dados e à sua recuperação em forma de mapas ou relatórios, gerando informações derivadas que podem ser utilizadas para auxiliar na habilidade de tomar decisões. A utilização dos SIGs nas análises urbanas e ambientais traz maior agilidade à produção de diagnósticos, facilita a atualização de dados e possibilita análises mais complexas.

A seguir se relaciona o passo-a-passo utilizado para a geração do SIG e seu armazenamento no Banco de Dados: Passo 1: No *ArcGIS* foi realizado, primeiramente, o georreferenciamento da imagem que servirá de auxílio para o monitoramento, tendo sido ela disponibilizada pelo *Google Earth*. Imagens compradas de satélites podem e devem ser utilizadas para compor o banco de dados, pois possuem qualidade e resolução melhores; Passo 2: Após o georreferenciamento da imagem, foi feita a exportação em formato *.tiff*; Passo 3: Após definir o sistema de coordenadas e projeções em SAD-69 na imagem georreferenciada e no limite da região, foi adicionado o arquivo shapefile com os pontos do levantamento; Passo 4: Para deixar o banco de dados completo, tendo todas as informações dos pontos levantados, como código do ponto, espécie arbórea, condições fitossanitárias e porte arbóreo, foi necessário utilizar o comando Join do arquivo do levantamento no ArcGIS com a tabela do Excel, contendo as informações levantadas em campo. Passo 5: Foi criada uma nova coluna, chamada Ponto, na tabela do arquivo com os pontos do levantamento igual a uma coluna chamada Ponto na tabela do Excel, pois só é possível utilizar o comando Join se houver uma coluna em comum entre duas tabelas; Passo 7: Para importar a tabela do Excel é necessário abrir a tabela do arquivo do levantamento e chamar o comando Join; Passo 8: Foi adicionada a tabela Excel, seguindo os passos 2, 3 e 4; Passo 9: Foi selecionado o nome da coluna de interesse (Ponto) e, automaticamente, a coluna Ponto da tabela Excel foi selecionada, tendo sido seguidos os passos 5 e 6; Passo 10: As cores do arquivo do levantamento foram definidas automaticamente, com base em cada tipo de espécie arbórea; Passo 11: essa etapa mostrará como funciona o banco de dados, pois cada ponto

levantado tem uma gama de informações armazenadas que a qualquer momento podem ser consultados e atualizados.

Considerações Finais

Para o funcionamento satisfatório desse banco de dados, a Prefeitura de Goiânia terá que mantê-lo sempre atualizado, adquirindo imagens de satélite anualmente, e ter uma equipe de profissionais capacitados para realizar os serviços necessários para esse controle funcionar corretamente. Também após a implantação do SIG para controle de arborização urbana a Prefeitura poderá disponibilizar, por meio de um sistema online, todo esse banco de dados, de forma que qualquer munícipe possa interagir com o sistema para saber o nome da espécie de interesse, a situação atualizada dessa espécie arbórea, as informações das atividades que elas necessitam, como podas, dentre outros.

Quanto à utilização da ferramenta de CTM, proposta neste trabalho, esta respondeu positivamente à questão do monitoramento arbóreo urbano, uma vez que traz esse processo de controle ambiental como principal elemento de inovação. Ele é um meio lógico e padronizado de relacionar bases de dados alfanuméricos com bases cartográficas. Nesse contexto está inserida a abordagem desta pesquisa, em que, diante do cadastramento e diagnóstico ambiental realizado, pode-se constatar a real situação das espécies arbóreas da área de estudo, suas carências e potencialidades, possibilitando, assim, um eficiente e efetivo controle da arborização em uma urbe do cerrado, Goiânia.

Referências

ANTUNES, A. F. B. *Cadastro Técnico e Planejamento Urbano*. GA079, 2011, 218 p. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~felipe/CADASTRO11.pdf>> Acesso em: 23 dez. 2014.

BORTOT, A. *O cadastro técnico multifinalitário na avaliação de impactos e na gestão ambiental*. Criciúma: Ed. do Autor, 2002. 193p.

CAVALHEIRO, F.; NUCCI, J.C. *Espaços livres e qualidade de vida urbana*. USP - Revista Paisagem Ambiente. São Paulo, nº. 11, p. 279-288, 1998.

GOIÂNIA (Prefeitura Municipal). *Plano diretor de arborização urbana de Goiânia (PDAU)*, 2008. p.13-15. Disponível em: <http://www.goiania.go.gov.br/download/amma/relatorio_Plano_Diretor.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

JUNQUEIRA, J. R. *Análise da evolução das áreas verdes urbanas utilizando séries históricas de fotografias aéreas*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. 124 p.

LARSSON, G. *Land registration and cadastral systems: tools for land information and management*. 2. ed. England: LongmanGroup UK Limited, 1996. 175p.

SOUZA, F. de. *Alto do Marista – Uso e ocupação do solo*. Trabalho de Conclusão de Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 1992. 105 p.



A VISÃO ETNOGRÁFICA DO CICLISTA E SEU COMPORTAMENTO ESPACIAL NA MOBILIDADE URBANA

Luciana Joyce Hamer

Arquiteta e Urbanista, Mestranda do Projeto Cidades –
UFG lucianaj.hamer@gmail.com



Cristiano Farias Almeida

Engenheiro Civil, Doutor pela UNB (2008), orientador do
Projeto Cidades UFG cristianofarias@ufg.br



Mobilidade,
bicicleta, ciclovias

Resumo: O trabalho tem como objetivo fazer uma releitura da rota ciclável da Avenida Cora Coralina. Para isso, buscou-se analisar, através da conceituação do “lugar”, a fenomenologia da concepção, identificar os pontos de atratividade do local, que influenciam o comportamento dos usuários de bicicleta, sob a leitura simbólica e comportamental do percurso, de forma a influenciar a adoção de posturas adequadas na elaboração projectual de intervenções urbanas para ciclovias. Para captar as percepções dos usuários de bicicletas no percurso escolhido, inspirado nas obras científicas e literárias sobre o “passar e caminhar”, foi utilizada a técnica da etnografia urbana, dentro do universo do ciclista no percurso investigado. Os pontos de atratividade identificados foram: baixo fluxo de veículos, baixa velocidade dos carros no local, atividade econômica pouco impactante e a arborização integrada na paisagem urbana que se mostrou um forte elemento na qualidade ambiental do trajeto. Sendo a *affordance* norteadora da interface psicológica se refere a relação de segurança do usuário de bicicleta e as características ambientais e físicas, a ela envolvida.

THE ETNOGRÁFICA CYCLIST VISION AND ITS BEHAVIOR SPACE IN URBAN MOBILITY

Mobility. Bicycle,
bike paths.

Abstract: The work aims to make a rereading of the cycling route Cora Coralina Avenue. For this, we attempted to analyze, through the concept of "place", the phenomenology of design, identify the location of the attractiveness points that influence the behavior of bicycle users, under the symbolic and behavioral reading the route of the form influence the adoption of appropriate positions in project-development of urban interventions to bike paths. To capture the perceptions of bicycle users in the chosen route, inspired by the scientific and literary works on the "walk and walk," we used the technique of urban ethnography, within cyclist universe investigated route. The identified attractiveness points were low flow of vehicles, low speed cars on site, low impact economic activity and integrated afforestation in the urban landscape that proved to be a strong element in the environmental quality of the path. As the guiding *affordances* of psychological interface refers to security relationship of the bicycle user and the environmental and physical characteristics, it involved.



Envio: 01/08/2018 ◆ Aceite: 05/08/2018

Introdução

Augé (2010) afirma que um dos paradoxos e desafios contemporâneos é a urbanização do mundo, das cidades, sendo que o urbanismo é cada dia mais concebido em função da necessidade do homem em suas relações econômicas, políticas e sociais. A vitalidade da grande cidade se mede pela importância dos seus fluxos que nela se movimentam, e com isso, a mobilidade urbana atinge um caráter relevante no contexto das cidades contemporâneas (VARGAS, 2008).

Com o crescimento cada vez mais acelerado dos centros urbanos, a pesquisa sobre novos conceitos que aumentem a utilização de formas alternativas de transportes nas cidades é de relevante importância. A sustentabilidade nos transportes urbanos e a crescente preocupação com o ambiente faz com que as ciclovias sejam cada vez mais importantes nos deslocamentos das cidades, além de promoverem melhor qualidade ambiental, também possibilitam um ganho em saúde e qualidade de vida da cidade e de seus usuários.

Para tornar os espaços legíveis é preciso analisar o comportamento espacial dos indivíduos, uma vez que as características do ambiente físico provocam sensações fundamentais que reforçam a profundidade e a intensidade das potenciais experiências humanas (LYNCH, 1997).

O presente artigo tem como objetivo analisar uma das “rotas cicláveis” implantadas em Goiânia, na busca de identificar a conceituação do “lugar” segundo a fenomenologia da concepção propostos por Norbertg Schulz (1976 apud Nesbit 1995), a apreensão do espaço urbano, seu conceito dentro da paisagem urbana sob a leitura de Kevin Lynch (1997) e da psicologia ambiental de Gunther (2003). Ao final da abordagem, fruto do estudo sobre o tema serão identificados os pontos de atratividade sob a ótica fenomenológica, sempre buscando elementos simbólicos e as características físicas físicas que influenciam o comportamento do ciclista para que se possa compreender a gênese da rota analisada, como norteadores para propostas futuras de intervenções na mobilidade urbana.

Para captar essas percepções, são desenvolvidas etnografias nas ruas baseadas no “Estudo antropológico de itinerários urbanos” Eckert e Rocha (2013). A técnica consiste

na exploração dos espaços urbanos a serem investigados por meio de caminhadas em que o pesquisador ficará sempre atento às variações das formas de ocupação do espaço, dos jogos de integração social e tensão nos territórios vividos. Por meio da técnica, o “observador/ciclista” busca analisar a cidade como objeto temporal, lugar de trajetos e percursos sobrepostos, dentro do contexto das ações cotidianas. Assim, faz-se necessário percorrer as paisagens que conformam o território, seguir o itinerário, reconhecer os trajetos, interrogar-se sobre os espaços escolhidos e os evitados, evocando as origens, a simbologia da paisagem urbana sua resposta ao comportamento humano.

A busca do conceito do “LUGAR”

Christian Norberg-Schulz, segundo Kate Nesbit (1995) é muito citado atualmente como o principal defensor de uma fenomenologia da arquitetura que se preocupa com a concretização do espaço existencial mediante a formação de “lugares”. A volumetria, a forma física, a composição da arquitetura tem um papel fundamental no que se diz respeito ao detalhe concreto da arquitetura e do espaço urbano que nas palavras de Schulz, “explica o ambiente e exprime seu caráter.” (SCHULZ, *apud* KATE NESBIT, 2008).

Edmund Husserl (1859-1938 *apud* NESBIT 1995) entende a fenomenologia como uma investigação sistemática da consciência e seus objetos, é entendida por Norberg-Schulz como um “método” que exige um “retorno às coisas”, em oposição às abstrações e construções mentais e identifica o potencial de dar significado ao ambiente, mediante a criação de lugares específicos, tendo como referencia a concepção individual.

Os fenômenos concretos do dia a dia se relacionam com o espaço físico a qual designamos como “lugar”, e que geralmente é entendido no sentido quantitativo e “funcional”, com implicações que remetem ao dimensionamento e à distribuição espacial. Que podem ser espaços de funções diversas, que podem se diferenciar de diversas maneiras de acordo com as tradições culturais e as diferentes condições ambientais (SCHULZ *apud* NESBIT, 1995).

A natureza em forma ampla e extensa é um “lugar”, que de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar, definida como o “espírito do lugar”. O conceito de paisagem cabe preservar a designação dos lugares naturais, que comportam

lugares subordinados e também “coisas” elementos que se condensam e se integram (SCHULZ, *apud* NESBIT, 2008).

A estrutura do lugar leva-nos a concluir que deveria ser classificada como “paisagem” e “assentamento”, enquanto o “espaço” indica a organização tridimensional dos elementos que formam o “caráter” que denota atmosfera (SCHULZ, *apud* NESBIT, 1995). Onde a representação gráfica dos espaços abertos (paisagem) se contrapõe à volumetria das edificações, adquirindo diferentes conotações no decorrer do dia mediante diferentes situações meteorológicas e condições de luz (SCHULZ, *apud* NESBIT, 1995).

Os sistemas perceptuais se compõem de estruturas condicionadas pela cultura e determinadas pelo lugar (ambiente arquitetônico). A identidade de uma pessoa se define em função dos sistemas de pensamento desenvolvidos, por isso, é importante não só que a ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas que esta seja constituída de objetos concretos de identificação. A arquitetura começa a existir quando “faz visível todo um ambiente” definição de Suzanne Langer *apud* Lynch (1997).

A apreensão da imagem urbana

Para Kohlsdorf (1996) a configuração dos espaços arquitetônicos pode ser observada através dos processos sociais responsáveis por sua produção. Tais processos se fazem de forma permanente e por meio de mecanismos cognitivos e da forma física através de sucessivas apreensões dos lugares. A forma, como aprendizado dos espaços, responde a expectativas pessoais ou sociais, colocadas pelo processo do conhecimento, que tradicionalmente observam o desempenho morfológico dos lugares. Onde observa-se que a forma dos lugares adquire sentido afetivo para seus usuários. Baseados em estudos sistêmicos, impulsionados pelo desenvolvimento da psicanálise e de diversos setores da psicologia. Além de indicar que a configuração do meio ambiente social relaciona-se diretamente com a conduta das pessoas e ao atendimento de suas necessidades (KOHLSDORF, 1996).

A afetividade tem sido definida no sentido de identificação emocional das pessoas com os lugares, onde busca-se colocar as expectativas emocionais ou afetivas em

relação à configuração dos lugares como tendo buscado, as condições favoráveis à segurança emocional, liberdade, estabilidade psíquica, privacidade, noção de território e interação social (KOHLSDORF, 1996).

Na busca de identificar os elementos da imagem urbana que suscitam a codificação da leitura da cidade, Kevin Lynch (1997) apresenta o conceito fortemente relacionado com a qualidade do ambiente urbano, através da mescla de elementos arquitetônicos, do desenho, arte e comunicação. Mesmo que dependa em grande parte do equilíbrio das forças que interagem no espaço público e das massas que o compõem, o espaço natural e o construído, equilíbrio que finalmente permite ler claramente a cidade e, portanto viver e identificar-se com ela. Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte da sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados.

Um dos conceitos básico do presente estudo é o da legibilidade entendida como a facilidade com que cada uma das partes [da cidade] pode ser reconhecida e organizada em um padrão coerente. É importante ter claro que a legibilidade se refere é aquela proveniente dos aspectos visuais da cidade, ou seja, não leva em consideração esquemas não visuais tais como numeração de ruas ou outros sistemas que podem contribuir para a legibilidade mas não são ligados à imagem da cidade especificamente (LYNCH, 1997).

Estruturar e identificar o ambiente diz respeito a uma habilidade vital para todos os animais que se movem e, por outro lado, a sensação de desorientação é angustiante para quem vivencia a cidade. Um ambiente legível oferece segurança e possibilita uma experiência urbana mais intensa, uma vez que a cidade explore seu potencial visual e expresse toda a sua complexidade (LYNCH, 1997).

A percepção ambiental pode ser analisada segundo três componentes: estrutura, identidade e significado. A identificação de um objeto implica na sua distinção em relação a outras coisas, seu reconhecimento como uma entidade separada, ou seja, sua identidade. Além disso, a imagem da cidade deve incluir o padrão espacial ou a relação do objeto com o observador e com os outros objetos, o que Lynch chamou de estrutura e significado (LYNCH, 1997). Outro conceito importante é a imaginabilidade entendida como sendo:

Qualidade de um objeto físico que lhe dá uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador. Refere-se à forma, cor ou arranjo que

facilitam a formação de imagens mentais do ambiente fortemente identificado, poderosamente estruturado e altamente útil (Lynch, 1997, p. 11).

