

ANAIIS - XIV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGEM
IMAGENS DO SAGRADO



Realização:



Apoio:



PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA





ANAIS - XIV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGENS IMAGENS DO SAGRADO

Corpo Editorial/ Organizadoras

Heloisa Selma Fernandes Capel
Anna Paula Teixeira Daher
Fernando Martins dos Santos
Nayara Cristian de Moraes

Realização

GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagens

Apoio

PPGH – Programa de Pós-Graduação em História/UFG
IFG – Instituto Federal de Goiás

Comissão Organizadora

Heloisa Selma Fernandes Capel
Geraldo Witeze Júnior
Maria Imaculada Miranda

Diagramação

Gabriel Lopes Montanine

ISSN

2447-6676

Periodicidade: Anual

Idiomas: Português/ Inglês/ Francês/ Italiano/ Espanhol

Ano: 2024

Universidade Federal de Goiás

Campus II – Samambaia
Faculdade de História
Caixa Postal 131 - CEP 74001-970

Revisão de responsabilidade dos próprios autores

XIV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGEM

IMAGENS DO SAGRADO

27 de junho de 2024

ISSN 2447-6676

SUMÁRIO

Bianca Cristina Barreto Casanova

Célia Câmara e a sacralização de artistas no mercado de arte goiano (1975-1988) 04

Daniel Leda De Arruda

O Ensino de História da Balaiada através dos quadrinhos: a figura de Dom Cosme 26

Daniel Máximo

Espaços de sacralidade em Oscar Niemeyer: ideias de percursos didáticos em Brasília. 41

Eduardo Alfredo Morais Guimarães

O culto a seres encantados e a prática da Coivara na mata cultural indígena: o paradoxo da imagem da floresta enquanto santuário ecológico. 55

Júnior Sebastião Castanheira Rodrigues

A religiosidade cristã sob a lente antropofágica na reencenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina (2017). 69

Maria Imaculada Correia De Miranda

Sacralização do Deus-Mercado: neoliberalismo e as políticas públicas educacionais. 82

Nayara Cristian Moraes

Mulheres sagradas na obra de Ely Camargo: imagens sonoras do feminino. 99

Rangel Gomes Godinho

Devoção ao Divino Pai Eterno: confluências entre religiosidade e turismo em Trindade. 111

XIV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGEM
IMAGENS DO SAGRADO

27 de junho de 2024

ISSN 2447-6676

Robson Nunes Da Silva

**Maguey: reflexões visuais sobre o sagrado e a tradição
mesoamericana.**

130

Thamires Pâmela Filgueiras Santos

**O mito da aracne e sua função na representação da manufatura no livro
didático.**

141

Tiago Varges Da Silva

**Flores e velas: o ritual de iluminação dos mortos nos cemitérios do
Amapá.**

155

Vitória Lívia Da Silva Cordeiro

**A representação da santidade católica em *Cem Anos de Solidão* por meio
da personagem Remédios, a bela.**

171

CÉLIA CÂMARA E A SACRALIZAÇÃO DE ARTISTAS NO MERCADO DE ARTE GOIANO (1975-1998).

Bianca Cristina Barreto Casanova¹

A arte e o sagrado nasceram junto com a humanidade. Por meio delas, a humanidade expressa suas necessidades, crenças, sonhos, desejos, colocando em símbolos a relação homem–mundo. Fazer arte e crer em algo superior que rege o mundo natural são comportamentos inerentes à nossa condição de ser, ocorrendo em todas as culturas existentes.

O ser humano desenvolveu a arte e a religiosidade ao mesmo tempo em que se desenvolvia enquanto espécie (RINCON, 2018), o que indica uma retroalimentação na qual nós evoluímos enquanto fazíamos religião e arte – e também por causa disso. Uma das primeiras formas de prática religiosa que se tem registro é o enterro dos mortos, sendo que os primeiros *Homo sapiens* enterrados remontam a cerca de 60.000 anos atrás. Frequentemente o enterro se dava juntamente a espólios, o que sugere uma "preocupação com os mortos, que transcende a vida diária" (LIEBERMAN, 1975, p. 24).

Dessa forma, a arte e a religiosidade são intrínsecas tanto ao nosso desenvolvimento cultural quanto ao nosso desenvolvimento biológico. E é a partir desses parâmetros que proponho aqui a compreensão de como se deu a formação dos sistemas da arte na sociedade moderna e, por conseguinte, no estado de Goiás.

A partir disso, poderemos analisar como Célia Câmara, grande patrocinadora das artes e esposa do jornalista Jaime Câmara (fundador do jornal O Popular), advindo do contexto histórico em que se encontrava a arte de Goiás, soube orquestrar os agentes do sistema da arte goiano de modo a produzir a legitimidade das artes plásticas locais para o público, conseguindo, dessa maneira, reforçar a “sacralização” de artistas goianos. Ela também desenvolveu a noção de pertencimento de grupo entre os artistas que trabalhavam com ela, promovendo uma validação coletiva que se

¹ Doutoranda PPGH/UFG. Email: biancacasanova@discente.ufg.br

retroalimentou e que, durante certo tempo, também frutificou na forma de capital financeiro e cultural.

Ao longo de sua história evolutiva, o homem foi cada vez mais desenvolvendo suas habilidades sociais – não apenas a nível cultural, mas cerebral. A evolução, provavelmente, inclinou os seres humanos a maneiras de agir pró-social e cooperativamente, já que o desenvolvimento da comunicação não seria suficiente para explicar nossa evolução cultural, com sua organização social extremamente imbricada, se comparada à de outros primatas. Segundo Fábio Portela Lopes de Almeida, pós-doutor em Sociologia do Direito,

O fato de sermos seres culturais somente foi possível porque nosso passado evolutivo favoreceu o surgimento de indivíduos capazes de agir de acordo com elementos culturais, e a circunstância de a cultura existir entre nossos ancestrais exerceu forte pressão seletiva sobre nossa genética. Segundo a teoria da dupla herança, a cultura é causa evolutiva de nosso comportamento. (ALMEIDA, 2013, p. 246)

A partir daqui, podemos compreender o surgimento das regras sociais, que irão se desenvolver a ponto de vermos no moderno sistema da arte uma de suas manifestações. A humanidade foi estabelecida por meio de normas e regras, que, para além de transmitirem conhecimentos de cuidados que garantissem a sobrevivência no ambiente, caracterizavam-se também como uma fonte de coesão do grupo.

Cerimônias com intrincadas sucessões de ritos, por exemplo, aumentavam nossos níveis de dopamina no cérebro, hormônio que promove a sensação de recompensa. Assim, compreender e fazer parte das regras rituais nos proporciona prazer pela sensação de pertencimento ao grupo, o que se manifesta até hoje, por exemplo, na moda, nas festividades populares, nos rituais de cerimônias religiosas, e – por que não – na lógica do sistema de arte.