Uma vez que nossa ênfase vai incidir sobre o ambiente físico, este estudo procurará definir as qualidades físicas relacionadas aos atributos de identidade e estrutura da imagem. O conceito de imaginabilidade, portanto, está ligado ao conceito de legibilidade em um sentido mais profundo através de artifícios simbólicos, uma vez que imagens “fortes” aumentam a probabilidade de construir uma visão clara e estruturada da cidade. “Uma cidade com imaginabilidade (aparente, legível, ou visível), nesse sentido, seria bem formada, distinta, memorável; convidaria os olhos e ouvidos a uma maior atenção e participação” (LYNCH, 1997, p. 11).

Para Lynch (1997), a imagem da cidade e seus elementos caracterizam-se pela presença de: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos:

As vias são canais ao longo dos quais o observador costumeiramente, ocasionalmente ou potencialmente se move. Podem ser ruas, calçadas, linhas de trânsito, canais, e estradas-de-ferro. Os limites são elementos lineares constituídos pelas bordas de duas regiões distintas, configurando quebras lineares na continuidade. Os limites mais fortemente percebidos são aqueles não apenas proeminentes visualmente, mas também, contínuos na sua forma e sem permeabilidade à circulação (LYNCH, 1997).

Bairros são regiões médias ou grandes, reconhecidos como por possuírem características comuns que os identificam. É, portanto, um critério visual, perceptivo. As características que determinam os bairros podem ser das mais variadas naturezas: texturas, espaços, formas, detalhes, tipos de edificação, usos, atividades, habitantes, grau de conservação, topografia (LYNCH, 1997).

Pontos Nodais são pontos, lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode encontrar, são os focos intensos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove, podem ser esquinas, praças, bairros, ou mesmo uma cidade inteira, caso a análise seja feita em nível regional (LYNCH, 1997).

Marcos são elementos pontuais, podem ser de diversas escalas, tais como torres, domos, edifícios, esculturas, etc. Sua principal característica é a singularidade, algum aspecto que é único ou memorável no contexto. Isso pode ser alcançado de duas maneiras: sendo

visto a partir de muitos lugares, ou estabelecendo um contraste local com os elementos mais próximos (LYNCH, 1997).

O comportamento espacial – uma abordagem segundo a Psicologia Ambiental

Psicologia Ambiental segundo Gifford (1997) é o estudo da relação entre os indivíduos e o cenário físico. Nestas relações, indivíduos modificam o ambiente e seu comportamento e experiência são modificados mutuamente. Esta relação de interferências, leva em conta três elementos básicos da Psicologia Ambiental: comportamento e experiência humanos; espaço (ou cenário) físico; e a ligação *recíproca* entre ambos.

É possível entender a psicologia como se referindo ao comportamento e experiência, no espaço físico e sua ligação recíproca relacionada a vertente específica da psicologia adjetivada por Ambiental. Entretanto, os três elementos subsidiam mais áreas de estudo, todas elas potencialmente unidas ou identificáveis pelos elementos: comportamento, espaço e reciprocidade, razão pela qual merecem um rótulo mais incluyente do que psicologia Ambiental (GUNTHER, 2003).

Para Gunther (2003) ambiente engloba as múltiplas formas do espaço físico, além de incluir os objetos que por suas *affordances* afetam a relação pessoa-espaço físico. Tamanho e grau de controle de espaço físico, entretanto, não são apenas um fim em si mesmos, mas também relevantes para o bem-estar da pessoa. O grau de mobilidade afeta o *acesso* a duas classes de elementos: (a) bens materiais e ideias importantes subjetiva e objetivamente, e (b) *affordances* do ambiente.

Affordances se refere ao que é oferecido pelo ambiente ao organismo que com ele interage (GUNTHER, 2003). Vale ressaltar que Lewin (1975) se refere a *affordances* como sendo o caráter de instigação que determinados objetos ou ambientes possuem de suscitar comportamentos de quem está utilizando, pode ter caráter prático ou baseado na vivência do seu usuário. As relações recíprocas entre pessoa e o espaço físico, acontecem no meio urbano mediante mobilidade.

Apresentamos quatro conceitos do ambiente físico, salientes para comportamento e experiência: espaço pessoal, territorialidade, privacidade e densidade / apinhamento (GUNTHER, 2003):

a) Espaço Pessoal: Sommer (1969) define espaço pessoal como uma área com limites invisíveis que cerca o corpo de uma pessoa, na qual intrusos não são permitidos. Seu tamanho e forma estão relacionados com sua história de vida, as condições pessoais do indivíduo na qual ele se encontra (Villaça, 2008). Para Gunther (2003) o espaço pessoal é afetado na medida em que o movimento no espaço leve a pessoa em contato com o espaço pessoal de outra pessoa. Da mesma maneira, reciprocamente, características de espaço pessoal de um e do outro podem facilitar ou restringir a sua mobilidade. O movimento no espaço afeta tanto a densidade do recinto que está sendo deixado, quanto aquele no qual se está entrando.

Estudos realizados por Ugwuegbu e Anusien (1982, *apud* BELL *et all.*,1996) mostrou que em situações em que os indivíduos vivenciam o estresse, as distâncias entre as pessoas são menores do que as mantidas por indivíduos em condições não estressantes.

A proteção da intimidade e a controle do espaço pessoal de um indivíduo ocorrem por meio da regulação da distância que ele mantém das demais pessoas presentes em um determinado ambiente. Quando um estranho entra em um determinado local, os demais integrantes do espaço têm imediatamente tem reação de esquiva e/ou desconforto. No entanto, a intensidade dessa reação depende da relação de domínio que o invasor possui sobre o invadido na hierarquia social e também do tipo de pessoa que é invadida em seu espaço. Situações consideradas confortáveis também influenciam no espaço pessoal (PAIVA, 2013).

b) Territorialidade: Gifford (1997) apresenta uma definição abrangente de territorialidade como conjunto de comportamentos e atitudes por parte de um indivíduo ou grupo, baseados em controle percebido, tentado ou real sobre um espaço físico definível, objeto ou ideia, que pode implicar em ocupação habitual, defesa, personalização e demarcação.

Os estudos iniciais sobre territorialidade foram embasados na perspectiva da Biologia onde territorialidade é tida como um comportamento instintivo do animal para a

realização de demarcação e para assegurar a defesa de um espaço garantindo, assim, sua sobrevivência (BROWN, 1991 e VISCHER, 2005). No entanto, na espécie humana o que se observa é a evidência de um caráter mais social.

Os estudos sobre territorialidade buscam compreender as relações de domínio e defesa dos diferentes níveis de território e relacionar conceitos de apego e identidade do lugar. A perspectiva social revela como os territórios estão envolvidos por laços afetivos e cognitivos (status, identidade, estabilidade familiar) e servem de suporte para a identidade do possuidor (BROWN, 1991). Além dessas funções sociais o território ainda tem funções físicas de proteção e controle (PAIVA, 2013).

c) Privacidade: Altman (1975) define privacidade como “controle seletivo do acesso a si mesmo ou a seu grupo” (p. 18). A satisfação com relação à privacidade depende muito do interesse ou não do ser humano de interagir com os demais membros em uma determinada situação. Isso ocorre porque em diferentes momentos e ambientes cada indivíduo precisa de diferentes níveis de privacidade (PAIVA, 2013) Além disso, a privacidade desejada varia de acordo com as normas estabelecidas pela sociedade (LEE, 1977 *apud* PAIVA 2013) e com a origem, o sexo, a personalidade e o estado de espírito dos indivíduos (BINS *et al.*, 2006 *apud* PAIVA 2013).

d) Densidade ou apinhamento: Densidade, trata-se do número de indivíduos por unidade de espaço, portanto uma medida objetiva, enquanto apinhamento refere-se a um estado psicológico que inclui estresse e a motivação de sair de uma situação percebida subjetivamente como densa (BELL *et al.*, 1996).

Quando o indivíduo está em um ambiente em situação de aglomeração, aparece a sensação de desconforto gerado pela invasão de seu espaço pessoal, uma vez que ele se sente observado pelas pessoas que estão a sua volta causando incomodo (VILAÇA, 2008).

As reações individuais aos diferentes níveis de densidade dependem de uma série de fatores, entre eles destacam-se: características das pessoas e dos grupos, idade, gênero, objetivo das interações, escolha das pessoas de estar naquele ambiente lotado e fatores culturais (MORVAL, 2007).

Vários fatores podem afetar e influenciar o comportamento espacial do indivíduo despertando reações adversas como: ansiedade, inquietação e vontade de deixar

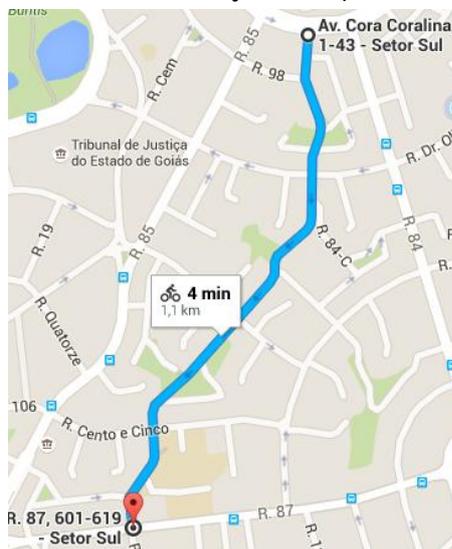
aquele ambiente. Essas reações dependem de como a pessoa que teve seu espaço invadido percebe essa situação e de quais são suas necessidades individuais, experiências anteriores e pressões culturais (PAIVA, 2013).

Objeto de Estudo – Rotas Cicláveis

Goiânia conta com poucos quilômetros de infraestrutura cicloviária, para quem já utiliza a bicicleta como transporte, é inevitável compartilhar as vias com os outros veículos. Sendo assim, é comum que cada um busque encontrar um caminho que melhor lhe sirva para sua rotina de deslocamentos.

Para fazer o presente estudo, o trecho escolhido faz parte da área central de Goiânia, que se caracteriza pela grande intensidade de fluxo viário da capital, a análise será realizada a partir da Praça Cívica - Setor Central, e segue em direção ao Setor Sul, com aproximadamente 1,1 Km., conforme se apresenta na figura 02.

Figura 2 - Trecho entre Praça Cívica (Setor Centro/Sul)



Fonte: Google Maps, julho/2015 – adaptado pelo auto

Trecho Analisado

A Avenida Cora Coralina se formou mediante uma adequação do sistema viário do Município que teve como principal objetivo diminuir o fluxo da Avenida 85 (Eixo viário estruturante), em sua concepção o Setor Sul nasceu como área residencial, sua proximidade à centralidade administrativa, vários equipamentos comerciais foram se integrando à paisagem.

O percurso se inicia na Praça Cívica, ponto referencial do centro de Goiânia. Lugar onde se convergem e divergem grande parte dos fluxos viários da capital. O edifício do Centro Administrativo se impõe na paisagem como um “marco” de decisões administrativas para o governo, lugar de tomada de decisão, de trabalho, mas também de referencia aos passantes à medida que o trajeto vai ficando cada vez mais conhecido e a vegetação de palmeiras imperiais na fachada do Edifício impõem monumentalidade ao local, como mostra a figura 3. As pessoas caminham apressadas, os semáforos ditam o tempo do percurso.

Figura 3 – Centro Administrativo monumentalidade do edifício



Fonte: Google Maps, julho/2015 – adaptado pelo autor.

Carros, motos e ônibus compartilham as vias internas e externas da Praça Cívica que se transforma em uma enorme rótula, o clima é tenso, as conversões à direita é um convite a redobrar a atenção. A falta da demarcação do espaço cicloviário e o compartilhamento da via gera um tensão, uma sensação de invasão da área privativa, gerando desconforto e estresse no deslocamento. As distâncias recomendadas pelo código de Trânsito do ciclista não são respeitadas (1,50m) e a presença de carros tão próximos causa incomodo, além de uma sensação de apinhamento, refletindo diretamente na falta de segurança do trecho. O local se caracteriza como um ponto nodal, na imagem da cidade, marcante por suas características de conexões de vias. O céu se apresenta na paisagem de

forma ampla, seguido de edificações baixas que contornam a Praça Cívica, como mostra a figura 4.

Ao entrar na Avenida Cora Coralina uma nova perspectiva se vislumbra. A presença de carros é menos intensa, os ônibus já não se fazem presentes. A sensação de segurança e de acolhimento é maior neste percurso. A legibilidade e a territorialidade do local se faz presente trazendo um maior conforto ao trecho. A rua é mais estreita, calçadas pequenas, poucos pedestres se vêem no local, os elementos que compõem as fronteiras e os limites das edificações da área são lineares e baixos, a presença de muros e grades nas edificações se estendem pelo trajeto, como mostra na figura 5.

Figura 4 – Praça Cívica



Fonte: Próprio autor, julho/2015.

Figura 5 – Avenida Cora Coralina



Fonte: Próprio autor, julho/2015.

No primeiro trecho a via tem uma sinuosidade confortante, pequenas áreas verdes surgem quebrando a monotonia do lugar. Os muros de um restaurante popular foram reproduzidos às imagens de portas, janelas, fachadas que remetem a Cidade de Goiás, uma alusão à figura de Cora Coralina, poetisa nascida na cidade de Goiás que dá o nome à Avenida. A presença destes figurativos traz certa nostalgia à região e uma receptividade acolhedora no local. O ir e vir de pessoas e carros é constante, porém tranquilo, neste ponto, apesar de não existir demarcação exclusiva para ciclistas a largura via propicia segurança no trajeto como mostra figura 6.

Em frente a este mesmo restaurante, uma pequena praça se faz presente no local, evidenciando a presença do Museu do Cerrado, a edificação trouxe elementos coloniais característicos em sua fachada da época do ouro em Goiás, o que reforça a simbologia de um passado presente na memória de muitos que aqui vivem, trazendo legibilidade e territorialidade ao percurso conforme figura 7.

Figura 6 – Sinuosidade da via e nostalgia



Fonte: Próprio autor, julho/2015.

Figura 7 – Museu de Arte do Cerrado



Fonte: Próprio autor, julho/2015.

Ao lado esquerdo, o edifício de concreto e vidro se destaca na paisagem se tornando se um referencial de legibilidade ao local, pela sua esbeltes e singularidade, em uma região onde se localizam edificações de baixas alturas. O edifício se torna uma referencia de localização, sua altura privilegiada confere ao ciclista a referência de seu trajeto, reforçando a territorialidade ao espaço conforme figura 8.

Seguindo o percurso, o espaço da via de circulação apresenta-se um pouco mais estreito, muros da escola, das residências e do comércio no local, trazem uma sensação de corredor e abafamento, não existe área para de acostamento em caso de aproximação dos carros que trafegam, a velocidade permitida nem sempre é atendida pelo condutor dos veículos que ali trafegam ocasionando insegurança ao usuário de bicicleta. Nos muros, grafiteiros imprimiram suas expressões à arte de rua, o que em um primeiro momento, torna mais ameno o percurso em detrimento às parede lisas e brancas dos trechos anteriores conforme figura 09.

Figura 8 – Edifício “marco”



Fonte: Próprio autor, julho/2015

Figura 9 – Vias estreitas, muros com grafite



Fonte do próprio autor, julho/2015

A presença da Universidade Salgado Oliveira – Universo, trouxe uma nova característica ao local; com rua estreita, e um comércio que se desenvolveu próximo ao local, para atender ao público específico da universidade, ali se encontram: lojas de fotocópias, lanchonetes, bares. Pessoas circulam de forma constante e intensa conforme figura 10 abaixo.

Figura 10 – Comércio local



Fonte: Próprio autor, julho/2015.

Considerações Finais

Baseado na proposta inicial de fazer uma leitura dos trajetos cicloviáveis sob a visão do ciclista que utiliza o percurso, para desenvolver suas atividades habituais. Foram realizadas “pedaladas” ao local no período diurno e no meio da semana (quarta feira), no horário aproximado de 15:00 hs às 18:00 hs.