Para além da fruição estética, a compreensão do desenvolvimento do sistema da arte está muito mais relacionada à compreensão da cooperação humana, que evoluiu através da imitação de regras culturais. De acordo com Almeida (2013),

A seleção natural favoreceu, na linhagem hominídea, uma psicologia inata capaz de imitar as variantes culturais mais comuns de uma população, favorecendo a sua disseminação e a diminuição da frequência das mais raras. Com a imitação das variantes culturais mais comuns, a variação cultural pode ser mantida, porque mesmo os imigrantes aprendem as variantes culturais mais comuns no grupo e passam a comportar-se de acordo com o esperado pela comunidade. Esse efeito é ainda maior se o viés conformista for aliado à punição moral, uma vez que os imigrantes passam a respeitar as variantes culturais comuns, já que o risco de sofrer punição torna mais custosa a adoção de variantes diferentes das comuns. (ALMEIDA, 2013, p. 253)

Considerando que nosso aparato neurobiológico, desde o princípio de nossa espécie, tende ao conformismo cultural e às capacidades de imitação e de punir moralmente, podemos inferir que esta é a causa primeira de suas implicações socioculturais – dentre elas, a formação de diversos grupos fechados, com regras próprias, dentro de uma mesma sociedade.

Dessa forma, os grupos humanos desenvolveram rituais, cerimônias constituídas por gestos simbólicos repetitivos, carregados de intencionalidade. Presentes em todas as culturas, os rituais podem ser religiosos ou não, mas suas ações se relacionam ao misticismo. Quando praticados, os rituais demandam uma preparação do local, vestimenta, materiais e instrumentos utilizados; além de uma preparação psíquica, quando se pretende interferir e/ou transformar algo no mundo físico.

Essas características ritualísticas são evidentes em religiões tradicionais. Mas propomos aqui um olhar sobre o sistema da arte que, da mesma maneira, desnuda a vontade de pertencimento social própria do ser humano: os espaços rituais são os museus e galerias sacralizados por determinado grupo, artistas costumam vestir adereços peculiares em relação à moda tradicional, o suporte material do trabalho artístico segue a padrões pré-estabelecidos pela crítica e a academia, e todos os agentes do sistema da arte estão sintonizados psicologicamente no sentido de criar significado a partir dos objetos artísticos.

O grupo fechado que caracteriza o sistema da arte é definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu como um campo de produção erudita, que se diferencia do campo da indústria cultural de massa por ser hermético, criando suas próprias regras de diferenciação, um “fechamento em si mesmo”

(BOURDIEU, 1982, p.105) para se diferenciar do público não-intelectual das classes dominantes e, principalmente, das demais classes sociais.

Bourdieu ensina que “ao contrário do sistema da indústria cultural, que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos” (BOURDIEU, 1982, p.105). Nesse caso, a concorrência se dá pelo reconhecimento cultural, que é concedido por pessoas do próprio grupo: clientes privilegiados cultivados e produtores de arte concorrentes. Logo, a lei fundamental do sistema da arte é a legitimação dada pelo grupo intelectual.

Essa legitimação é alcançada através da imitação de determinados ritos, conceitos e linguagens criados dentro do grupo, ao mesmo tempo em que se pratica a punição moral daqueles que não seguem as regras. E tudo isso é bem amalgamado pelo viés conformista inato à nossa espécie, que sente o prazer dopaminérgico ao se adequar ao grupo social. Para fundamentar nossa análise neurosociológica do sistema de arte, temos as regras definidas por Bourdieu:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. (BOURDIEU, 1982, p.106).

Dessa maneira, o moderno sistema da arte é oriundo de um processo evolutivo de acumulação e diferenciação cultural das diversas comunidades pré-humanas, viabilizados por nosso viés conformista e capacidade para a imitação e para a punição moral. Portanto, foi favorecida a seleção de mentes capazes de lidar com variantes culturais cada vez mais sofisticadas em sociedades também cada vez maiores. Por sua vez, essas mentes eram capazes de lidar com um nível de complexidade cultural ainda maior.

Por conseguinte, a paulatina sofisticação da cultura e do aprendizado cultural deu ensejo a mentes capazes de se identificarem com marcadores

simbólicos que caracterizam determinado grupo social – características que são perceptíveis no sistema de arte moderno. A criação de símbolos e a seleção de indivíduos e grupos que podem se associar a eles foi muito relevante para propiciar a evolução da cooperação humana.

Dessa forma, construímos comunidades morais, com base em marcadores simbólicos em comum que tornam um indivíduo ligado emocionalmente ao grupo. Criações culturais como hinos, bandeiras, uniformes e línguas são marcadores que podem ser utilizados para identificar quem pertence e quem não pertence ao grupo – e, logo, para identificar quem é ou não digno de confiança.

Assim, a cultura depende dos símbolos para transmitir significados e valores, reforçar a identidade do grupo e estabelecer os limites da aceitação social. Essa rede simbólica de variantes culturais está na origem dos sistemas normativos humanos como o direito, a religião e a moral, assim como em regras e convenções sociais – como são, por exemplo, a moda, a etiqueta e o sistema de arte, que dita a estética que deve ser dominante, seus conceitos atrelados e as formas de se comercializar os produtos artísticos.

Em Goiânia, com sua Casa Grande Galeria de Arte, Célia Câmara cultivou um ambiente artístico que reforçava o poder simbólico da arte atrelado aos valores sociais referentes à cultura, erudição e status. Utilizando como ferramenta o aparato midiático de sua família para propagar e reforçar esses valores, ela alçou seus artistas ao patamar de celebridades culturais locais, criando a identidade desse grupo e daqueles que queriam se ligar simbolicamente a ele, através da compra de obras de arte e da assiduidade nos eventos desse *métier*.

O sistema da arte moderno foi engendrado no final do século XIX e início do século XX, trazendo muitos agentes para seu cenário. A filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin, em *Arte contemporânea: uma introdução* (2005), entende que foi essencial o movimento de secularização da cultura ocorrido no século XIX para que se desenvolvesse o sistema da arte moderna. Aqui, gostaríamos de lembrar que o conceito de secularização, segundo Max Weber (1919), está

ligado ao processo de perda de relevância da religiosidade nos vários aspectos da vida dos sujeitos. De certa forma, a arte ocupou parte desse espaço da crença que foi perdido pelas religiões tradicionais.

Cauquelin (2005) acompanha o cenário de fortalecimento da burguesia e de suas noções de “bom gosto” ligadas a categorias estéticas, o surgimento de um mercado independente específico para os bens simbólicos, e a liberalização cultural – demonstrada no desfazimento dos cânones acadêmicos, na descentralização dos salões e no fato de o artista passar a produzir em um regime baseado na originalidade e na singularidade. Cauquelin caracteriza os primórdios do mercado de arte da seguinte maneira:

(...) para que a passagem da produção ininterrupta de novidade a seu consumo seja feita continuamente há a necessidade de mecanismos, de engrenagens (...). Isso se chama ‘mercado’. Mas bem depressa a simples lei da oferta e da procura segundo as ‘necessidades’ não vale mais: é preciso excitar a demanda, excitar o acontecimento, provocá-lo, espicaçá-lo, fabricá-lo, pois a modernidade se alimenta. (CAUQUELIN, 2005, p. 30)

Portanto, o acelerado desenvolvimento do mercado de bens simbólicos se dá pelos seguintes fatores: 1) a constituição de um campo artístico relativamente livre de determinantes, no caso da França, dos ditames da Academia de Belas-Artes; 2) a emergência de um emaranhado de instâncias às quais caberia garantir o funcionamento da economia dos bens culturais, como espaços de exposição, de consagração e de produção; e 3) a profissionalização, especialização e autonomização dos responsáveis pela engrenagem do sistema da arte, inúmeros agentes intermediários que passam a fazer parte do campo artístico, com seus respectivos discursos e ações, sejam materiais ou simbólicas, que, além de projetar, também fazem a obra de arte enquanto tal.