Portanto, claro se evidencia que as qualidades e elementos que compõem a presente análise e experimentação do local, tornou possível atingir as metas e os objetivos propostos, com base em uma análise dos elementos que traduzem a qualidade do “lugar”, no caso a paisagem urbana e as percepções sensoriais e intuitivas captadas ao percorrer o itinerário proposto.

O trecho escolhido para experimento se mostrou amigável, ao compartilhamento com a bicicleta no período diurno, sendo relevante destacar os pontos de atratividade: baixo fluxo de veículos em grande parte do trajeto, velocidade reduzida dos carros na via - abaixo de 60 km/h - as atividades econômicas desenvolvidas ao longo do percurso se mostram pouco impactantes.

Conforme a afirmação de Gunther (2003) que a mobilidade, enquanto comportamento concreto ou experiência passada ou antecipada, proporciona acesso às *affordances* nos diferentes espaços físicos percorridos. A *affordance* norteadora da interface psicológica apresentada se refere a relação de segurança do usuário de bicicleta e as características ambientais e físicas a ela envolvida.

A situação de apinhamento, invasão da privacidade e do espaço pessoal se destacam nos referenciais apresentados como sendo um fator pouco desejado, e os demais índices da mobilidade urbana e segurança viária, a qual buscam parâmetros técnicos que garantam a segurança e conforto do usuário.

Considera-se recomendável, no entanto, para trabalhos futuros a aplicação da mesma metodologia em outros trechos, permitindo assim um levantamento comparativo entre os elementos evidenciados nos trechos percorridos durante o estudo.

Compreender o processo de percepção do espaço urbano e da mobilidade é um desafio ao poder público e aos técnicos. Nesse sentido, os caminhos da interdisciplinaridade percorridos nesta pesquisa, integram os diversos conhecimentos com o propósito de ver o urbano sob um novo olhar, contribuindo para um crescimento equilibrado dentro do contexto das cidades sustentáveis, em busca de pontos de atratividade, que caracterizam o “lugar e a paisagem urbana”, de forma a encontrar uma nova abordagem do espaço e subsídios às práticas de planejamento urbano junto à mobilidade não motorizada, a “bicicleta”.

Referências

AUGÉ, M.. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução de Bruno C. Cavalcanti e Raquel R.A. Barros. Maceió: EdUFAL: UNESP, 2010.

BELL, P. A., GREENE, T. C., FISHER, J. D., & Baum, A. *Environmental psychology* (5th ed.). Belmont, CA: Wadsworth/Thomson, 1996

BINS E., V.H.M; Cavalcanti, P.B.; Begrow, A.P.; Denk, E.C. *Método de avaliação Comportamental – Estudo de caso*: Unidade de Internação do Hosp. Universitário da UFSC. Seminário Intern. De Inovações Tecnológicas e Sustentabilidade de São Paulo, 2006.

BROWN, B. B. Territoriality. In D. Stokols, & I. Altman (Eds). *Handbook of Environmental Psychology* (Vol. 1, pp. 505-531). Malabar, FL: Krieger. (Original work published 1987), 1991.

ECKERT, C.; ROCHA, A.L.C. (org.); *Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

GIFFORD, R. *Environmental Psychology, principles and practica.l* Boston : Allyn e Bacon, 1987.

GUNTHER, H. *Mobilidade e affordance, como cerne dos Estudos Pessoa-Ambiente*. Estudos de Psicologia, 8(2).273-280. Universidade de Brasília , 2003.

LEWIN, K. *Forças ambientais no comportamento e deenvolvimento infantins*. Teoria Dinâmica da personalidade (pp.71-115).São Paulo, Sp, Brasil, 1975.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. Editora Martins Fontes, Coleção Mundo da Arte, São Paulo – SP, 1997.

NESBIT, K. (org).*Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. São Paul e Naify, 2008.

MORVAL, J. (2007). *La psychologie environnementale*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 188 p. Tradução de Antonio Viegas, 2009, Instituto Piaget – Lisboa, Portugal, 2007.

PAIVA, M. *Fatores que Influenciam no uso da bicicleta de forma integrada com o metrô*. Tese de doutorado em transporte. Universades de Brasília, Brasília – DF, 2013.

SOMMER, R.. *Personal space: The behavioral basis of design*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.(1969).

SCHULZ, N. C., *O fenômeno do lugar*. In NESBIT, 2008 p.443 a 461, 1976.

VARGAS, H. C. Mobilidade nas Grandes Cidades. *Revista URBS*, sob o título [i]mobilidade urbana. URBS, São Paulo, n.47, ano XII, p 7 -11, jul, ago, set, 2008.

VILAÇA; L. B. *Comportamento sócio-espacial de pessoas em movimento: um estudo exploratório no calçadão da Avenida Engenheiro Roberto Freire*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – RN, 2008.



MULHERES DA LINHA E AS SUBJETIVIDADES DA PESQUISA NA REGIÃO DA ESTRADA DE FERRO (GO)

Ralyanara Moreira Freire

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (PPGAS/Unicamp); Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado da Universidade Estadual de Goiás (Teccer/UEG). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Diferença (Pindoba) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

ralyanara@gmail.com



Mulheres, Pesquisa
de campo,
Subjetividades;
Grafias, Linhas

Resumo: Pelo estado de Goiás, grupos de mulheres vêm transformando linhas em complexas tramas do cotidiano. Falo, especialmente, de fiandeiras que manuseiam o algodão à beira da estrada de ferro, no interior do estado. Foi neste contexto que, durante a realização de minha pesquisa de mestrado, me vi envolvida pelas trocas cotidianas ocorridas e por todo o emaranhado que me foi apresentado pela interlocução daquelas mulheres. Deste ponto, proponho esboçar uma narrativa afetiva e “afetada” dos sentidos da linha – sempre em construção, e como eles foram “criados” na sistematização dos dados da pesquisa. Para isto, trago uma reflexão sobre a “escrita” nas pesquisas em ciências sociais e humanidades em geral; fazendo da “metáfora” e da “alegoria” aliadas ao processo de “tradução”; esses dois conjuntos foram tensionados pela analogia à dupla linha: ferro e algodão. Me interessa, enquanto jovem pesquisadora, levar a sério a compreensão de que metáfora e alegoria são formas possíveis para o fazer-pensar nas ciências sociais e nas humanidades.

LINE WOMEN AND THE SUBJECTIVES OF RESEARCH IN THE REGION OF THE IRON ROAD (GO)

Women. Field
research.
Subjectivities.
Writing. Spinning
lines.

Abstract: By the state of Goiás, groups of women have been transforming lines into complex plots of daily life. I am talking especially of spinners who handle the cotton on the edge of the railroad, in the interior of the state. It was in this context that, during the course of my masters research, I was involved in the daily exchanges and all the entanglement presented to me by the interlocution of those women. From this point, I propose to outline an affective and "affected" narrative of the line's senses - always under construction, and how they were "created" in the systematization of research data. For this, I bring a reflection on the "writing" in the researches in social sciences and humanities in general; making "metaphor" and "allegory" allied to the process of "translation"; these two sets were stressed by the analogy to the double line: iron and cotton. It interests me, as a young researcher, to take seriously the understanding of metaphor and allegory as possible ways to do-think in the social sciences and in the humanities.



Envio: 03/09/2018 ♦ Aceite: 25/09/2018



Eu num sei de onde vem à linha,
mas tô pra dizer que ela sempre existiu.

Manoela Pereira

No princípio era verbo¹! Em sua forma de movimento e, por excelência em ação. O verbo² no infinitivo, ainda a ser conjugado é o que me instiga a prosear com quem tem um jeito próprio de falar, e com quem se contenta em prosear³. No caminho para esta prosa percebemos a chuva de maio que regou, pela última vez, o Algodoeiro que florescerá entre junho e julho. Passada a chuva, sobre o mesmo chão seco onde cai o algodão, também caem as plumas da Barriguda que alguns meses depois darão lugar as cores da próxima estação. Em uma área de Cerrado e a espreita deste movimento aguarda a fiandeira pelo instante exato de

¹ Esse texto está inspirado e embasado em parte de minha dissertação de mestrado intitulada “Tramas ao avesso: memórias e identidades fiandeiras na região da estrada de ferro – Goiás”. Para escrita do trabalho realizei pesquisa de campo entre 2013 e 2015 entre mulheres que fiam, tecem e bordam o algodão nesta região.

² O verbo é entendido aqui como uma palavra com a qual se afirma a existência de uma ação. O verbo também pode ser uma expressão ou parte principal de alguma coisa.

³ Compreendo como prosa as noções empregadas por Rubem Alves, Proseando.

protagonizar a transformação do algodão em linha. É chegada a hora⁴ de fiar, tingir e tecer. Enquanto isso, ela pinta, borda, costura, trança, cozinha e prosea. Ardilosa, percebe no ambiente que a circunda nuances para a condução de sua vida.

No caminhar pela região da estrada de ferro⁵ uma prosa se inicia com a pergunta: “você conhece alguma fiandeira aqui na cidade?”. As respostas, ora trazidas pela expressão de espanto – fiadeiras aqui, têm não –; ora pela surpresa – humm, agora que cê tá perguntando tô me lembrando da dona Marinhinha lá de cima, ela fiava muito, todo dia, mas já morreu, morreu faz é tempo –; ora pela melancolia – minha mãe era fiandeira, fiava dia e noite, mas agora ela não tá mais com a gente né –; e às vezes com felicidade – fiandeira (?), ué eu fio, não fio muito, igual antigamente, mas fio.

Percebendo um real que se dispõe no meio da travessia⁶, as perguntas e respostas encontradas em campo aos poucos foram ganhando outros e outros movimentos. Na praça central de Silvânia, quando iniciava ali a pesquisa de campo, senti o cheiro de pastel frito vindo de perto. Fiz meu pedido e fui me informando sobre o funcionamento da cidade. Fiandeira por ali ninguém ouvira falar. Na certa não tinha mais nenhuma. “Só se fosse aquela que mora lá na saída da cidade, antes de chegar na estação”, disse o dono da banca. “Não, aquela bateu as bota faz é tempo”, interferiu o cliente que esperava por seu caldo de cana. Com um biscoito de queijo que me encheu a boca d’água, vagorosamente se juntou a nós uma mulher que disse: “oia, tenho pra mim que ela ainda mora lá, porque outro dia minha colega que pinta pano de prato tava falanno alguma coisa dela”.

Ela me explicou como chegar à casa de sua colega, mas eu estava focada no biscoito que entre uma frase e outra a mulher levava à boca. Sem entender quase nada do que ela disse sabia apenas o nome de sua colega e mais ou menos o rumo que deveria seguir. Sabia também que a casa tinha um portão na cor de “algodão pardo”, e que ficava “antes de

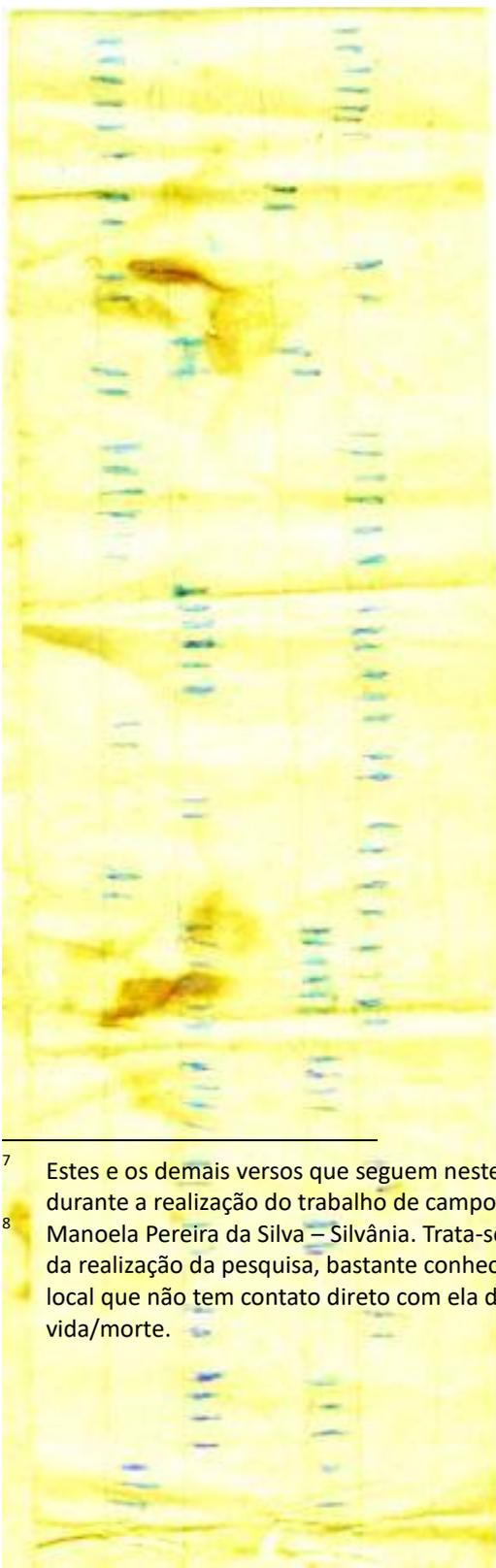
⁴ É durante o período da seca que as mulheres mais trabalham com as atividades relacionadas ao fiar. A baixa umidade do ar facilita a lida com o algodão. Neste período a fibra tende a se soltar com mais facilidade do caroço/semente, e os fios ficam mais firmes, uniformes e resistentes.

⁵ Considerando a extensão da estrada e grande número de mulheres na região, me limitei a trabalhar com cidades goianas que compõem a linha Araguari/Roncador: Ananguera, Cumari, Goiandira, Ipameri, Urutaí; Ouidor/Goiandira: Ouidor; e Pires do Rio/Leopoldo de Bulhões: Pires do Rio, Orizona, Vianópolis e Silvânia. Esta delimitação tem como objetivo uma maior estada nas cidades e contato com as mulheres, além de afunilamento da pesquisa em locais interioranos que não costumam ser abordados em pesquisas acadêmicas. Falo, especificamente, de Catalão, Anápolis, Senador Canedo e Leopoldo de Bulhões que são esporadicamente lembradas pela atuação de fiadeiras.

⁶ Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas, 2001.

atravessar a linha. Mais para o lado de baixo”. Lá fui. Bati em todos os portões marrons que vi. Não eram muitos, talvez uns cinco ou seis. Fiz praticamente a mesma pergunta a todas as pessoas que me atendiam:

- Oi, aqui mora uma senhora que faz bico de crochê em pano de prato.
- Qual é sua graça?
- Raly.
- Raly...



Repetiu ela demoradamente ao me olhar profundamente na face.

Menina tu és bunita
Mais bunito é seu cabelo
Cada cacho vale um conto
Um conto é muito dinheiro⁷

Agradei a gentileza dos versos com um sorriso e foi sorrindo ainda que perguntei: “e sua graça, qual é?”. A partir daí eu apenas segui os passos de Zélia. Não por acaso, foi de tanto andar que paramos na casa de Manoela⁸, aquela que na banca de pastel me disseram já ter “batido as botas”. A mulher, com mais de cem anos, não ficou surpresa por uma estranha querer conhecê-la, mas algo chamou sua atenção: “muitas pessoas vêm aqui. Falam até mesmo. E eu num entendo nada. As veis nem dou atenção porque fico muito cansada do falatório. Mais num sô besta. Eu sei é que ninguém dá ‘ponto sem nó’. Eles vêm ‘tramano’ alguma coisa”.

⁷ Estes e os demais versos que seguem neste texto foram compostos por Zélia Pereira dos Santos, Silvânia, durante a realização do trabalho de campo.

⁸ Manoela Pereira da Silva – Silvânia. Trata-se de uma fiandeira com mais de 100 anos de idade, 107 na época da realização da pesquisa, bastante conhecida na cidade. Por causa de sua idade avançada, a população local que não tem contato direto com ela duvida de sua sobrevivência, e até criam histórias sobre sua vida/morte.