Nesse regime de consumo, todos produzem e todos consomem. Cauquelin (2005) ensina que é na figura do intermediário que se concentra a tarefa-chave de fazer o “escoamento” da arte, de dar fluidez a esse processo. Principalmente, cabe a ele o esforço de manter a esfera da cultura, no caso

dos bens artísticos, separada da esfera puramente mercadológica, ainda que, na grande maioria dos casos, tal separação seja ilusória.

O trabalho artístico é, logo, uma manifestação de todo o campo artístico, como lembra Bourdieu (2009). Dentre todos os agentes engajados na produção de uma obra, destaca-se na arena da arte moderna a posição do especialista em bens simbólicos, por ser formador de gosto, por ser aquele que, legitimadamente, atribui valor, enquanto produz e reproduz continuamente a crença no valor da arte.

Aqui, cabe pensarmos na figura do *marchand*, o comerciante de arte, cujas ações Bourdieu chamou de “formas altamente eufemizadas da publicidade” (BOURDIEU, 2001, p. 23). Mesmo que o *marchand* seja quem organiza a publicidade para determinado produto artístico ganhar valor de mercado, fazendo o “comércio do sagrado” (BOURDIEU, 2001, p. 23), ele precisa se atentar em mascarar as motivações econômicas dos negócios que envolvem os bens simbólicos.

Isso se dá, principalmente, para “poupar” o artista dessas questões mundanas, para ele poder se voltar completamente ao desenvolvimento de sua criatividade. Esta é uma questão característica do artista do Modernismo, que vem de uma tradição inaugurada no Romantismo, na qual o autor da obra deve se mostrar indiferente em relação ao público e alheio às questões pecuniárias, como se estivessem à parte em seu universo artístico puro. Por si só, este fato já justifica o aumento do número de mediadores no mundo da arte ao longo do século XX.

O *marchand*, dessa forma, tem papel crucial na História da Arte, principalmente do último século e meio, momento em que a arte se liberta do controle religioso e das amarras do poder político, e o artista, agora profissional liberal e não mais funcionário da legitimação estatal e religiosa, precisa procurar compradores, comercializar sua obra e encontrar seu próprio mercado. E é neste papel que Célia Câmara atua na História da Arte de Goiás.

Paralelamente, a figura do crítico de arte se origina em meados do século XIX, como uma espécie de substituto do júri dos salões. Quando a

Academia de Belas-Artes da França e o Estado perdem relevância na consideração e avaliação oficial das obras, a tradição clássica e sua estética normativa deixam de ser a regra, e o número de pintores cresce vertiginosamente. Estabelece-se, desse modo, um mercado próprio para arte, e surge uma quantidade inédita de novos estilos artísticos, fazendo necessária a tarefa de valorar tais trabalhos. Logo, o juízo feito pelo crítico de arte vem substituir a voz da Academia:

De escritor, de jornalista, até mesmo de romancista já em atividade e exercendo alguma influência sobre seus leitores, o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: o dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos. Ele 'fabrica' a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra 'em geral' – e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente. (CAUQUELIN, 2005, p. 38).

O crítico de arte, à época das vanguardas, quando a ruptura com qualquer ordem canônica é definitivamente marcada, passa a ser considerado “a nova estrela ascendente no firmamento da arte” (CAUQUELIN, 2005, p. 38), com a função de elaborar a linguagem artística, os conceitos, os critérios de percepção e a produção de sentido sobre determinada obra.

Na verdade, a função do crítico era promover o grupo que lhe agradasse, e ao qual, muitas vezes, pertencia, através de sua palavra, seja impressa ou em rodas de conversa, frequentemente sob o tom politizado do manifesto. Isso porque, durante as vanguardas, os artistas se uniram ideologicamente como grupo, diferentemente de períodos anteriores, quando atuavam em corporações de ofício ou individualmente, tendo apenas a escola pictórica em comum.

Nesta seara, a empreitada modernista encontra na imprensa uma arma poderosa. Essa mesma relação é encontrada entre os artistas e a imprensa de Goiás, sobretudo com o Jornal O Popular, mediado pela figura de Célia Câmara. As publicações de críticos de arte atrelados aos grupos de artistas abrem espaço para a disseminação, discussão e, aos poucos, aceitação do valor cultural e comercial das obras modernas.

Anne Cauquelin alerta para o fato de que, sob o regime de consumo, essa união dos vanguardistas e de seus críticos em torno de um ideal se configura uma estratégia de marketing e consagração. A partir dos trabalhos do crítico e do *marchand*, “o sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca” (CAUQUELIN, 2005, p. 47).

A arte moderna foi inaugurada, assim, com a revolução no modo de ver a arte que se deu na segunda metade do século XIX, com o Impressionismo. De acordo com Pierre Bourdieu, em **A Produção da Crença** (2008), esse acontecimento personifica-se na figura de Édouard Manet. Anos mais tarde, em 1917, Marcel Duchamp promoverá uma revolução análoga em tamanho, atacando os significados da arte e evidenciando seu caráter institucional. O dadaísta inaugurou o uso do *ready-made*, um artefato utilitário comum fabricado pela indústria de massa.

Ao exibir como objeto de arte um artigo retirado de seu contexto, como uma chacota, Duchamp afrontou a noção lugar-comum de resguardo de uma obra, forçando a separação entre arte e estética, com a intenção de dessacralizar a arte. Nesse sentido, Walter Benjamin comenta, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que “os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa” (BENJAMIN, 1975, p. 19).

Ironicamente, contudo, sacralizou-se o artista e sua assinatura: atualmente, os trabalhos de Duchamp, em especial o mictório “Fonte”, circulam como obras de arte em exposições ao redor do mundo, em galerias e museus – as instâncias por excelência de consagração da arte. Fica evidente que, no jogo do sistema da arte, uma das maneiras de conceder *status* e valor artístico a um trabalho é a sua entrada no circuito e exposição em lugar legitimado.

A autonomia da obra será então salvaguardada, independentemente de inicialmente ter sido um objeto qualquer, não artístico, como um *ready-made*:

“Transformação do objeto, imagens, palavras e instituições intervieram para que esse *ready-made* fosse finalmente consagrado como arte por especialistas, marchands, colecionadores, mídia e público” (CANCLINI, 2012, p. 211).

É inegável que a linguagem artística se enriqueceu a partir das vanguardas do início do século XX, tipicamente iconoclastas e satíricas ao buscarem dissolver a ideia de obra de arte. Por outro lado, desencadeou-se também um pluralismo artístico que gerou um surto de permissividade estética. A partir de então, e principalmente com o advento da arte contemporânea, fez-se necessária a tradução e mediação do *métier* artístico, normalmente através do comentário explicativo ou crítico, para que simples objetos possam ser tomados, contemplados e compreendidos como arte.