Manoela, por causa da fragilidade física provocada pelo correr da idade, jamais saia de casa. Apesar disso, era conhecida e querida por muitos sendo que visitas, homenagens e certificados de reconhecimento por seus trabalhos com o fiar e o tecer não faltavam. “Minha ‘pele é de algodão’, se puxá de qualqué jeito ela arreventa toda. Num é igual essa linha aí fora. Pode o trem passá toda vida que ela num arreventa. Por isso eu fico aqui. Quem quisé me vê, vem”. Zélia costumava ir comigo à casa de Manoela. Geralmente ela levava agulha e linha e tecia seu crochê na medida em que conversávamos. Manoela fazia o mesmo, alias isso é basicamente o que ela faz: passa dias e dias sentada na poltrona, que há anos está coberta por um tecido feito por ela mesma.

Quando se sente bem, ela vai até o fundo e continua seu trabalho. Vagarosamente entra no quartinho que deixa passar apenas um fio de luz pela porta, que fica entreaberta. Já no quartinho ela desvia das caixas cheias de linhas, lançadeiras⁹, e uma urdideira¹⁰ de parede que lhe dificulta a passagem. Chegando ao tear, já sentada, retoma o trabalho. As mãos ágeis atiram a lançadeira de um lado para o outro, alternando os movimentos ela ajeita o pente-liço¹¹. Na verdade, as mãos acompanham os movimentos dos pés que se dividem entre os seis pedais. São eles que determinam o ritmo de todo o trabalho. À medida que os pedais andam e as mãos se mechem, a imagem vai surgindo junto com o tecido. “Esse aqui é o repasso da estrada de ferro. Ele me leva pra longe... Aqui eu me ‘lanço c’a linha’ e vô viajano na estrada”. Manoela sempre quis estar livre. Gostava do movimento. Ficar sentada atrás da roca¹² e do tear era um grande castigo.

De fato, quando menina, com seus 09 ou 10 anos, ela foi punida por seu pai. O homem achava seu gosto, de correr pelo pasto até se cansar, estranho demais. Ficar ali parada não tinha graça para ela, mas, obrigada a lidar com o algodão, logo aprendeu a se virar e diz que hoje tomou gosto pela coisa. Manoela encontrou nas linhas a liberdade que tanto corria para alcançar. Em seus dizeres, os tecidos que fazia lhe transportava para outros e outros lugares. “Por isso, eu sempre gostei mais de tecer a Estrada de Ferro. C’um esse

⁹ Também chamadas de canoinhas, são peças de madeira onde o fio é preso. Funcionam como agulhas, usadas para passar a linha pela trama do urdume.

¹⁰ Peça de madeira utilizada para dispor osos na direção longitudinal (comprimento) do tecido.

¹¹ Peça básica no tear pente-liço, que permite levantar e abaixar alternadamente os fios urdidos para possibilitar a abertura da cala e posterior passagem da trama.

¹² Instrumento de madeira usado para transformar algodão em linha, também chamado de roda de fiar.

repasso eu sentia como se tivesse indo p'ra longe dali. Entrava naquele vagão de trem e ia me'mbora. A linha ia passano pela urdidura igual o trem passa pelas estação”.

Dessa forma, ela atribuía novos sentidos à atividade, no lugar de ficar parada Manoela se lançava com a linha e viajava na estrada. “Eu vejo a vida pelas linhas [...]. Vô junto em cada linha. Ele quiria me vê quieta. Mais eu vô teceno as histórias aqui no tear e vou vivendo. Ocê n'um sabe ainda, mas eu já viajei muito nessa linha de ferro. Só que nessa aqui de algodão... Agora o povo vem aqui p'ra falá pra mim pará de mexer c'um linha. E eu num paro, num paro. Vô vê a vida aonde se eu pará?!”

Manoela vai me apresentando, pelo que lhe afeta, os sentidos que ela atribui à linha. Suas falas são difíceis de serem captadas, porque os sentidos são cominados pelas alegorias e também pelas metáforas. O que ela me dizia estava sempre além do que era propriamente dito. Eu deveria ter um roteiro de perguntas? Questioná-la a respeito do sentido das coisas que tanto me dizia? Ainda hoje eu não sei, mas no decorrer do tempo que estivemos juntas fui sendo tomada, de forma sensitiva, pelo que ela me dizia e algo como o anthropological blues (DaMatta, 1972) a cada dia se tornava mais forte.

As trocas estabelecidas me fazia pensar a respeito de minha própria trajetória até ali, e ela me questionava muito sobre isso. Desejava saber quem eu era, como chegava até sua casa. “Eu quiria sabê o que ocê tanto trama”, disse uma vez baixinho, mas suficientemente alto para que eu pudesse ouvir. Eu explicava novamente e nunca a satisfazia.

– Por que ocê passa tanto tempo aqui?

– Eu venho conversá c'a senhora pra saber mais sobre as linha, sobre os tecidos e o que mais quiser me fala.

– Mais se eu te falá tudo ocê para de vim aqui?

Perguntou-me com certa desconfiança.

– Eu não sei. Acho que não porque acho que a senhora tem muiiita história pra me contá. Respondi sorrindo.

– Eu já te contei tudo q'eu



sabia das linha. Já te mostrei meus repasso. Cê viu meu tear...

Com essa resposta ela me fez ter certeza de que eu a incomodava bastante e, em certa medida o incomodo parecia extrapolar o cansaço de me receber. Pensei por alguns segundos, cinco ou dez, e disse:

– Então a senhora quer q'eu pare de vir aqui?

– Não! Eu tô sempre esperando ocê vir. Porque todo dia ocê vem.

– Eu venho sempre aqui pra vê um pouco da vida c'a senhora. Eu acho que tem muita vida



nessas linha.

Nesse momento a mão que arrastava a agulha de crochê de um lado para o outro parou e o novelo de linha de algodão pardo, fiado por Zélia, também parou. Tudo estava quieto. Manoela, como nunca antes havia feito em minha presença, levantou a cabeça e me olhou por alguns instantes. Ainda não sei o que ela pensou, mas desse em diante ela não me perguntou mais o que tanto fazia em sua casa e o que eu queria saber.

Zélia, como dito, nem sempre estava comigo. Ela se dedicava muito à feitura do crochê, ao fiar com fuso, e também ao forró que toda quinta-feira ia dançar. Então eu dividia o tempo

entre as duas, e outras mulheres que elas me apresentavam direta, ou indiretamente. Ali em sua casa, naquela de portão cor de algodão pardo, ela me mostrava seus trabalhos: panos de prato, bordados, crochês, toalhas, tecidos... Porém, o que ela realmente gostava de exibir eram seus versos.

Que 'trem' é esse dona Zélia
Que ocê traz em suas mãos
É só o fuso minha amiga
Prá fazer linha de algodão

Quando muito conversávamos, ela se lembrava de alguns versos que cantava em mutirões, e ainda hoje canta nos momentos que se junta a outras mulheres fiandeiras. Nessas ocasiões ela mostrava largos sorrisos e altas gargalhadas. O bom humor era por causa das alegorias que ela criava, maior parte das vezes, com a palavra 'trem', 'ferro' e objetos usados para fiar ou tecer. Dependendo do contexto ela pode fazer substituições, me explicava. "Se a gente tá na roça eu falo 'pau'. Assim ó: que pau é esse dona Zélia que ocê traz em suas mãos. Mas 'trem' é muito mais divertido né, porque a gente sabe que o 'trem corre por cima da linha'", concluiu sorrindo querendo me dizer que o trem se refere ao órgão sexual masculino e a linha seria ela mesma.

Em Vianópolis, na estação ferroviária de Caraíba, me encontrava todas as quintas-feiras com um grupo de mulheres que iam fiar, bordar, fazer crochê e, sem dúvida nenhuma, conversar. Como conversavam entre si e, bastaram dois encontros para que conversássemos entre nós. Elas também me exigiam muitas respostas. Eu passava mais tempo falando da minha vida que conhecendo a vida delas. Mas logo, as minhas histórias eram nossas histórias e o inverso também. Compartilhávamos a expectativa da chegada de um bebê, a queda de energia nos bairros, o plantio da lavoura de algodão, a doença que acometeu alguma delas, a chuva que me molhou na estrada, os prazos para entregar os trabalhos do mestrado e também sobre nossas sexualidades.

Sim, elas queriam saber com quem eu transava, como transava e com qual frequência. Por outro lado, eu queria saber como era fiar algodão à beira da estrada de ferro, pois aquele cenário me fazia pensar sempre no que Manoela me dizia. Elas também se interessavam pelas histórias de Manoela, já tinham ouvido falar daquela senhoria que, com mais de cem anos, ainda tece. A cena das mulheres atravessando a linha de ferro com a roca nas costas, às vezes uma sacola de linha caia nos trilhos, ou alguém precisava parar para descansar os braços, me transportava de volta à Silvânia. Elas chegavam sorrindo estação, ajeitavam tudo e começavam.

Ana¹³, a mais desbocada delas, como diziam, não poupava brincadeiras quando estava com o grupo. Diversas vezes socializava suas piadas, que envolvem a passagem do trem pela cidade e a prática do fiar. Com sua concentração dividida entre o



na

movimento da roca e os assuntos que surgiam ela diz: “uma vez eu tava na estação esperando o trem... Aí precisei ir no banheiro. Quando é fé eu comecei sentir um ‘tremorzim’ na privada, tava bão sô... Quando me dei conta gritei bem alto: o ‘trem partiu’”. Assim dávamos boas risadas até que alguém emendava um assunto em outro, detalhes de suas vidas eram narrados e a tensão ia embora com mais relatos. “Outro dia eu tava dormindo mais meu véi, aí ouvi um barulho, senti um tremilique e gritei: ai que ‘trem grande’! Aí acordei, olhei p’ro lado e não tinha nada, só ele mesmo na cama. Oh tristeza que foi”, disse

¹³ Ana de Oliveira – Caraíba, distrito de Vianópolis.

sorrindo Ana.

Ela refere-se, no primeiro caso, ao tempo em excesso que ficou no banheiro esperando por conta de uma possível excitação provocada pela chegada da locomotiva, e no segundo, aos sonhos eróticos satirizados pela presença do trem de ferro pela região. Como quem busca a ponta do fio para desfazer a meada, busquei no movimento das mulheres alguns enunciativos do fiar. E movimento havia por toda parte. O pé, batendo no pedal, fazia a roda rodar. Girando, o fuso puxava a linha que parecia sair dos dedos das mulheres. Como extensão de seus corpos, roda, linha e mulheres confundiam meu olhar, às vezes elas me pareciam ser uma só até que, certo dia Ana diz “meu filho chegou de Catalão ontem, ele trouxe as linhas”. Eram novelos e meadas de linha das mais variadas cores, espessuras e comprimentos. Com elas as mulheres vão fazer bico de crochê em toalhas, bordar ponto cruz e vagonite, e tecer cobertas.



Quando idealizei este artigo, buscava destacar a natureza poética da escrita e os processos tradicionais, quer seja ancestral ou até cosmológico, de lidar com a linha. Buscava demonstrar tais pontos pelo próprio exercício de escrever. Para tanto, precisaria discorrer sobre minha própria pesquisa de campo, a escrita, as alegorias e os sentidos da linha de ferro e da linha de algodão. Infelizmente não consegui estabelecer um distanciamento daquilo que vivi entre as mulheres e com as mulheres protagonistas da pesquisa, talvez porque a “experiência evoca uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com “seu povo”, uma concretude de percepção” (Clifford, 1998, p. 38, grifos meus).

Como me desvencilhar de algo que passou a me constituir para então escrever? Se o texto é uma forma de registrar algo enunciado ou vivido num passado, os afetos, os sentidos e as experiências sensitivas continuam vivas no momento da escrita. No lugar de escondê-las, ignorá-las ou deixá-las de lado no fazer-pensar ciência, considero que a intrusão da subjetividade, e a carga afetiva que ela acompanha podem ser “um dado sistemático da situação” (DaMatta, 1972, p. 7). Escrevendo agora esse artigo, vejo que o processo de elaboração das “alegorias”, feitas pelo campo e as metáforas que utilizei transformaram trilhos de ferro e linhas de algodão em objetos vivos, como uma criação expressiva que tem continuidade com a vida social (Ingold, 2012). Meu trabalho agora é tornar o texto igualmente vivo e inacabado como aquilo que eu experienciava, e como os sentidos da dupla linha que me parecem estar em constante construção.

Para, além disso, atualmente direciono meus esforços para pensar em formas de pesquisa que se fortaleçam na “antropografia”, algo que se valeria do movimento de seguir os materiais, copiar os gestos e desenhar as linhas Ingold (2012, 262). Na primeira – surgir os materiais, está inscrita a ideia de se atentar aos materiais e não as materialidades das coisas, ou melhor, valorizar os fluxos e movimentos e não os objetos em si. O segundo – copiar os

gestos, significa “alinhar a observação o desempenho do mestre com ações em um mundo que está ele próprio suspenso no movimento. E esse alinhamento exige uma boa medida de improvisação criativa”. Por último – desenhar as linhas, considero que é preciso voltar à ideia de escrita como reunião, reconectando observação e descrição a um processo de delineamento. Percebo, entre as fiandeiras, um locus privilegiado para pensar estas ideias, reconectando imagem e escrita e quem sabe alcançar a “antropografia”¹⁴. Mais que uma fonte de inspiração, eu as compreendo como mestras que fazem a perfeita junção entre fluxos de materiais, movimentos gestuais e desenho de linhas. Enquanto busco incorporar estes três pontos no meu próprio fazer-pensar, elas me mostram perfeitamente que metáforas e alegorias podem ser inscritas, ou são elas próprias grafias (Kofes, 2015).

Mas, de fato não foi exatamente com esta busca que adentrei ao universo das fiandeiras que compõem a região férrea de Goiás, na verdade nem me lembro de quais eram meus objetivos iniciais de pesquisa, o que eu imaginava ou desejava ver. Sobretudo, as tramas do cotidiano foram me envolvendo de tal forma que pensar as “alegorias” e construir metáforas era, para além de uma possibilidade de escrita, minha única alternativa. Primeiro porque era isto que o campo me apresentava, segundo porque era o que eu conseguia ver. Além disso, me deparei com elementos não esperados “como um blue, cuja melodia ganha força pela repetição de suas frases” (DaMatta, 1972, p. 6). De forma equivalente, a tristeza e a saudade também se insinuavam para mim, despertando minhas subjetividades e tornando a emoção uma companheira não convidada.

Com as “alegorias”, que me eram apresentadas no “meio da travessia”, à guisa de Guimarães Rosa, alguns sentidos do fiar se desnudavam de modo que as ideias que trago neste material ainda estão impregnadas de sentidos

¹⁴ Por isso, imagens estão postas nas páginas deste artigo. A ideia é que elas extrapolem certa noção de complementação, relação, ou ilustração do texto. Sobretudo, considero imagens e palavras como grafias que devem ser lidas em seu conjunto, sendo este material apresentando um exercício inicial.



que vi e vivi durante a realização de minha pesquisa de mestrado (Freire, 2015). Desde que defendi a dissertação, essa é a segunda vez que volto àquela escrita com a intenção de pensar, ou repensar o que está ali. Tenho por sobre a mesa, forrada com tecido branco feito de crochê, meu diário de campo. Ao abri-lo sou surpreendida por um punhado de algodão que voa pelo pequeno cômodo da sala. Fecho a janela a fim de manter o controle daquele punhado de algodão, do meu próprio diário de campo, e dos meus sentidos. Não alcanço o controle e, por coincidência, ou não, meu aparelho celular apita. Era uma das interlocutoras da pesquisa, que está bastante animada com a reinauguração da Feirinha da Estação de Caraíba e com a organização de um mutirão de fiandeiras que deve acontecer ainda neste ano.

Durante a elaboração da dissertação tomei alguns cuidados como a escrita na primeira pessoa do plural, admitindo que o texto é coletivo – em um certo momento no campo este acordo foi estabelecido, pois se eu estava com elas fiando, elas queriam estar comigo escrevendo. Trouxe ainda alguns desenhos, bordados e tecidos com os quais fui mimada¹⁵ – que compuseram a versão impressa, além de algumas fotografias, e o bordado na capa final. Estes elementos também foram pensados como “alegorias”, passando a informar sobre o campo. Mas, meu objetivo também era trabalhar a escrita – trazendo as “alegorias” e as integrando ao papel, da mesma maneira que elas estão integradas à vida cotidiana. Acredito neste exercício porque as “alegorias” informam por si só, diminuindo a incidência de interpretações sobre os sentidos daquilo que o campo diz. Em outras palavras, os quadros de “alegorias” me ajudaram e ainda ajudam a perceber o trânsito social por diversas realidades em contato. Isto me reaproxima das múltiplas respostas do campo, nas quais as fiandeiras se apresentam por outras vias que podem não estar imediatamente relacionadas com o fiar – em um olhar apressado.

O fato de Manoela perceber a linha nos movimentos que realiza, como se a vida estivesse na linha, e a linha estivesse na vida, me leva a pensar que os sentidos das linhas estão presentes nas próprias experiências vividas, e não somente no lidar com elas. Desta

¹⁵ Na época gostaria de ter trabalho melhor os presentes que recebi. Mas, os prazos me apertavam demasiadamente, além disso, eu os considerava algo extremamente pessoal que era dado a mim e não a dissertação. Neste dilema, fiquei em cima do muro e coloquei alguns deles nos apêndices. Ainda hoje, não me sinto satisfeita com o encaminhamento metodológico que fiz.

forma, noto que as alegorias provocam a inseparabilidade da vida e das linhas. Mirandola (1993, p. 177) explica que “urdir é uma das últimas operações que procedem a tecedura” [...], na urdideira são urdidos os ramos da teia. A palavra urdir tem sua raiz etimológica no latim, urdire, que quer dizer começar o trabalho da tecedura. Urdir é sinônimo de tramar, do latim trama, que também se relaciona à preparação dos fios para a tecedura. Tramar é o ato de passar os fios em conjunto no formato transversal do tear. Mas, no sentido de metáfora, tramar também é fantasiar, realizar um procedimento ardiloso, fazer intriga, maquinar, fazer teia.

As mulheres tramam suas vidas, como também tramam os fios. Com o desenvolvimento da pesquisa eu passei a buscar as tramas das mulheres, assim como elas queriam saber quais eram as minhas. O real sentido de eu estar com Manoela, em sua visão, não poderia se fazer tão somente na pesquisa. Ambas queríamos conhecer as tramas uma da outra e como elas aconteciam. Quando uma fiandeira pergunta a outra: o que você está tramando aí (?), ela está dizendo da trama social que pode ser tanto o ato de planejar alguma ação, como o ato de se preparar as linhas, ou o ato de refletir sobre. Mas, além disso, está em jogo códigos que somente as que compartilham dos mesmos significados conseguem entender. A trama vem como forma de afirmar as ações das mulheres no que se refere a sua capacidade de lidar com as linhas de algodão, com as linhas de ferro, como também com as linhas da vida.

Novamente penso a respeito do “trem que ocê traz em suas costas” e do “trem grande” cantos e frases somente enunciadas em grande descontração, e em meio a confiáveis que partilham códigos. Por vezes, a satirização estava acompanhada violência em casa cometidas por seus pais. Destaco ainda que o movimento provocou alterações no cotidiano local fiandeiras, tecidos e linhas chegaram cidades para serem comercializados. De



“trem que ocê que são momento de pessoas diversas de relatos de maridos e do trem das mulheres até às repente, elas

não precisavam mais fiar e nem mesmo tecer. Parafraseando Manoela, e a vida, onde poderia ser vista? De maneira ardilosa elas transformaram aquilo que as afetavam. Os sentidos do fiar se modificaram, foram acionados para além do plantar, colher, limpar, cardar, fiar, urdir, e tecer o algodão, estando presentes nos bordados, nos crochês, nos cantos, nas reuniões despropositadas nas estações ferroviárias e na espera da minha chegada... Desta forma, posso dizer que a dupla linha, a de ferro e a de algodão, ganhou outros e outros contornos, novos sentidos e diferentes significações.

Referencial teórico

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FREIRE, Ralyanara. **Tramas ao avesso**: memórias e identidades fiandeiras na região da estrada de ferro – Go. (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais e Humanidades) – Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás, Anápolis – GO, 2015.

INGOLD, Tim. Anthropology is not Ethnography. In: **Being Alive**. Routledge: London and New York, 2011.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun., 2012.

KOFES, Suely. Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In: KOFES, Suely; MANICA, Daniela. **Vidas & Grafias**: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.



ENTRE TESOUROS OCULTOS E ÓVNIS: A CHAPADA DOS VEADEIROS

POR MEIO DA LITERATURA REGIONAL

Pepita de Souza Afiune

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES /FAPEG. Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pela Universidade Estadual de Goiás. pepita_af@hotmail.com



Chapada dos Veadeiros;
Literatura regional;
Memória; Cultura sertaneja.

Resumo: Dois nomes da literatura regional goiana, moradores da Chapada dos Veadeiros, representam o que a cultura sertaneja possui de mais rico e peculiar: a permanência de uma vida simples, ligada à natureza, como uma resistência às incursões da modernidade. Em diferentes momentos, ambos os autores se viram frente à cultura chegada, que por sua vez, atribuiu novas experiências e significados para esta região, transformando-a em uma paisagem híbrida. Seu Domingos e Geraldina Lombardi, em suas bucólicas fantasias, nos levam a refletir sobre a importância da narrativa para a memória dos povos tradicionais frente a um novo período marcado pela turbulência turística.

Between hidden treasures and ufos: The Chapada dos Veadeiros through regional literature

Chapada dos Veadeiros; Regional literature; Memory; Country culture.

Abstract: Two names of the regional literature of Goiás, which characterize residents of Chapada dos Veadeiros, represent what the country's culture has as rich and peculiar as the permanence of a simple life, linked to nature, as a resistance to the incursions of modernity. At different times, both authors found themselves faced with the outside culture, which in turn attributed new experiences and meanings to this region, transforming it a hybrid landscape. Mr Domingos and Geraldina Lombardi, in their bucolic fantasies, lead us to reflect on the importance of the narrative to the memory of the traditional people in front of a new period marked by the tourist turbulence



Envio: 01/09/2018 ◆ Aceite: 25/09/2018

Introdução

A ocupação do território brasileiro originou uma série de mitos fundadores, suas terras livres suscitavam o imaginário europeu desde o ano de 1500. Esta terra tão abundante e fértil gerou um novo homem, tornando-se também a “terra prometida” a que os europeus tanto almejavam a partir de suas leituras bíblicas. Mas a sua riqueza atraiu a ambição, e após séculos de exploração, a modernidade devorou a vida simples no campo.

O desenvolvimento que evidentemente foi empreendido primeiramente no litoral se contrastou com o “atraso” das regiões interioranas. Apesar das tentativas de se integrar o sertão ao resto do país, e reconhecer o saber sertanejo, o local e a sua cultura permaneceram até a primeira metade do século XX, nos relatos eurocêntricos dos seus intrusos.

É na cultura sertaneja que encontramos uma radiografia das sociedades em suas diferentes épocas. Apesar de estar recheada de imaginação, suas construções refletem o período histórico vivido pelos sujeitos. Suas narrativas contadas de geração em geração passaram a ser a forma de construir a sua própria noção de temporalidade e perpetuar sua cultura.

Albuquerque Junior (2007) nos atenta que estes exemplos são registros da memória, que é formada por múltiplas experiências a nível individual ou coletivo. A memória é um campo discursivo que procura recompor o passado de forma mágica e subjetiva.

É partir desse ponto que nossa proposta de diálogo se faz presente, através da investigação de um conto e uma poesia presentes na literatura regional que representam a sobrevivência de sua cultura através do tempo. Aqui recortamos a região da Chapada dos Veadeiros¹ como nossa ambientação. Essa região é portadora de uma natureza e de uma cultura ameaçadas pelos avanços da modernidade.

A Chapada dos Veadeiros foi atração de diversos fluxos exploratórios e migratórios a partir do século XVI. Através de sua exploração agropecuária e mineradora no século XVIII, os conflitos entre os nativos e os colonizadores resultaram no desaparecimento da cultura

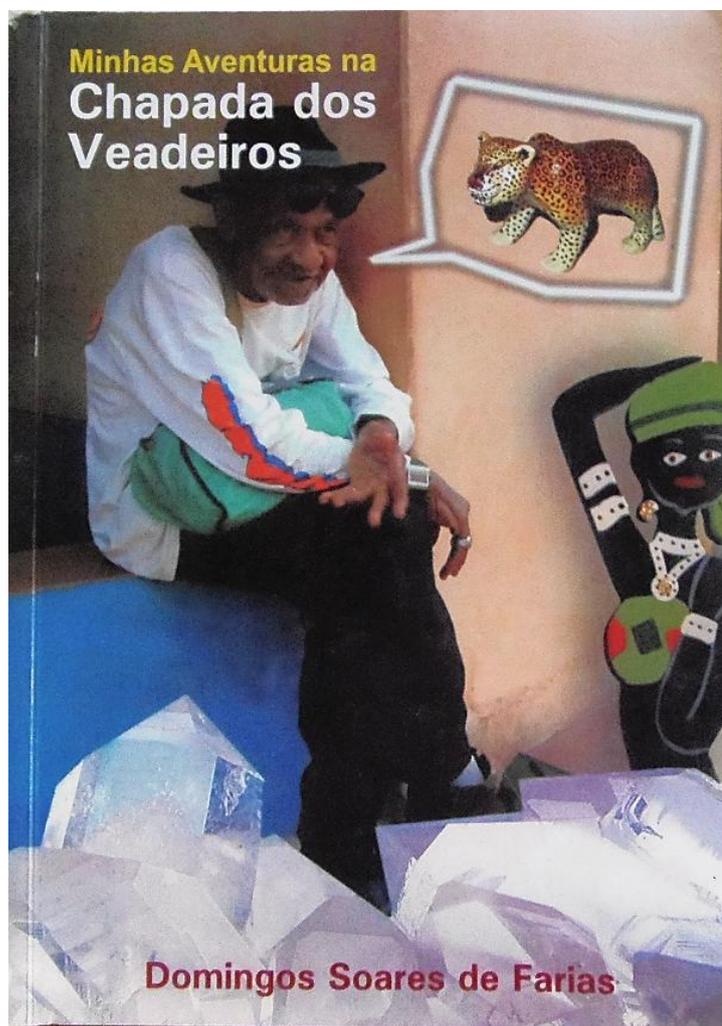
¹ Atualmente, a Chapada dos Veadeiros abrange os municípios de Alto Paraíso de Goiás, Cavalcante, São João D’Aliança, Campos Belos, Colinas do Sul, Monte Alegre de Goiás, Nova Roma e Teresina de Goiás.

dos primeiros. Os quilombolas por sua vez representam as tentativas de resistência a essa dominação.

A primeira obra escolhida para análise é um conto de Domingos Soares de Farias intitulado *Enterros de ouro*, presente em sua coletânea de contos *Minhas Aventuras na Chapada dos Veadeiros* (2009), que representa uma forte marca das culturas tradicionais no Distrito de São Jorge. O Distrito surgiu em função da exploração do cristal de quartzo, e após as minas serem exauridas (lembrando que seu ciclo minerador ocorreu somente em 1912) e haver o declínio na demanda na segunda metade do século XX, seus trabalhadores ficaram sem opções de obter sustento. Procuraram na agricultura de subsistência e o extrativismo de plantas e frutos do Cerrado a sua sobrevivência. “Mais tarde com o desenvolvimento do ecoturismo, a região volta a prosperar, trazendo novas alternativas de sobrevivência para os moradores de São Jorge” (VALLE, 2001, p. 43). Muitos destes antigos garimpeiros, por serem exímios conhecedores da natureza da região, se tornaram guias turísticos.

O segundo gênero escolhido para análise é uma poesia de autoria de Geraldina Lombardi, professora de literatura, escritora e participante de festivais de poesia em várias partes do país. Sua obra *Altas Histórias do Paraíso* (2009) é uma riqueza da literatura regional, composta integralmente por poesias que foram geradas primeiramente por brincadeira e pelo amor que a autora tem por contar histórias. Geraldina procura refletir sobre as mudanças ocorridas no município após o boom turístico e esotérico que se iniciou na década de 80 e se intensificou nos anos 2000 quando pessoas de várias partes do Brasil e do mundo migraram para a região em vista das lendas a respeito do fim do mundo.

Enterros de ouro



Capa do livro *Minhas Aventuras na Chapada dos Veadeiros* (2009)

Fonte: Autoria própria (2015).

A obra de Domingos Soares de Faria foi possibilitada pela iniciativa do 9º Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que acontece anualmente no Distrito de São Jorge. A obra reúne vários contos, que dizem o autor, algumas serem verdades, outras mentiras e brincadeiras, resultando na materialização de um sonho de seu autor, escrever um livro.

O Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros² acontece desde o ano 2000, através da iniciativa da ONG Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, por sua vez,

² Atrações: caçada da rainha, catira, curradeira, sussa, congo, aldeia multiétnica com diversas etnias, congada, rodas de prosa, capoeira Angola; encontro de gastronomia; oficinas de circo, conservação

fundada em 1997. A ONG e o evento procuram promover um diálogo entre todas as culturas, transformando a região em um centro multicultural de preservação ambiental. Inicialmente procurava mobilizar as culturas tradicionais, mas acabou atraindo muito contingente turístico com o objetivo de ter contato e vivenciar as culturas quilombolas e as aldeias multiétnicas.

Não por acaso o Encontro de culturas tradicionais da Chapada dos Veadeiros nasce, cresce e se institucionaliza nos últimos doze anos, como parte da carga simbólica de um lugar muito especial sobre vários aspectos. Parque nacional, patrimônio natural da humanidade, reserva da biosfera, lugar onde ainda pulsam os últimos avá-canoeiro e onde reside a vida kalunga. Povos únicos. Retratos de um Brasil tradicional e contemporâneo. [...] Ele é também produto de uma nova cultura, de uma cultura que surge da convivência de nativos com alternativos que para São Jorge se mudaram [...] (XI ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS, 2011, p. 01).

Seu Domingos é um dos contadores de histórias mais conhecidos do Distrito de São Jorge, Alto Paraíso de Goiás. Nasceu em Paracatu (MG) e mudou para a Chapada dos Veadeiros aos 17 anos de idade, no ano de 1942, quando começou a criar histórias pessoais, anedotas, críticas e desejos relacionados a acontecimentos que ocorriam durante a sua vida. Seu Domingos conta que já foi de tudo nessa vida: “Tudo de doido eu já fiz” (p. 11), como lavrador, garimpeiro, carreador de carro de boi e amansador de cavalo bravo. Domingos teria garimpado muito cristal, o que lhe ajudou a se estabelecer na região. Seu Domingos é pai do artista Moacir que se destacou através da sua arte visual, sendo conhecido até mesmo internacionalmente, merecendo um artigo a parte.

Os relatos de Seu Domingos foram captados através de áudio-gravações, em quatro fitas cassetes, e a partir desta documentação, os relatos foram transcritos e editados, mas não sofreram correções ortográficas com o objetivo de manter os trejeitos sertanejos. Temos aqui o resgate de uma oralidade, que mesmo com as preocupações de se manter a sua originalidade, houve de certa forma, uma classificação e análise, trabalho esse que era somente feito por folcloristas e etnógrafos até a década de 50. Seu objetivo era resgatar as

de sementes, acessórios, danças, percussão, origami, xilogravura, cato, dança afro, identificação de ervas medicinais, dentre outros (XI Encontro de culturas tradicionais da Chapada dos Veadeiros, 2011).

vozes perdidas, fazendo-as circular, traduzindo-as em novos códigos. Somente a partir da década de 50 que os historiadores começaram a admitir esse trabalho (Albuquerque Junior, 2007). A história oral ganhou importante espaço dentro da Nova História Cultural, principalmente durante a década de 90 no Brasil. A oralidade começou a fazer parte da conjuntura documental na qual o historiador poderia se debruçar, ao lado das biografias e das memórias. Assim, o historiador poderia compreender de que forma os indivíduos interpretam os acontecimentos, pois o seu depoimento pode auxiliar na construção da narrativa histórica.