Diante a impossibilidade de compreender a arte apenas pela observação, de distinguir “arte” de “não-arte”, resta aos não iniciados – a maioria das pessoas – a indiferença, deixando a fruição artística para espectadores com um treino especializado, através do aprendizado – o capital cultural, que vem a ser determinado pelo *habitus*, em Bourdieu (2011).

Afinal, é necessária, além da assinatura de um artista autodeclarado como tal, que “autoridades” legítimas o aceitem e lhe atribuam valor artístico, para só então seus trabalhos serem convencido como artísticos e apresentados em espaços próprios. É por esse motivo que muito da arte contemporânea apenas seja apreendida no contexto de uma exposição, o que evidencia o vigor do campo artístico e dos intermediários entre a obra e o espectador, aqueles que atribuem valor e sentido, tal como o crítico, o historiador, o marchand e, mais recentemente, a partir dos anos 1950, o curador de arte.

Célia Câmara

Vimos que a arte e a religião são inerentes a todas as culturas da humanidade. Vimos também que, sob o ponto de vista da coesão e sensação

de pertencimento social, os rituais religiosos e artísticos muito se assemelham. O sistema da arte moderno, através de seus diversos agentes acima analisados, dita os dogmas que serão seguidos pelos membros do grupo, “iniciados” (BOURDIEU, 2011) que se especializam na produção de simbologias e sentido a partir dos objetos artísticos.

Em diversos momentos desse artigo, aos nos referirmos a fenômenos do sistema da arte, tivemos que recorrer a um vocabulário próprio do mundo religioso: “sacralização”, “consagração”, “cânones”, “crença”, “sagrado”, “ritos”, “dessacralizar”, “iconoclasta”, “iniciados”, palavras citadas em ordem de aparecimento ao longo deste texto. Isso porque a crença em uma religião é a que melhor oferece uma analogia com a crença na arte, visto que esta não existe apartada de um sistema que a reconheça como tal.

Em Goiás, o conjunto de instituições e de agentes que definiram a abordagem que busca entender o processo de criação artística em nosso território são apresentados por Amaury Menezes na obra **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás** (1998). O autor explica que o mercado de arte em Goiânia se consolidou com a abertura da Casa Grande Galeria de Arte, inaugurada em 1975 por Célia Câmara. Atuando como marchand, ela “estabeleceu um novo patamar na negociação de arte em Goiás com a criação de uma nova estrutura de venda de arte, ajudando a construir e profissionalizar o mercado de arte goiano” (COELHO, 2013, p. 142).

Célia lançou mão do aparato midiático de seu marido, Jaime Câmara, principalmente através do jornal O Popular, com colunistas que cobriam seus eventos, e uma agenda repleta de exposições de artistas plásticos renomados nacionalmente, que agregavam valor tanto à galeria quanto aos artistas locais com quem ela trabalhava.

Além disso, Célia se preocupava com o que chamava de “interiorização da arte”, fazendo conexões com políticos de cidades do interior de Goiás para levar exposições de artistas goianienses. Resultado disso foi o contato, até então quase inexistente, da população goiana com uma cultura visual formal, a criação de um público consumidor local, além do surgimento de artistas nas

idades do interior, inspirados pelas exposições. Em entrevista para o jornal O Popular em 1988, dona Célia relata: "Há alguns anos, nós fizemos uma exposição de artistas da capital em Catalão e o que surgiu de artistas naquela cidade desde então foi uma coisa extraordinária" (O Popular, Caderno 2, 22/09/88, p. 21).

De todos os feitos de Célia Câmara, merece destaque o estabelecimento, em 1977, do Concurso Novos Valores, que, nas palavras de Amaury Menezes, "pela atenção na seleção dos candidatos e pelo bem-esquematizado critério de premiação, [foi] o mais importante e acreditado salão de arte de Goiás" (MENEZES, 1998, p. 54). Seu objetivo era contemplar, via concurso, novos artistas que tentavam a entrada no mercado das artes em Goiás. Em entrevista ao O Popular (Caderno 2, 18 de novembro de 1988), Amaury Menezes destaca:

(...) A Casa Grande vem se destacando nestes 15 anos como uma peça de muita importância para o desenvolvimento das artes plásticas no Estado. Não só com o apoio aos artistas plásticos já consagrados, através de individuais e eventos importantes, como o apoio que ela dá aos jovens artistas, sem baixar o nível que ela se propôs a ter, num aspecto bastante seletivo dos artistas. O Concurso Novos Valores, que ela promove anualmente, revela um grupo de artistas que depende apenas de oportunidade para aparecer. A Casa Grande faz um concurso que difere de outros, porque não tem premiação, não é nada de medalhas - simplesmente a galeria dá a estes artistas a oportunidade de aparecer e faz uma seleção rigorosa, mais criteriosa do que qualquer outro salão de que a gente tenha notícia, pelo menos aqui no Centro-Oeste. O importante do aparecimento da Casa Grande é que, antes, o artista era ao mesmo tempo o produtor e o comerciante de sua obra. E comercializar o trabalho é muito constrangedor para o artista, que é mais voltado para a própria produção. É tão importante a participação da Casa Grande dentro da produção artística, como é importante a participação do artista. Um não sobreviveria sem o outro (O POPULAR, 18/11/1988, caderno 2).

Dessa forma, percebemos que não há o que se falar sobre a arte em Goiás – pelo menos em relação aos anos 1980 e 90 – sem se citar o nome de Célia Câmara. Com essa afirmação, não desejo diminuir o trabalho dos talentosos artistas goianos, mas dizer que, sem dona Célia, não existiriam muitos dos principais nomes de peso da História da Arte de nosso estado.

Para compreendermos o desenvolvimento do sistema da arte em Goiânia, que foi o contexto de atuação de Célia Câmara, precisamos lembrar que a cidade foi fundada em 1933, fruto da política da “marcha para o oeste”. O então presidente Getúlio Vargas nomeou o médico goiano Pedro Ludovico Teixeira como interventor do estado. Este fazia oposição à oligarquia política sediada na cidade de Goiás, e propôs a construção de uma nova capital com novas lideranças e que, além disso, impulsionasse a ocupação do Estado, direcionando os excedentes populacionais para espaços demográficos vazios, com a intenção de aumentar a produção econômica e ligar a região Centro-Oeste ao sul do país.

Contudo, a inauguração oficial de Goiânia se deu somente nove anos depois, em 5 de julho de 1942, ocasião que foi nomeada de Batismo Cultural, quando a cidade foi palco de eventos culturais que duraram mais de uma semana, apresentando a nova capital ao Brasil e atraindo personalidades políticas, intelectuais, artísticas e eclesiásticas do país.

Três anos depois do batismo cultural, artistas vindos da antiga capital, a Cidade de Goiás, “ligados ainda à arte mimética de cunho notadamente decorativo e ao modelo acadêmico neoclássico europeu de herança colonial” (GOYA, 1998, p. 70), juntamente a intelectuais recém-chegados a Goiânia, criaram, em 1945, a Sociedade Pró-Arte de Goiaz, a primeira movimentação direcionada ao desenvolvimento das artes na cidade.

O Batismo Cultural de Goiânia em 1942 e a atividade, de 1945 a 1947, da Sociedade Pró-arte de Goiás, foram os antecedentes ideológicos e criativos da experiência moderna que começa a ser vivenciada apenas a partir do funcionamento da Escola Goiana de Belas-Artes, a EGBA. Fundada em 1953 e posteriormente ligada à Universidade Católica de Goiás, a escola tinha como professores-fundadores Nazareno Confaloni, Luiz Curado, Gustav Ritter, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Souza, Antônio Henrique Péclat, o médico Luís da Glória Mendes (para lecionar anatomia) e o professor de história da arte José Lopes Rodrigues.

Somente com a inauguração da EGBA, em 1953, e com a atuação de artistas de orientação modernista como Gustav Ritter e Frei Nazareno Confaloni, que o processo artístico em Goiás começou a se estruturar de fato, em torno de uma inteligência plástica moderna. A mudança da capital e a fundação da Escola Goiana de Belas Artes foram marcos para o desenvolvimento das artes plásticas em Goiás.

Amaury Menezes, artista plástico que vivenciou como aluno e professor da EGBA o processo de modernização da arte em Goiânia, afirma que a faina pelo “novo” ensejada pela nova capital propiciou também um maior contato e conhecimento das vanguardas artísticas que já há algumas décadas se desenvolviam no sudeste brasileiro. Em suas palavras,

Não podemos afirmar com segurança que a fundação de Goiânia e a consequente mudança da capital tenham propiciado o surgimento de novos artistas, mas, seguramente, a menor dificuldade de intercâmbio com o restante do país possibilitou uma efervescência cultural com reflexo principalmente nas artes plásticas (MENEZES, 1998, p. 34).

Em 1954, foi realizado o I Congresso Nacional de Intelectuais, com intensa participação de Ritter e Confaloni, e que reuniu em Goiânia as mais representativas figuras do universo cultural do Brasil, mantendo o “clima de renascimento e renovação, desejando conhecer o que se fazia lá fora e tentando mostrar uma face mais contemporânea do Estado” (MENEZES, 1998, p. 43).

Ao longo da década de 1960, Goiânia passou a ser um polo importante no Centro-Oeste, enriquecida pelo arroz e pelo boi, e aproveitando a irradiação de Brasília. Para Aline Figueiredo, a cidade “sentiu necessidade do progresso cultural, uma vez conquistando o progresso material, almejando afirmar seus próprios valores. No início dos anos setenta, encontramos Goiânia se agitando na espera pressagiosa de sua definição artística” (1979, p. 99).

Os sucessos de Bernardo Élis, que entrou para a Academia Brasileira de Letras em 1975, e de Siron Franco, reconhecido no mesmo ano pelo júri internacional da Bienal de São Paulo, repercutiram as artes goianas para o

país, alimentando o anseio histórico de Goiânia em participar da vida cultural nacional.

A cidade de Goiânia despontou, logo então, com um “grupo artístico de indiscutível penetração local. Consegue manter um grande número de artistas, a cidade é rica e há vontade de formar uma tradição, e já que é tão jovem – um fato qualquer é notícia e vira história” (FIGUEIREDO, 1979, p. 99). Neste ínterim, destaca-se o “Ateliê do Oliveira”, ponto de encontro de artistas e intelectuais, localizado no ateliê do pintor DJ Oliveira, e testemunhado por Amaury Menezes como o ambiente “responsável pelo nosso período de maior efervescência nas artes plásticas e [que] favoreceu o surgimento dos mais significativos nomes do cenário artístico de Goiás” (MENEZES, 1998, p. 47), uma vez que propiciava a convivência e troca de experiências.

A partir daí, surgiram em Goiás, na década de 1970, galerias e salões de arte, como o da Caixa (Caixa Econômica do Estado de Goiás), motivando artistas que, por sua vez, formaram outros artistas, que ficaram no estado, ministrando aulas, participando dos salões e apresentando obras para as galerias recém-surgidas, formando um sistema do mercado de arte (COELHO, 2015).

O Salão da Caixa estreou em 1973, com o nome oficial de Concurso Estadual de Artes Plásticas, que no ano seguinte ampliou-se para o plano nacional, com o nome de Concurso Nacional de Artes Plásticas, e que ocorreu anualmente até 1977. Amaury Menezes aponta os Salões da Caixa como “sem dúvida os mais importantes, sob o ponto de vista de projeção nacional” (MENEZES, 1998, p. 50). Salienta ainda a importância dos concursos e exposições coletivas para a abertura de caminhos na vida profissional, pois “representam os mais importantes meios de oportunidade para os artistas, consagrados ou emergentes, mostrarem seus trabalhos, submetendo-os à apreciação e julgamento da crítica e do público” (MENEZES, 1998, p. 49).

Os Salões da Caixa, ocorridos em um momento de aquecimento econômico no Brasil e em Goiás, contribuíram para despertar o sistema das

artes plásticas no estado, e foram fundamentais na divulgação dos artistas goianos, animando a cena cultural do estado e sua repercussão nacional.

Foi exatamente este o contexto quando, em 1975, Célia Câmara inaugura sua galeria de arte, a Casa Grande. Desde o início, ela já propõe o comércio de obras de arte de estética modernista, que já estavam em voga em Goiás desde a criação da EGBA. Os nomes expostos na Casa Grande também já eram tradicionais da arte goiana de então, muitos frequentadores do Ateliê de DJ Oliveira: suas alunas Iza Costa e Ana Maria Pacheco, além de Cléber Gouvea e Siron Franco.

Ainda que o consumidor final das obras de arte seja aquele com poder pecuniário de adquiri-las, mantendo a “distinção” – um conceito bourdiesiano (2009) – do ambiente da galeria, dona Célia Câmara fazia questão de convidar a comunidade para visita. Dois grupos, em específico, são citados por ela na reportagem sobre a inauguração da galeria:

Gostaria, e vou fazer convites para os estudantes, principalmente os universitários, que visitassem sempre as exposições e se familiarizassem com as artes plásticas. Os professores poderiam ajudar muito incentivando os alunos para esse tipo de visita. Também vou fazer o convite para as donas de casa participar[em] mais da vida cultural de nosso Estado visitando a Casa Grande. (O Popular, 2º caderno, 28/10/1975)

O convite aos universitários tem a intenção clara de intelectualizar o meio artístico. A familiarização dos estudantes com as artes plásticas, proposta por Célia, ensejaria a associação de conceitos e ideias filosóficas, psicológicas e sociológicas às obras plásticas dos artistas expostos na galeria. Essa interrelação entre a elite intelectual e a elite artística é bem explicada por Pierre Bourdieu (2011), e estabelece uma retroalimentação de percepção de valor da obra de arte, aumentando o “capital” da obra e do artista. Quando bem trabalhado, esse capital social e intelectual pode ser convertido em capital financeiro, no momento em que a obra de arte é vendida por um alto preço.