Um dos principais debates da História Cultural é identificar o modo como em diferentes momentos e lugares, uma determinada realidade é concebida pelos sujeitos. É o estudo das representações que nos levam a entender essas diversas formas de percepções do real, não sendo de forma alguma neutras, pois “produzem estratégias e práticas sociais que possuem o objetivo de legitimar uma ideia” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Quando nós historiadores, nos deparamos com o mito, precisamos entendê-lo como uma forma de produção de conhecimento, já que é através dele que os sujeitos interpretam o seu passado. “Toda ficção produz conhecimento, diz verdades sobre a sociedade” (WHITE *apud* CHARTIER, 2011, p. 362).

A partir desse breve hiato para compreendermos a importância da oralidade e do resgate dos saberes dos indivíduos frente aos momentos históricos no qual eles estão inseridos, procedemos à análise da obra de Seu Domingos.

O Cerrado é o cenário mágico de suas estórias. Dentre elas, escolhemos uma que representa satisfatoriamente o imaginário sertanejo a respeito dos tesouros e da riqueza fácil, que habitava a imaginação dos aventureiros que se adentravam ao cerrado desde o século XVIII.

Enterros de ouro

Já ouviram falar do enterro de ouro? Meu pai tirou foi muito. É. Cê num te contei lá? É um potão assim, ele tirou cheio de conta de ouro e conto. Aqui embaixo em Santa Rosa. [...] Teve um enterro que a Maria sonhou, mas ninguém tira. A Maria que sonhou. Eu fui tirar a marca que ela falou: um pau lavrado assim, em cima lavrado pra cá, embaixo sem lavar e tirei, cavei. Dessa fundura assim mais, quase um metro de fundura, quando eu cheguei embaixo, quando deu numa terra assim meia como quer um carvão

preto, um moi de café, aí passei e dei na bosta de cavalo como que tava naquela hora... era o ouro! Virou bosta de cavalo, acabou, rê, rê. Virou na hora. Isso é terrível. O ouro encanta. O ouro encanta, vira mosca, vira bicho, vira qualquer coisa aí. Esse que eu fui tirar virou bosta de cavalo [...] (FARIAS, 2009, p. 59).

‘Enterro de ouro’ é um conto popular difundido em várias partes no Brasil, tendo variações regionalistas, e também similaridades com outras lendas, como a Alamoia, que desenterra tesouros escondidos nas grutas e conduz os homens para a sua armadilha (lembrando das sereias da Odisseia), mas este é um conto difundido nas regiões litorâneas. Contudo, foram nas regiões mineradoras que o ‘Enterro do ouro’ surgiu e demonstrou as suas variações, devido às antigas ideias de enriquecimento fácil proporcionados pelas descobertas de minas. Enterrar riquezas era uma prática muito comum realizada a partir desse período, devido às dificuldades de protegê-las. Mas, muitas estórias surgiram a partir deste fato. Pessoas relatavam ter sonhos que os indicavam a localização dos tesouros. Tesouros apareciam e desapareciam na mesma rapidez. Esse tesouro inimaginável poderia também ser joias e objetos de prata ou ouro. Também poderiam se tornar outro objeto, como podemos perceber no relato de Seu Domingos.

No caso dos tesouros enterrados por pessoas que já haviam falecido, o problema seria grande, já que seria assombrado pela alma penada. A pessoa que morre com esse tesouro enterrado precisa se libertar disso, e sua alma não descansará nunca. Ela poderá tentar esconder e impedir que seja encontrado, ou poderá tentar induzir quem ela quer que o encontre. Esses locais passam a ser locais assombrados, como nos lembra o Roteiro do Urbano.

O conto de Domingos Soares de Farias é exemplo de causos sertanejos que marcaram a identidade do folclore regional. Uma criação de alguém, em algum momento, e em algum lugar, que passou a ser reproduzido, de geração a geração, transformando-se em uma coletivização anônima (BRANDÃO, 1984, p. 34).

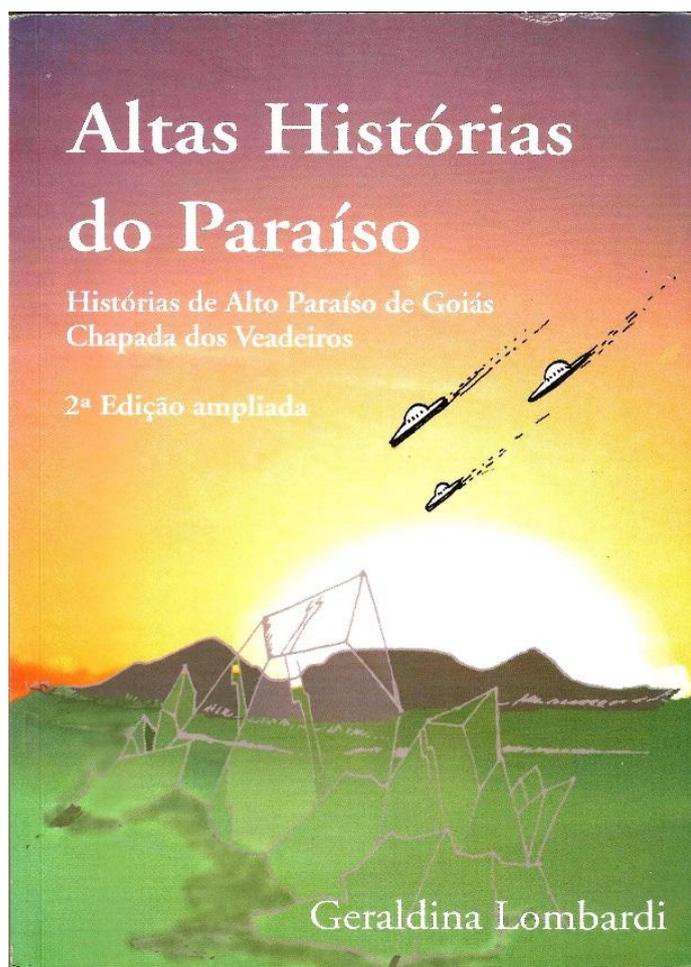
O folclore goiano teve entre seus primeiros pesquisadores Antônio Americano do Brasil em *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central* (1925) e José Aparecido Teixeira em *Folclore Goiano: cancionero, lendas, superstições* (1940), que surgiram em vista à ameaça

que essas culturas estavam sofrendo frente aos avanços da modernidade (ALENCAR, 2011, p. 346).

Os estigmas de decadência e atraso de Goiás seriam propulsores dessas tentativas de afirmação do potencial da região, na tentativa de projetá-la no cenário nacional. A partir dos anos 70, o folclore também foi utilizado como arma estatal para atração turística (ALENCAR, 2011, p. 348).

Mesmo com a modernização se infiltrando cada vez mais no interior de Goiás, os moradores das zonas rurais acabaram trazendo para a urbe seus hábitos e costumes, criando uma “demanda saudosista das coisas ‘da roça’ ” (MOURA, 2015, p. 85).

O Apocalipse no Paraíso



Capa do livro *Altas Histórias do Paraíso* (2009)

Fonte: Autoria própria (2018).

A segunda obra escolhida para análise, de autoria da escritora Geraldina Lombardi, é uma poesia que reflete sobre a relação conturbada entre a região de Alto Paraíso com as culturas chegantes. Natural de Maringá, a autora em sua obra *Altas Histórias do Paraíso* (2009) reúne histórias que teriam ocorrido desde que ela deixou Curitiba (cidade em que viveu muitos anos) e foi ao encontro do “paraíso”, acreditando que o encontrou. Geraldina se aproxima de visitantes da cidade e começa a recitar suas poesias. Muitos se admiram. Geraldina acredita que a cidade era melhor nos tempos antigos, em que a simplicidade da população e a tranquilidade da região reinavam. É uma forma de nostalgia, um inconformismo com o “progresso” da região, com a chegada de tantas pessoas de várias partes do Brasil e do mundo.

Geraldina havia abandonado a cidade grande e procurou em Alto Paraíso a cura de sua depressão, e neste local ela afirma que recuperou o gosto pela vida. Morava em Curitiba (PR), cidade que deixou em 1988. À procura de maior qualidade de vida foi morar em Alto Paraíso, retratando em poesias o processo de transformação socioespacial e econômica que ocorreu na região.

Todos os fatos explicitados pela obra têm ambientação na cidade de Alto Paraíso de Goiás e o tempo no qual desenvolve-se as tramas recorta entre os anos de 1989 a 2009. Antes da chegada dos primeiros grupos esotéricos, Alto Paraíso era um povoado goiano que se engendrara a partir de grupos mineradores da região da Chapada dos Veadeiros. Geraldina descreve como era a cidade antes da chegada de vários grupos religiosos.

A partir dos anos oitenta a cidade começou a receber grande contingente turístico, o que também estimulou outros setores como a construção civil, comércio, mercado imobiliário, e o principal, o florescimento das terapias medicinais naturais. Na década de oitenta, vários grupos esotéricos espalhados pelo Brasil pregavam suas visões e sonhos a respeito de Alto Paraíso, que seria um lugar sagrado e ideal para se estabelecer. Uma nostalgia da pacata cidade que se transformou em bunker esotérico. O desenvolvimento da região também pode ser considerado a partir da construção de Brasília, que fica a 230 km de distância de Alto Paraíso, que atraiu grande contingente populacional. O Contexto histórico no qual se passa as tramas refere-se a esse período ainda não turbulento na cidade, quando era pacata, pequena e portadora de um modo de vida muito simples.

Efetuamos a escolha de uma poesia presente na obra de Geraldina intitulada “*O Apocalipse no Paraíso*” que possui uma narração em primeira pessoa, a partir de um personagem que se mostra um morador nativo da região, com uma linguagem simples e saudosista.

O Apocalipse no Paraíso (Geraldina Lombardi)
Nasci aqui no meu pequeno Paraíso.
Aqui cresci brincando, correndo, por todo cerrado
plantando, colhendo, criando meu gado
Mas hoje tanta gente chegou e tudo mudou!
Cachoeira virou parque e agora tudo se paga.
Para brotar capim novo, já não posso fazer queimada.
E esse povo todo que agora está aí
diz que vem uma nave tirá-lo daqui.
Será? Será, meu Deus,
que se essa nave vier e levar todo esse povo,
sabe-se lá, pra onde quiser,
meu Paraíso volta a ser aquele da minha infância,
tão cheio de graça, de fé, tão puro como era, tempos atrás,
Alto Paraíso de Goiás?

Podemos perceber que um morador da região conta sobre a chegada dos novos moradores ou turistas, ressaltando os grupos esotéricos que falam sobre discos voadores, fato presente no imaginário popular acerca da região da Chapada dos Veadeiros. De forma indireta a autora se coloca presente na poesia, à medida que seus sentimentos em relação à região e à toda a especificidade da natureza a envolveram de forma a sentir uma nostalgia dos tempos antigos e o desejo do retorno desses velhos tempos. A trama faz uma menção a esses grupos populacionais que chegaram na região com o intuito de buscar algo que a vida na cidade grande não lhes concedeu. Uma fuga dos grandes centros metropolitanos, no qual o homem busca um retorno à natureza. A trama também passa por acontecimentos reais fazendo referências a elementos ilusórios, imaginários ou fantasiosos, que é o caso dos discos voadores.

Aqui temos um imaginário goiano acerca da cidade representada como a terra prometida, configurando a importância do misticismo na região. A problemática colocada pela autora refere-se à crítica do que a cidade se tornou depois de se tornar uma cidade turística, dizendo que tudo que ali havia de antigo se alterou, se modificou. Ela não critica o

misticismo em si, até mesmo porque suas narrativas estão recheadas dele, mas ela critica o que esse turismo fez com a região, pois se colocou preço em tudo, à medida que agora a natureza tem preço, alcançar o sobrenatural e meditar também tem preço. A cidade se tornou um verdadeiro mercado místico que coisificou os sentimentos e as crenças, tornando-os objeto de compra. Atualmente a cidade é recheada de intelectuais da alta sociedade, o que tornou as diferenças sociais mais extremas.

Considerações Finais

Partimos do princípio de tomar a literatura como uma fonte de pesquisa que nos possibilita compreender determinado período histórico e determinada cultura. Esta fonte privilegiada representa os lugares de memória das culturas retratadas, bem como, a suas permanências seja a nível individual ou coletivo.

As obras escolhidas para análise representam uma cultura marcada por sua resistência aos processos de hibridização cultural, apesar dos processos históricos de colonização e modernização as quais foram submetidas. A primeira obra, de autoria de Seu Domingos, retrata um tanto da cultura sertaneja e as suas formas mágicas de enxergar a sua realidade, e a obra de Geraldina, por sua vez, retrata a visão nostálgica dos primeiros moradores de Alto Paraíso frente à chegada de uma cultura nova, portadora de uma nova forma mágica de se enxergar a região da Chapada dos Veadeiros. Ambas apesar de retratarem temas diferentes entre si, podemos destacar mais semelhanças, pois são retratos dos processos de migração que ocorreram para a região em vários períodos históricos.

O município de Alto Paraíso foi se modificando progressivamente, apresentando uma cultura híbrida que marca o diálogo entre as sabedorias tradicionais e esotéricas. Um exemplo desse diálogo é a Feira do produtor rural, um empreendimento das comunidades de produtores rurais do Distrito denominado Moinho. Nessa feira, os contingentes

segmentos sociais se encontram, e comercializam uma diversidade de produtos voltada também para o turismo que movimentou a economia da região.

Obviamente não ignoramos os problemas sociais ocorridos por causa desses processos de hibridização, porque nos adverte Peter Burke (2003, p. 101) que toda troca cultural pode ocorrer em detrimento de alguém. Nesses processos têm-se perdido raízes culturais locais, por isso há a urgente importância do resgate do saber nativo e as iniciativas para a sua permanência.

A escolha de dois distintos gêneros literários para a análise, se deu pelo fato de que a cultura da Chapada dos Veadeiros é de uma riqueza peculiar e miscelânea, sendo impossível apreendê-la em um artigo. Por isso, aproveitamos para recomendar outras obras que merecem a atenção: *O jipe cangaceiro na Chapada dos Veadeiros* (2005) de João Bosco Bezerra Bonfim; *Memórias e contos paralelos* (2000) de Nelson Curado; *Na Chapada dos Veadeiros, sorri* (2016) de Elida Oliveira; *O segredo do Paraíso* (2006) de Augusto de Franco.

Referências

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

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. O folclore goiano chega ao disco: autenticidade, identidade e memória. In: *Dimensões*, vol. 26. UFES, 2011. p. 340 – 356. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/13696/5/Artigo%20-%20Maria%20Am%C3%A9lia%20Garcia%20de%20Alencar%20-%202011.pdf>. Acesso em 20 de março de 2018.

AMERICANO DO BRASIL. *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*. Goiânia: Ed. Oriente, 1973.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1984.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Revisão de Renato Deitos e Mateus Colombo Mendes. 3ª reimp. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. 2ª ed. Trad. Maria Manuela de Galhardo. Algés, Portugal: DIFEL S.A., 2002.

_____. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 347 – 370.

FARIAS, Domingos Soares de. *Minhas aventuras na Chapada dos Veadeiros*. Goiânia: Kelps, 2009.

LOMBARDI, Geraldina Vargas. *Altas Histórias do Paraíso: Histórias de Alto Paraíso de Goiás, Chapada dos Veadeiros*. 2ª edição ampl. Brasília: Gráfica e Editora Bandeirante Ltda, 2009.

MOURA, Arnaldo Salustiano de. *Dos dois lados da tela: cultura caipira, paisagem e ruralidade no cinema de Hugo Caiapônia (2005 – 2011)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, 2015. Disponível em: http://www.cdn.ueg.br/source/teccer/conteudoN/4829/DISSERTAO_ARNALDO.pdf. Acesso em 22 de março de 2018.