Já o convite às donas de casa para “participar mais da vida cultural de nosso Estado visitando a Casa Grande” é explicado com base na obra de José Carlos Durand, que demonstra como a arte diletante e seus negócios mais

embasados no colecionismo pessoal seriam um ambiente considerado próprio para o público feminino (1989, p. 203).

Armando de Aguiar Guedes Coelho (2015) ensina que, em meados da década de 1970, vários artistas de Goiás já vinham sendo selecionados e premiados em importantes salões nacionais, com base no suporte do Salão da Caixa: “Jovens artistas começavam a sair das feiras-livres e procurar a profissionalização junto às instituições e às poucas galerias existentes. Críticos e artistas de outros estados passam a frequentar a cidade por ocasião do Salão da Caixa, que era aberto nacionalmente” (COELHO, 2015, p. 129).

Nesse sentido, Célia Câmara, em entrevista a Miguel Jorge, enfatiza que

A Casa Grande vai funcionar também com essa finalidade, ou seja, de descobrir e promover talentos novos. Para isso vou viajar pelo Brasil e entrar em contato com os artistas novos. Já tenho alguns em mira e as primeiras conversas já foram feitas. Acho que o pintor iniciante no Brasil tem muito pouca oportunidade, as dificuldades são enormes para ele mostrar seu valor. Pensei muito nisso e vou ajudá-los na medida do possível. Minha Galeria vai ser uma casa aberta aos talentos novos. Faço questão de evidenciar isso. (Célia Câmara, entrevista, O Popular, 2º caderno, 28/10/1975).

No dia 29 de outubro de 1975, a Casa Grande Galeria de Arte foi apresentada à imprensa. Já a abertura oficial se deu no dia 31 de outubro de 1975, e foi prestigiada por políticos, empresários, autoridades e artistas. Demonstrando o aquecimento das atividades do sistema de artes plásticas em Goiás, Coelho (2015) percebe que, durante o início da década de 1970, foram intensificadas as matérias sobre artes e cultura no jornal O Popular:

Como atores do Sistema da Arte, os jornalistas divulgavam as atividades e conquistas dos artistas, o que alimentava o sistema, mas eles mesmos contribuíam para o desenvolvimento deste ao noticiar esta atividade artística de forma intensa e cujo teor demonstrava visível intenção de estimular o mercado da arte em Goiânia, notadamente a partir da década de 70 (COELHO, 2015, p. 157)

Aline Figueiredo percebe que, até o ano de lançamento de seu livro “Artes Plásticas no Centro-Oeste”, em 1979, não havia em Goiás uma crítica especializada em artes plásticas e os escritores é que geralmente atendiam a

essa demanda, notabilizando-se Miguel Jorge à frente do Suplemento Cultural do O Popular, entre 1977 e 1983. Já Aguinaldo Coelho referenda que os jornais da época publicavam páginas inteiras com

reportagens jornalísticas elogiosas sobre artistas sem nenhum talento ou meros principiantes, transparecendo uma clara intenção mercadológica, criando ao público uma confusão de valores, posto que não havia o fortalecimento de um parâmetro, um discernimento crítico verdadeiro para estabelecer uma escala (COELHO, 2015, p. 60).

Não coincidentemente, tal avalanche de produção de conteúdo sobre arte por parte do jornal O Popular se dava ao mesmo tempo em que se via o recrudescimento do mercado de bens de luxo no Brasil, impulsionado pelo milagre econômico do início da década de 1970 e sua posterior queda, sendo a arte, então, considerada como boa estratégia de reserva de valor (DURAND, 1986).

Olav Velthuis, professor no Departamento de Sociologia da Universidade de Amsterdã, explica no livro *Talking Prices* (2013), sem tradução para o português, que as relações comerciais no mundo da arte tendem para a criação de laços de amizade e reciprocidade (pp. 23 e 24). Essa reciprocidade pode ser percebida na articulação da galeria com contatos nacionais, proporcionando uma inserção mais eficiente de seu seleto grupo de artistas no cenário nacional, e também, na outra mão, com a relação de fidelidade que a galeria mantém com seus artistas. No caso da Casa Grande Galeria de Arte, em seu quadro faziam parte artistas como Amaury Menezes, Cleber Gouvêa, Siron Franco e D.J. Oliveira, todos considerados os grandes mestres da arte em Goiás.

Vimos neste trabalho que os artefatos e comportamentos que designamos como arte são uma convenção social. Olav Velthuis (2013) observa que nenhuma arte existiria não fosse a noção de uma convenção artística. E as instâncias legitimadoras que fornecem a base para os significados e conferem legitimidade e valor são referendadas por Pierre Bourdieu (2011): o galerista, o curador, o professor, o historiador da arte, o

editor de conteúdos culturais em jornais, o crítico, o colecionador, todos corroborando para, em maior ou menor escala, um consenso de qual arte e qual artista terão prestígio. Por conseguinte, esse capital intelectual pode ser futuramente convertido em capital financeiro (BOURDIEU, 2011).

Os artistas que são considerados inovadores contam com a colaboração de diversos agentes na promoção de sua arte e de seus nomes. Por meio do discurso na imprensa, críticos de arte advogam a relevância das obras, dão notícia de acontecimentos como exposições, novas manifestações artísticas, compras importantes, preços e reputações das obras, contextualizando obras e conjuntos de objetos de arte, atentos às atualidades e alinhados com os *marchands* e galeristas, todos contribuindo para o funcionamento do sistema da arte.

A imprensa, em seu desenvolvimento ao longo do tempo, influenciou a arte de diversas maneiras, desde o apuramento das técnicas até a publicação de tratados e outros textos, permitindo a criação de um espaço de debate sobre arte. No sudeste do Brasil, desde o início do século XX, a imprensa escrita tinha uma atuação de destaque, com colunas de arte contendo notícias e críticas especializadas, que divulgavam mostras, bienais e salões (BULHÕES, 2014). Ela passou a ser, nos anos 1950 e 1960, um importante meio de repercussão, principalmente nos cadernos de cultura, que tinham protagonismo nos jornais (CORRÊA, 2020).

Em Goiás, o uso da imprensa como instância de legitimação do sistema da arte é verificado a partir do final da década de 60 e início de 70, quando Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, em sua tese (2015), identifica no jornal O Popular que “já se começava a noticiar intensamente matérias sobre artes e cultura, matérias estas que possibilitam aquilatar o aquecimento das atividades do sistema das artes plásticas em Goiás” (COELHO, 2015, p. 159).

É exatamente este o período quando, em 1975, Célia Câmara inaugura sua Casa Grande Galeria de Arte, o que demonstra uma preparação, a formação de um “ninho” adequado para se chocar os ovos de ouro. O aparato de mídia da família Câmara foi mobilizado para criar um ambiente cultural de

valorização das artes plásticas, para, logo então, Célia inaugurar sua galeria oferecendo os “produtos” para os quais havia criado uma demanda. Um enriquecimento financeiro, mas também profissional e das sociabilidades em torno dos agentes do sistema da arte e, principalmente, da produção e fruição artística da população goiana.

Considerações Finais

O sistema da arte e as religiões funcionam da mesma maneira: advém da necessidade de pertencimento social e inclinação para punir moralmente, capacidades desenvolvidas nos primórdios da humanidade (ALMEIDA, 2013, p. 253). Ambos possuem dogmas, figuras sacras, tabus e intermediários (sacerdotes ou críticos de arte) que constantemente renovam e reafirmam a fé (na religião ou na arte) e ditam os rumos da crença de seus asseclas.

Célia Câmara, ainda que, provavelmente, não conhecendo as teorias acerca do sistema da arte, produziu um sistema em Goiás que funcionou primorosamente durante cerca de 30 anos, enquanto durou sua Casa Grande Galeria de Arte (1975-1995). Lançando mão do aparato de mídia do jornal O Popular de sua família, contando com críticos locais (notadamente Miguel Jorge), que noticiavam e traziam erudição à produção artística, e promovendo e negociando obras de novos talentos juntamente a artistas já tradicionais do mercado goiano, ela soube orquestrar um sistema que perpetrava os valores da arte moderna, que agregava valor cultural a seu empreendimento, e ainda rendia financeiramente a ela e a todos que a circundavam: os compradores tinham acesso a bens artísticos canonizados pela imprensa local e, principalmente, os artistas puderam viver de sua produção enquanto a Casa Grande Galeria de Arte negociava as obras, fato que até hoje rende louvores a Célia Câmara por parte dos artistas plásticos goianos.

Destarte, fica a memória de um tempo em que Goiânia gozou de um sistema da arte bem lubrificado, que permitiu ganhos culturais à sociedade e profissionais a seus agentes. E deixamos aqui o pesar por Goiás não ter

presenciado, desde o falecimento de Célia Câmara em 1998, uma atuação (principalmente empresarial) tão efetiva em prol das artes plásticas goianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BORELA, Marcela Aguiar. **Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia, Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010, p.82.

BORGES, Maria Elízia. **A pintura na capital do café: sua história e evolução no período da Primeira República**. Série História Local 10. Franca: UNESP, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Gosto de classe e estilos de vida**. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **A Distinção, crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2ª Ed. São Paulo: Schwarcz, 2010.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. & PASSERON, J. **A Reprodução, elementos para uma teoria de ensino**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte**. São Paulo: Cultrix LTDA., 1984.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

LIEBERMAN, Philip. **On the origins of language: an introduction to the evolution of human speech**. ISBN 0-02-370690-2. New York: Macmillan, 1975.

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL, 1998.

RINCON, Paul. **Estudo diz que neandertais eram capazes de fazer arte - e pode mudar nossa percepção sobre eles**. Paul Rincon, editor de ciência da BBC News Online. 22 de fevereiro de 2018. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43148024> , acesso em 09 de fevereiro de 2023.

WEBER, Max. **A ciência como vocação**. In: WEBER, Max. *Ciência e Política: duas vocações*. Primeira edição: 1919. São Paulo: Cultrix, 2005, 13ª ed.

O ENSINO DE HISTÓRIA DA BALAIADA ATRAVÉS DOS QUADRINHOS: A FIGURA DE DOM COSME.

Daniel Leda de Arruda²

Introdução

Cosme Bento de Chagas, popularmente conhecido como Negro Cosme nasceu no século XIX na província do Ceará e foi um dos líderes da Revolta da Balaiada (1838-1841). Na década de 1820 migra à província do Maranhão e chega a ser preso em 1830 por homicídio. Liberto, começa a ser conhecido nas Vilas do Vale do Itapecuru. Logo depois de se tornar líder de escravizados de diferentes fazendas próximas ao Rio Itapecuru, momento em que adota o título de “Dom Cosme Bento de Chagas”, tutor e imperador da Liberdade Bem-Te-Vi. Dessa forma, o quilombo Toncanguira é fundado.

A partir de uma breve revisão bibliográfica e análise de fontes (HQs), trouxe como ponto central a representação imagética de Cosme levando em consideração sua inserção na Balaiada e assim, como este é visto nas histórias em quadrinhos. Todavia, é importante entender tal revolta não apenas nos moldes políticos, ou seja, percebendo discussões em torno de decisões das elites imperiais, mas, principalmente, colocar em evidência a diversidade étnica/social/religiosa do conflito, explorando as causas e desdobramentos da guerra e como esse aspecto se relaciona com o líder revoltoso.

Para uma melhor compreensão do leitor, dividimos este texto em três momentos. Na primeira seção “Balaiada, HQs e Ensino de História” apresento alguns referenciais sobre a Revolta da Balaiada e como o tema se articula com as histórias em quadrinhos e sua utilização em sala de aula; já na segunda seção, intitulada “Decolonialidade e afrofuturismo”, discuto teorias necessárias para pensar as análises; por fim, na última seção, “Dom Cosme e suas

² Mestre em Ensino de História pela Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) pelo Programa de Mestrado Profissional ProfHistória, campus Araguaína. E-mail: danielledadearruda@gmail.com

representações nos quadrinhos”, discuto as representações de Cosme Bento em algumas HQs, tirinhas e em uma ilustração.

Balaiada, HQs e Ensino de História

A historiografia da Balaiada foi marcada pelas várias interpretações do conflito: uma “simples revolta”, “acordos/desacordos políticos locais”, “resistência à Monarquia”. Nos últimos anos, os professores-pesquisadores têm amplificado os significados por trás da Balaiada para além de um momento de revolta. O autor Mattias Assunção (1998) argumenta sobre questões raciais da Balaiada, destacando a participação das camadas populares em suas dimensões geográficas além da província do Maranhão. Nesse sentido, Assunção defende que os envolvidos na revolta e em grande parte do Piauí eram fazendeiros liberais; já no Maranhão Oriental, foi preferencialmente uma revolta protagonizada por escravos e camponeses.

Mattias Rohrig Assunção (1998) discute no artigo “Histórias do Balaio – historiografia, memória oral e as origens da Balaiada”, sobre uma das primeiras revoltas camponesas no Brasil: a Balaiada. Partindo da ideia de que foi uma revolta importante para a formação do campesinato maranhense, Assunção defende que a Balaiada se estendeu até o estado do Piauí e até mesmo em algumas áreas do Ceará. Por conta de sua pouca atenção por parte da historiografia, a Balaiada, então, acaba por deixar em aberto várias questões, como o fato de que “por conta da amplitude geográfica, ela teve características diferentes em cada revolta.” (ASSUNÇÃO, 1998, p. 69).

A partir da segunda metade do século XIX, as interpretações sobre a Balaiada começam a surgir seguindo uma lógica de polarização: os partidos do Império, um conservador e o outro, liberal. Um dos primeiros alvos dos revoltosos foi justamente a lei dos prefeitos, medida tomada no governo provincial para articular melhor o poder com os “nomes de confiança”. Os balaios, portanto, foram sendo taxados como baderneiros, sem nenhum ideal, orientados pelo crime. O caráter depreciativo em relação aos balaios se

justificava pela ideia da raça inferior associada a esses sujeitos. É válido ressaltar que ao longo de suas primeiras representações nos oitocentos, a Balaiada esteve sempre voltada a um olhar político, e que os únicos personagens que apareceriam na História eram homens brancos, elitistas e ligados à administração da província, muitos caracterizados como salvadores da pátria. Mas “salvadores” para quem e para que pátria?