TEIXEIRA, José Aparecido. *Folclore Goiano: cancionero, lendas superstições*. 2ª ed. Rev. e ampl. São Paulo: Editora Nacional, 1959.

VALLE, Tânia Freitas. *Alto Paraíso, espaço místico e alternativo*. 1ª ed. Alto Paraíso de Goiás: Editora Agartha, 2001.

XI ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADAIROS. *Reinvenção da tradição da Chapada dos Veadeiros para além das fronteiras nacionais: Um encontro que propõe o diálogo entre todas as culturas*. Folder de divulgação do evento. São Jorge: Agência de notícias Cavaleiro de Jorge, 2011.

N
O
S

Ensaio



Antigo Prédio do Clube Recreativo Anapolino - CRA

Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

N
S

CARTA PARA QUEM ENTROU EM UMA UNIVERSIDADE PÚBLICA

Ronaldo Angelini

Muito bem, você entrou numa universidade pública. Está entre aqueles cerca de 3 a 4% de brasileiros que não pagam pra fazer o curso superior. Parabéns! Será uma economia e tanto para sua família. Pelo que pude pesquisar, um curso particular de Biologia, por exemplo, não sai por menos de \$600,00/mês. As Engenharias giram em torno de R\$800,00, e mesmo cursos “giz e lousa”, como Administração e Pedagogia, devem estar na faixa de R\$350,00 a R\$550,00. Multiplique isso por 12 (meses) e por 4 ou 5 (anos) e você terá uma idéia do custo.

Ainda é muitíssimo provável que a universidade pública em que tenha entrado seja menos pior que suas vizinhas que cobram mensalidades (filantrópicas, privadas, etc.). Essa diferença se dá por vários motivos. O primeiro, mas não principal, é o fato de que pelo menos 40% dos professores das universidades públicas têm se esforçado pra realizar, dentro dos limites financeiros e intelectuais de cada um, pesquisas científicas em suas áreas de concentração. Essa atividade faz com que o professor estude, leia, reflita um pouco mais (sei que isso era pra ser feito sem a pesquisa, mas não é o que ocorre) e até conte com sua ajuda na pesquisa como orientado. Por isso, é muito provável que as aulas dele sejam mais informativas, ou que ele se encontre mais preparado para responder a suas perguntas.

Mas a razão fundamental pela qual a universidade pública é, enfatizo, em geral, menos pior que a paga, é a qualidade do aluno. Pois é, estou falando de você mesmo. Com as honrosas exceções de sempre, as universidades públicas têm maiores relações candidatos/vaga nos vestibulares; logo, seus alunos passaram por uma seleção maior e então, na média, eles estão mais preparados para terem aulas de Cálculo, Química Orgânica, Citologia, Genética de Populações, Estatística e congêneres. E aí, o professor pode ser um pouco mais exigente, pois ele não precisa ficar ensinando conta de porcentagem, as Leis de Mendel, ou ainda que “exceção” se escreve com “ç” e não com “ss”. Pode parecer bobagem, mas faz uma diferença e tanto para o professor e conseqüentemente para o nível da disciplina.

É, eu sei... Há professores nas universidades (públicas e particulares) que também não sabem escrever... (depois eu conto essa história com mais calma). Pois é, mas aqui vamos falar entre a gente – que somos minimamente sensatos pra usar um corretor de texto... OK?

Caro aluno, ressalto que não estou a dizer que, se você passou num curso com baixa relação candidato/vaga, é porque sua qualidade é baixa. É apenas um fato: a média das notas dos vestibulares mais concorridos é maior que as dos menos – porém, como diria o Roberto Campos, só os medíocres calculam a média. O que quero dizer é: se seu curso não foi muito procurado, há fortes indícios de, na média, sua turma estar menos preparada para algumas disciplinas, o que aumenta a sua responsabilidade de estudar com dedicação, pois inevitavelmente o professor abaixará o nível. Mas, se você passou num vestibular disputado, e está se achando, como se dizia no meu tempo, o bonitão da bala-chita, pode pôr suas barbas de molho, pois sua obrigação de estudar só aumenta, na mesma proporção em que o professor deve puxar o nível do curso.

Estudar. Estudar. Estudar. Há dois argumentos igualmente importantes que tornam seu estudo um compromisso. O primeiro é diretamente de seu interesse. Só pra dar dois exemplos que conheço: por ano no Brasil formam-se 10 mil biólogos e 50 mil bacharéis em Direito (que após o exame da OAB tornam-se advogados). Como o país não cresce, onde essa gente toda vai arrumar emprego? Então, é preciso se preparar bem para o próximo vestibular, que é o do mercado de trabalho, e do Brasil, o “país do futuro”. Pra isso há vários caminhos, mas, de longe, o mais correto – e eu diria até o mais divertido – é o estudo concentrado e, de preferência, individual. Cuidado com esse negócio de estudar em grupo; isso só deve ser feito depois do estudo individual e mesmo assim em véspera de prova, pra tirar dúvidas e diminuir aflições.

Isso não quer dizer que você vai virar um mesquinho de nariz empinado que não conversa com seus colegas e não lhes tira as dúvidas (aliás, ensinar aos colegas é uma ótima maneira de testar os próprios conhecimentos). Mas você tem que se ajudar primeiro pra depois ajudar os outros. Eu sei que é difícil saber até que ponto se está sendo egoísta ou não, mas isso faz parte do amadurecimento de nosso caráter. Pratique o seu. Medite sobre ele.

O segundo argumento para você estudar mais pra ter conhecimento do que simplesmente pra tirar “cinco-bola” e passar na disciplina é o moral. Você e sua família não pagam diretamente pela universidade. Mas ela não é gratuita, sabia? Os impostos de todos os contribuintes custeiam seu curso, incluindo, claro, os impostos que você, seus pais e parentes pagam – mas principalmente os impostos das muitas pessoas que não freqüentam a universidade. Compreende que até a faxineira das salas de aula paga imposto, e que muitos de seus colegas ainda têm a falta de educação de jogar papel no chão? Não pense que seu curso seja mais barato que os das faculdades particulares que apontei no primeiro parágrafo. Ele não é.

Como se isso não bastasse, professores, alunos estudiosos e principalmente os coordenadores de curso têm que ficar agüentando alguns alunos irresponsáveis que vivem apoquentando todo mundo com mudanças de horários pra que eles possam se formar. Imagine o prejuízo que esses caras não dão pro Estado e conseqüentemente pro povo!... E depois alguns deles reclamam da vida, do “sistema” e dos políticos corruptos. É, eu sei... O mesmo pode ser dito para muitos professores, mas a conversa agora é com você.

Por falar nisso, a gente reclama muito dos políticos corruptos. Mas (é quase inacreditável dizer isso em público) há muito aluno que pensa que é esperto porque cola na universidade. E me diga: qual a diferença entre um político que recebe favores por debaixo do pano e um aluno que recebe ou carrega “favores” por debaixo da prova? Eu respondo. A diferença está no cargo. Um é aluno, o outro é político. Entendeu? Por isso, se você quer falar mal dos políticos, olhe pro próprio umbigo, principalmente antes das provas, e viva o seu pequeno dilema shakespeariano: “Ser ou não ser: eis a questão”.

Você pode me perguntar se o professor não tem a obrigação de fiscalizar a prova. Ele tem. Mas a obrigação principal do professor é ensinar, e a sua é aprender. Além disso, você já está com mais de 18 anos, não dá pra ter um pouco de bom senso? Se as leis no Brasil fossem mais duras, acredito até que seria possível processar o aluno que cola por “falsidade ideológica”. Mas já viram, né?... Provavelmente o advogado do aluno também usaria a velha desculpa do caixa 2... Tá vendo?... Para melhorar o Brasil, é preciso melhorar a si próprio primeiro. Comece estudando pra valer.

Você deve estar se perguntando: “Mas, professor, nossas bibliotecas, em geral, estão em frangalhos; a maior parte dos professores não oferece estágios porque não há condições de laboratório; e a gente tem que trabalhar; etc... Como estudar nessas condições?”.

Novamente. Não há desculpas pra não estudar. Pra quem trabalha, compreendo que a vida não seja fácil. Mas ela continuará dura depois da universidade, se você só passar por esta e não adquirir conhecimento através do estudo. De uma vez por todas: diploma não faz mais diferença nenhuma para quem tem carne, miolo e ossos. É claro, faz diferença pras estatísticas do governo, da universidade, etc.

Também tenho notado uma coisa relativamente comum em quem trabalha e estuda. No local de trabalho, ele reclama que tem que estudar e por isso as pessoas têm que ter paciência com seu desempenho aquém do esperado. Na universidade, ele, por trabalhar, não tem tempo de estudar. Então, se você trabalha e não pode deixar seu trabalho para apenas estudar – o que seria o ideal –, há de se esforçar mais ainda. Eu e outros professores aplaudimos seu esforço, compreendemos a sua batalha, oferecemos nossa ajuda, que é o nosso conhecimento (e obrigação), mas não podemos ter pena de você, nem favorecê-lo. Não é nada pessoal, é apenas profissional.

Para você que tem a tranqüilidade de não precisar trabalhar, mas ainda sim vive na corda bamba, eu gostaria de dar algumas dicas de “estudo-trabalho”. Comprar livros seria o ideal, porém ainda mais fundamental é ter computador e internet rápida em casa. (Não é muito barato, mas se você compara com a mensalidade da universidade que você não paga...). Com a internet você pode acessar periódicos científicos em sites (<http://www.scielo.br/>); ver o currículo daquele seu professor papudo pra saber o que ele anda publicando, pois, em muitos casos, mestrado e doutorado querem dizer pouca coisa (<http://lattes.cnpq.br/index.htm>); baixar teses que acabaram de ser defendidas (<http://www.capes.gov.br/>); ler blogs de divulgação científica (<http://cienciaemdia.zip.net/>) e se comunicar com as pessoas. Preciso lembrar que computador é ferramenta de trabalho e não de diversão ou fofoca? Então, tá bom...

Outra coisa é aprender inglês. Pense bem: você teve inglês quatro anos no ensino fundamental e três no médio. Deu pra aprender o verbo “to be”, OK? Então agora é hora de ler em inglês. É imprescindível instruir-se nisso antes de sair da universidade e isso não se faz

de uma hora pra outra. Comece já. Digo isso com a maior experiência, pois sofri muito para ler em inglês e agora tenho que contar com a tolerância dos sul-africanos com meu inglês fraquiiiiinho... Não me venha com aquela bobagem de língua do “império dominador”, etc... Aprender outra língua é uma sensação muito gratificante. Além do que na internet há livros e mais livros das mais diversas ciências, e países, em inglês. É só baixar, pegar o dicionário, ler, anotar e estudar.

Tem mais algumas dicas. Não perca tempo com movimentos estudantis. Existe muita coisa errada nas universidades. Porém lembre-se de que elas não serão arrumadas em 4 anos, e, quando você se formar, seu futuro empregador não vai querer saber se você participou do Centro Acadêmico. Ele só quer que você tenha as habilidades que ele exige, e então conhecimento é fundamental. É!... Perdi meu tempo com essas bobagens estudantis, por isso meu inglês hoje não é tão bom e deixei leituras fundamentais, e depois tive que correr atrás... Sei que a experiência é lanterna na popa, ou seja, “só ilumina as águas passadas pelo barco de cada um”, mas fica o meu conselho: entre uma reunião do CA pra organizar um movimento pra pedir restaurante universitário e uma leitura de Dostoiévski ou de um Stephen Jay Gould, prefira os livros.

Fico feliz que você tenha chegado ao final deste meu longo texto. Não! Não sou o Morpheus. Eu não tenho as pílulas azul e vermelha pra lhe oferecer, mas tomei a liberdade de falar a sua verdade, a partir de agora. Você não paga pelo estudo, por isso tem que mostrar a que veio. Diploma não é adorno de parede e, mesmo que fosse, poderia ser roubado. Conhecimento adquirido nunca. Parabéns mais uma vez e boa sorte.

Março de 2007



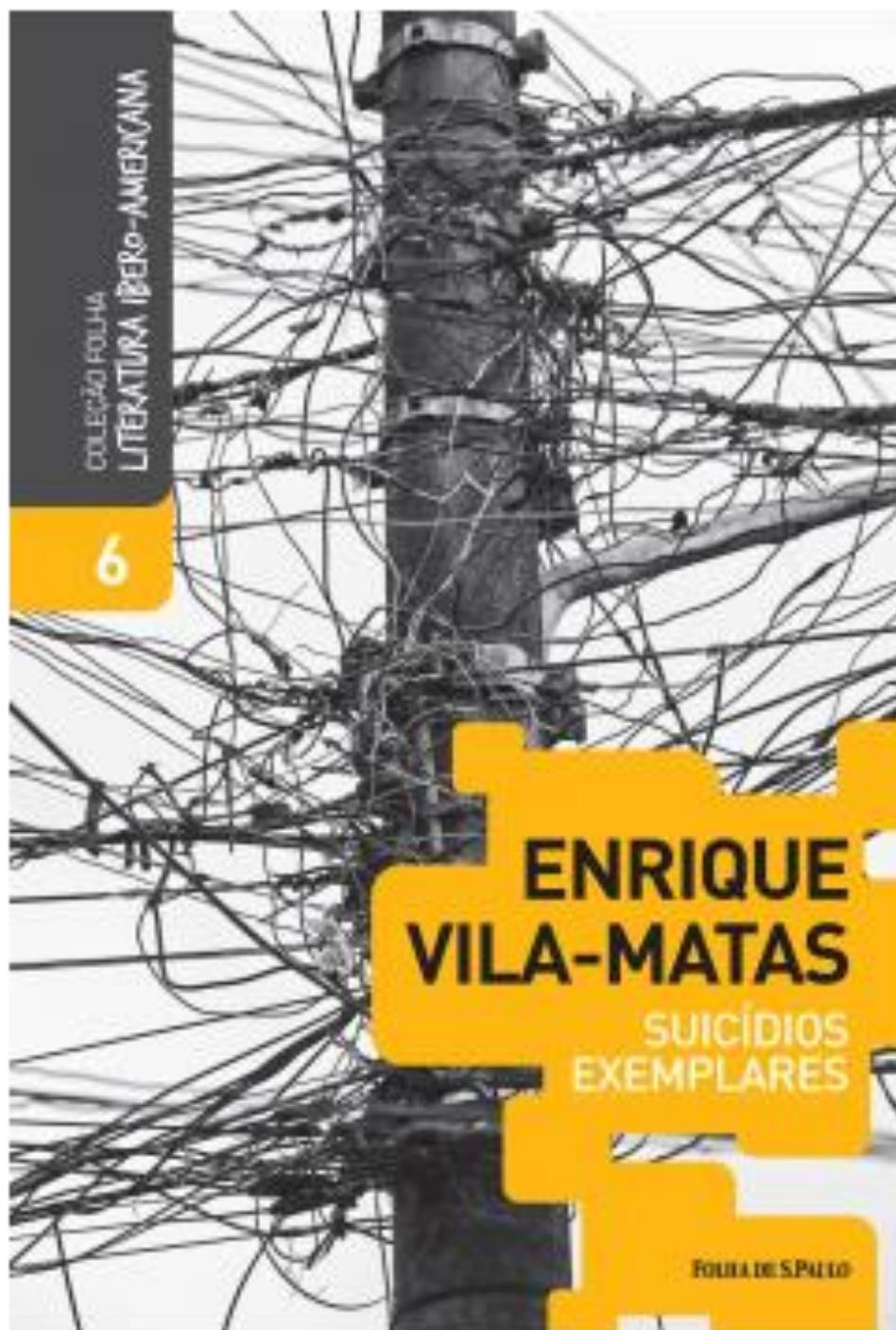
Resenha



Vista dos telhados de várias casas próximas à Avenida Barão Rio do Branco

Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk





O SUICÍDIO EXEMPLAR NA LITERATURA DE ENRIQUE VILA-MATAS

Solemar Oliveira

(escritor, pós-doutor em Física e professor da UEG)

“É preciso imaginar Sísifo Feliz.” Entre uma subida e outra, quando Sísifo ergue duramente a pesada rocha e entrega com seu esforço o inútil bloco irregular ao cume da montanha, é possível imaginar infinitas histórias acontecendo simultaneamente, superpostas, todas dando sentido para a ingrata tarefa. Para Albert Camus, “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio.” E em seu ensaio intitulado “O mito de Sísifo” ele explora exatamente esse tema. A personagem desse drama, Sísifo, foi condenada pelos deuses a empurrar incessantemente uma pedra até o alto de uma montanha, de onde ela cai inevitavelmente todas as vezes que é levada até lá. Uma rotina que caracteriza um trabalho inútil, sem esperança e cheio de dor. A redenção está no caminho entre a base e o topo. Pela experiência de Sísifo, cada nova subida é diferente da anterior. Segundo Camus: “Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem.” Nesse sentido, um tropeço de Sísifo, um olhar para o pôr-do-sol vermelho e sangrento enquanto sobe indiferente ao peso do pedregulho, o olhar de escárnio de um improvável observador, o cansaço surpreendentemente novo ao perceber que o objeto desceu alguns centímetros ao invés de subir, uma ave que pousa por segundos acima de seus ombros aumentando levemente o peso, o afundamento no solo rochoso devido a sua persistente caminhada, podem somarem-se, formando histórias independentes e para sustentar os intervalos temporais que existem entre subida e descida. Como na prosa de Enrique Vila-Matas, especialmente em seu conto “A arte de desaparecer” do livro “Suicídios exemplares”, onde o leitor inicia a jornada com a premissa de que os protagonistas irão suicidar-se, é preciso levar em conta que o importante é o caminho entre o passo inicial e o final da marcha que leva ao fim dramático e letal. (Camus, 2006) (Vila-Matas, 2012)

Enrique Vila-Matas é um premiado escritor Espanhol, nascido em 1948 em Barcelona. Ele viveu auto exilado em Paris onde amadureceu sua prosa e é um dos mais cultuados

escritores contemporâneos. Herdeiro da literatura Borgiana, apresenta em seu trabalho forte presença de intertextualidade e metalinguagem. Sua ficção é um misto complexo de histórias puramente inventadas com constantes citações de obras literárias, artes em geral, música (compositores e intérpretes), grandes cânones, etc. A literatura, propriamente dita, é a personagem central de sua obra. Dentre seus mais de 30 livros publicados, traduzidos para mais de 30 idiomas, podemos citar: *A viagem vertical* (2004), *Bartleby e Co.* (2004), *O mal de Montano* (2005), *Exploradores do abismo* (2007) *Paris não tem fim* (2007), *Suicídios exemplares* (2009), *Doutor Pasavento* (2010), *História abreviada da Literatura portátil* (2011), *Dublinesca* (2011) e *Não Há Lugar Para Lógica em Kassel* (2014). (Portela e Rodrigues, 2014) (Semensato Ferreira, 2007)

No conto de Vila-Matas, sua personagem, o professor de língua e educação física Anatol, parece entender que sua vida não é relevante, vive com “uma recusa total do sentimento de protagonismo”. É um homem cuja busca é obscura, escreve uma literatura extremamente pessoal e íntima que julga não servir para mais ninguém do que a si próprio. Em suas palavras “Para que me exhibir (raciocinava Anatol cinicamente) e por que dar os meus textos para impressão, se no que eu escrevo suspeito não haver mais que uma cerimônia íntima e egoísta, uma espécie de interminável e falsificada fofoca sobre mim mesmo, destinada, portanto, a uma utilização estritamente privada?” Anatol parece possuir uma opinião análoga a do escritor Dalton Trevisan: “O importante não é o autor, é a obra.” Escreve para si mesmo, mas acredita que a obra tem relevância maior que a sua vida. Caminha no mundo tranquilamente com essa ideia fixa da sua desimportância e acredita viver uma vida feliz fazendo-se, por vocação, um estrangeiro em seu próprio país e com isso pretende manter-se anônimo, esperando que nunca seja descoberto o escritor em seu interior. Anatol escreveu sete extensos romances sobre o tema do equilíbrio.

A literatura é um ambiente em constante mudança. Precisa estar em constante desconstrução. O novo escritor tem que superar os anteriores para criar uma literatura original, sofisticada, diferente, relevante. A questão importante na obra de Vila-Matas está na estrutura organizacional do roteiro que encaminha o protagonista para o seu final trágico. Em seu conto, a personagem escritor Anatol revela sua obra e, depois do interesse de um grande editor da ilha de Umbertha, seu país natal, fica profundamente modificado e

inicia sua jornada em direção ao abismo. Anatol agora é Sisífo. Todo o sentido está na caminhada entre a base e o topo, ou seja, construir sua literatura formatada em torno do tema do equilibrismo, brincar de Deus mergulhado nas páginas de seus romances, sem nunca ter que publicá-los, pois não quer terminar a jornada, quer subir ao topo e descer novamente para uma nova etapa, já fez isso sete vezes! Esse pensamento de Anatol segue uma linha Vila-Matasiana de pensamento, assim como citado por uma de suas personagens de seu livro “Historia abreviada da literatura portátil”, obra fundamentada em uma “realidade adulterada em favor de uma fantasia exuberante”, como bem descrita pelo escritor Valter Hugo Mãe, onde o escritor espanhol escreve que “um livro não é apenas um fragmento do mundo, mas um pequeno mundo em si mesmo.” (Vila-Matas, 2011)

O tema do suicídio é assunto recorrente na obra de Vila-Matas, ao ponto de o escritor inventar, de maneira formidável, a Agência Geral do Suicídio, um departamento peculiar na história da literatura portátil. Nessa agência, um “meio bastante adequado de abandonar a vida” é oferecido como função primordial. Como diz seu principal expositor, Jacques Rigaut, em um anúncio publicitário: “... de todas as extinções, a morte é a única que jamais se desculpa. Assim se organizam os enterros-expressos: banquete, cortejo de amigos e conhecidos, fotografia (ou máscara mortuária à escolha), distribuição de lembrancinhas, suicídio, colocação no ataúde, cerimônia religiosa (facultativa), traslado do cadáver ao cemitério. A Agência Geral do Suicídio se encarrega de realizar as últimas vontades dos Senhores Clientes.” Outro tema de Vila-Matas, que impele o protagonista Anatol a se comportar como outras personagens do escritor, é a atração pelo abismo. O abismo atrai e leva ao suicídio. (Vila-Matas, 2013)

Enquanto Anatol envereda pelo abismo do medo, ter sua obra publicada, Vila-Matas aproveita para fazer uma avaliação da literatura, da produção e divulgação de uma obra. As linhas que se ocupam dessa função são profundamente reveladoras. É o dilema de Anatol em questão, sendo dissecado. Nesse momento, entre a base e topo da montanha, uma história é contada, uma definição para a jornada é uma das facetas do escritor que nos oferece uma personagem que margeia a lateral da estrada, para não escorregar ou pisar em falso e mergulhar no abismo, e para que com isso possa cumprir metodicamente a trilha inevitável de Sisífo. Escapar significa desaparecer. Entre todas as histórias superpostas, para

contar como a personagem determina sua história entre os extremos dolorosos e absurdos, essa que Vila-Matas escolhe é justamente uma que trata da literatura como personagem.

Anatol, guardadas as devidas proporções, assemelha-se a Jó. E Jó é o próprio Sísifo, quando reinicia a jornada toda vez que vê tudo sucumbir no topo da montanha e desce sereno para uma etapa que, em mínimos detalhes, diferencia-se da última. A vista do cume é a derradeira paisagem. Anatol conhece exatamente suas qualidades de escritor, por isso mete-se no corpo de um estrangeiro em seu próprio país e divulga essa inverdade para tornar-se um “escritor secreto”. O narrador discursa sobre suas habilidades: “Mesmo que pudesse, teria sido incapaz de assinar um texto fraco; além disso, acreditava que cada homem tem escrita no próprio sangue a fidelidade de uma voz e que não faz mais do que obedecer a ela, por mais invalidações que a ocasião sugerisse.”

Esse viés, essa história suicida contada por Vila-Matas para incluir o papel da publicação de um livro na vida do escritor e no futuro da literatura é descrita por Anatol em dois momentos significativos do conto. Primeiro Anatol reflete profundamente sobre a importância da obra: “É triste (disse Anatol desviando-se da questão) mas cada vez se glorifica menos a arte e mais o artista; cada vez se prefere mais o artista à obra. É triste, acredite em mim.” E faz entender que o autor realmente oculta-se nas linhas por ele escritas, ele não é tão relevante quanto o livro que escreveu. Sua obra literária é o marco histórico de sua vida. Depois Anatol explica detalhadamente a sua posição em relação a sua obra, como se sente o criador quando sua criatura ganha o mundo e não fica mais protegida pelo abraço caloroso de seu gerador e, ainda, como será a opinião das pessoas (a crítica) sobre o seu feito: “– Bem que gostaria. Mas nunca me atrevi a ser, porque é um trabalho muito duro. Se você cai, merece a mais convencional das orações fúnebres. E não deve esperar nada além disso, porque o circo é assim, convencional. E seu público é descortês. Durante os movimentos mais perigosos, fecha os olhos. O público fecha os olhos quando você está roçando a morte para deslumbrá-lo! É um trabalho duro que nunca me atrevi a praticar. Tenho fugido sempre do menor risco, e é por isso, talvez, que nunca me decidi a publicar, a correr esse perigo infinito de uma aventura literária que pressentia poder conter não sei que sementes de uma peripécia realmente sinistra. Publicar era e é, para mim, algo assim como arriscar-se a dar um passo em falso no vazio. Se eu algum dia visse publicado

meu romance, sofreria esse fato como uma afronta, me sentiria nu e humilhado como se diante de uma comissão médica militar.”

Anatol aqui escolhe seu caminho como Sísifo escolheu o seu, mas sem pisar na beira do precipício. Algo que só poderia acontecer caso se desviasse de sua tarefa fundamental. Assim como Sísifo ele deve desaparecer. Quem empurra a pedra não é relevante. É feliz subindo e descendo. Faz o trajeto de bom grado. Escreve 7 romances e se sente feliz enquanto realiza esse trabalho. É hercúleo, difícilíssimo, como é realmente difícil escrever um grande livro, um livro relevante. Mas a obra pronta ganha vida própria. O escritor desaparece. Anatol se suicida. Agora não é mais relevante. É preciso imaginar Anatol feliz.

Referências

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. 3. ed. [s.l.] Editora Record, 2006.

PORTELA, J. DO N.; RODRIGUES, F. W. História abreviada da literatura portátil: entrelaçando realidade e ficção. **Comunicaciones en Humanidades**, p. 209–222, 2014.

SEMENSATO FERREIRA, G. Enrique Vila-Matas e a estética as margens. **Pucrs.Br**, p. 242–254, 2007.

VILA-MATAS, E. **História abreviada da literatura portátil**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Suicídios exemplares**. 1. ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.

_____. **Exploradores do abismo**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



Perfil do artista



Figura 1 - Francisco Chiquito Garcez, autorretrato

Fonte: Museu Histórico de Anápolis Alderico Borges de Carvalho

EVOLUÇÃO DA PAISAGEM ANAPOLINA COM BASE NOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS.

Coleção fotográfica: Francisco Chiquito Garcez

Ana Paula Faria

A fotografia se define pelo ato de congelar o tempo transformando aquele momento em uma imagem física da realidade passada (BARTHES, 1980). Ela se manifesta de diversas formas, podendo ir de um recurso ilustrativo às propagandas e até às manifestações de arte. Dada a importância ao longo de sua história e desenvolvimento, a fotografia é conjugada também à valores sociais se tornando uma notável ferramenta do relato histórico da sociedade. Sendo assim é um importante meio para analisar o desenvolvimento de um local, vinculando-se à evolução da paisagem e como ela afeta a sociedade.

O fotógrafo se demonstra como importante atuante. Fatores como técnica, criatividade e autenticidade influenciam na boa atuação do profissional, no resultado da fotografia. Este texto se trata de um importante fotógrafo que trabalhou na cidade de Anápolis em meados da década de 1940 e que produziu um amplo acervo fotográfico de vistas da cidade que são ser encontradas no Museu Histórico de Anápolis “Alderico Borges de Carvalho” e no Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk.

De acordo com Leite (2014), Francisco Garcez Chiquito nasceu em Minas Gerais. Filho de Francisco Ferreira da Silva e Maria Garcez do Nascimento. Se casou aos 21 anos, em 17 de janeiro de 1921, com Raimunda Garcez da Silva e tiveram onze filhos. Em 1920 trabalhou como alfaiate, logo após no início dos anos de 1930 criou uma sociedade beneficente e até fundou um jornal. Porém apenas na década de 1940 começou a trabalhar como fotógrafo. No ano de 1956 trabalhou também na comissão do cinquentenário da cidade de Anápolis. Em 1961 separou de sua esposa Raimundo e se mudou para Alexânia. Em 1979 faleceu.

Como qualquer outra cidade do interior do Brasil, Anápolis não possui análises que foquem em fotos do início da cidade, que procurem explorar seu desenvolvimento. Por este motivo o presente texto tem como objetivo analisar e comparar fotos

demonstrando como a cidade evoluiu neste meio tempo em que Garcez atuou fotografando pelas ruas.

Figura 2 – Vista de rua da cidade de Anápolis



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

A obra de Francisco Garcez é extensa. No período de 1930 a 1950 produziu um vasto acervo fotografando os principais cantos da cidade de Anápolis. Suas fotos se destacam pelo curioso olhar poético retratado nas fotografias de ruas e edifícios. Na época as poucas fotos que haviam na região tinham por objetivo demonstrar características das casas para o mercado imobiliário, tinham uma única função de propaganda.

Como é possível perceber na imagem abaixo (Figura 3) Garcez explorava todos os ângulos possíveis para capturar características únicas da cidade. Na imagem em questão destacam-se os telhados de várias casas, como os terrenos delas se repartiam criando cada quintal e cada espaço particular. Além da forma como se dá integrando uma importante Avenida de Anápolis.

Figura 3 – Vista dos telhados de várias casas próximas à Avenida Barão Rio do Branco



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Além de ângulos diferentes para fotos, Garcez também inovava na representação da paisagem. Fotografia panorâmica era uma técnica que estava começando a ser explorada no mundo, e para uma cidadezinha do interior com pouco interesse na arte era um fato muito a frente da época. Garcez fazia mais de uma foto de um mesmo local para depois junta-los como peças de um quebra-cabeças para representar fielmente toda a paisagem observada no momento da foto.

Figura 4 – Paisagem da antiga Praça da Estação, atual praça Americano do Brasil



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Francisco Chiquito Garcez sempre buscava demonstrar em suas fotos várias vistas de Anápolis. O que resultou em fontes históricas da arquitetura da cidade, podendo-se

acompanhar diversos estilos que predominam em sua paisagem urbana, destacando Art Déco e Eclético (Figuras 5 e 6). Nas imagens abaixo (Figuras 7,8 e 9), percebe-se vistas diferentes de um mesmo local em períodos diferentes.

Figura 5 – Construções no estilo Eclético



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Figura 6 – Construções no Estilo Art Déco



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Figura 7 – Vista da praça James Fanstone



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Figura 8 – Vista da praça James Fanstone



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Figura 9 – Vista do Hospital Evangélico de Anápolis



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Além disso também focava nas pessoas, nos movimentos da cidade, em rotinas diárias.

Figura 10 – Vistas da Praça Bom Jesus



Fonte: Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural JanMagalinsk

Por fim, é possível perceber a importância que o fotógrafo Garcez teve na cidade de Anápolis. Isto fica claro não só nos registros em diversos locais da cidade como nos aspectos técnicos da arte de fotografar, que surgiu com inovações para um local do

interior do Brasil. No qual a atuação do fotógrafo e seu trabalho tiveram uma grande relevância no desenvolvimento desta área visual que é a fotografia.



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



Foto da Capa:



Fonte: Inst. de Patrim. Hist. e Cult. Jan Magalinsk