São várias as formas de ter o primeiro contato com o tema da Balaiada dentro e fora da sala de aula. Entretanto, é notório que a difusão de saberes acadêmicos e saberes escolares, juntos, podem ser aliados para se pensar uma temática histórica – como ensiná-la e como aprendê-la. Compreender a trajetória da historiografia do conflito regencial é fundamental para se familiarizar com processos históricos, cronologias, sujeitos, conceitos e espacialidades, tendo em vista seus contextos, os quais essencialmente influenciaram para a criação de narrativas.

O Ensino de História numa ênfase popular influencia os estudantes para atuarem nas transformações sociais cotidianas. Chamando atenção para a História Regional, ou seja, partindo da realidade do aluno como protagonista de sua própria história, há a falta e necessidade de materiais didáticos atualizados num sentido mais inclusivo e próximo. A falta de interesse por parte dos estudantes por História, e principalmente pela História que se aproxima de suas vivências – história regional –, acaba por desencadear um distanciamento crítico dos estudantes do conhecimento histórico aquém da História dos grandes homens e, conseqüentemente, destes como produtores de tal.

Nesse mesmo sentido, os saberes substancialmente espalhados no contexto escolar também entram em evidência se considerarmos os agentes que os mobilizam – professores, estudantes, comunidade escolar -, os quais, diariamente, constroem a incipiente ideia de que todo saber é fruto de um local e de realidades culturais específicas. Com isso, no último século, os quadrinhos passaram a ser expressos com um apoio gráfico que aprofundou sua linguagem: os balões. Mas, a ideia da escrita associada à imagem vem de

um pouco antes, na Idade Média, quando monges copistas atrelaram uma linha abaixo da imagem, indicando o que seria uma espécie de legenda.

As *comics* modernas surgiram no século XIX, na França (1889) e nos Estados Unidos (1896), e contavam com narrativas que mesclavam o fictício com suas realidades locais. Vale ressaltar, segundo Cristiane Palhares (2018), que posteriormente as HQ tomaram o cenário global, como é o caso das produções de mangás, os quadrinhos japoneses. As Histórias em Quadrinhos podem ser compreendidas como “Imagens estáticas sequenciais e justapostas” (EISNER, 1989). No ano de 1996 tivemos a aceitação das HQs no ambiente escolar, uma vez que marca a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Não apenas no Brasil, mas muitos outros órgãos governamentais propuseram orientações específicas de desenvolvimento de seus currículos, o que culminou no uso dos quadrinhos como proposta didática.

Vale ressaltar que a linguagem dos quadrinhos acaba proporcionando uma noção de linearidade temporal. Quando se trata de compreender o tempo, a concepção cronológica dos fatos se ampara em sua essência singularizada que se resume em: início, meio e fim. Essa tradição europeia é cotidianamente alimentada na sala de aula, principalmente no ensino de História quando se menciona os Períodos Históricos e seus marcos definidores de transição de Eras. Elza Nadai e Circe Bittencourt, pensando a noção de tempo nas primeiras séries do ensino básico afirmam que:

[...] o tempo histórico ensinado nas escolas não se limita ao cronológico, à localização nos séculos e à periodização. O professor, mesmo sem uma reflexão sistemática e mais cuidadosa, desenvolve na escola uma determinada noção de tempo qualitativo. Predomina, nessa transmissão, o tempo linear e evolutivo, segundo os dados apresentados [...] (NADAI; BITTENCOURT, 2006, p. 85).

Tido muitas vezes como uma forma “mais fácil” de ensinar a História, os professores acabam optando por utilizar a proposta linear de tempo, o que acaba ocasionando na criação de uma noção evolutiva dos processos históricos. José d' Assunção Barros, ao analisar o processo de escrita da

História e seus usos de temporalidades, permite refletir que os historiadores continuam se restringindo ao lidar com determinadas formas estereotipadas de tratar o tempo, “o que vai desde uma determinada maneira de representar o tempo ou de narrar os eventos sob a forma de uma sucessão frequentemente linear e progressiva, até às possibilidades demasiado restringidas de elaborar recortes temáticos para a pesquisa histórica” (BARROS, 2005, p. 145-146).

Portanto, são muitas as funções que as HQs desempenham no âmbito educacional. De uma maneira ou de outra, proporcionam, num primeiro momento, um contato de elementos linguísticos textuais e visuais, este último de uma maneira sequencial. É dessa forma que as histórias contadas por meio dessas trilhas acabam proporcionando maiores interesses em conteúdos também diversificados, desde guerras fictícias e/ou representativas da realidade, abordando temáticas que acabam tomando proporções adequadas de contato do estudante. Portanto, o objetivo de levantar alguns dados envolvendo as HQs é importante no sentido de contribuir para a criação de novas metodologias ou até mesmo uma reformulação de métodos utilizando esse tipo de linguagem.

Decolonialidade e Afrofuturismo

O mundo contemporâneo é herdeiro de um sistema colonial que contempla em sua herança a dominação cultural epistêmica. A própria noção de colonialidade pensada pelos estudiosos decoloniais do grupo Modernidade/Colonialidade, nos faz pensar a concepção de tempo de continuidades, ou seja, alguns parâmetros sociais, políticos e culturais permaneceram ao longo do processo de colonização e inclusive depois de seu “fim” formal. Portanto, as estruturas de dominação estão sendo denunciadas por esses estudiosos, que entendem que a dominação epistêmica parte da Europa e dos EUA, sistemas que criaram o “outro”.

As concepções sobre a decolonialidade estão fundamentadas nos pensadores latino-americanos do grupo Modernidade/Colonialidade. Em

“Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, o semiólogo argentino Walter Mignolo faz uma reflexão de como a modernidade se legitima como epistemologia verdadeira através da colonialidade e vice-versa. Segundo ele, a “modernidade é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar suas conquistas [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 02).

Os privilegiados euro-ocidentais e seus descendentes euro-norte-americanos são ainda os principais beneficiários. Os explorados e dominados da América Latina e da África são as principais vítimas (QUIJANO, 1992, p. 1). Nesse sentido, mesmo com o fim do colonialismo político, a relação entre a cultura europeia sobre o outro é uma dominação cultural com intensidade e profundidade. Consiste, inicialmente, em uma colonização do imaginário dos dominados. Isto é, atua na interioridade desse imaginário. Em alguma medida, é parte de si (QUIJANO, 1992, p. 2).

Walter Mignolo (2017) explica que a colonialidade é constitutiva da modernidade: “não há modernidade sem colonialidade”. Em contraponto, “o pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu.” (MIGNOLO, 2017, p. 02). Não há opressão sem resistência.

As concepções raciais em torno da figura de Dom Cosme são construções, que seguindo a proposta dos autores latino-americanos decoloniais, foi construída para legitimar a noção de inferioridade dos corpos desde os primeiros momentos de colonização nas Américas. Sendo considerada um campo de estudo da pós-modernidade, seus intelectuais compactuam com a ideia de que ainda existem resquícios coloniais na sociedade do tempo presente. Esses resquícios, portanto, seriam efetivados e muitas vezes nivelados pelas colonialidades.

O afrofuturismo é um gênero artístico e um movimento estético social/cultural caracterizado por sua mescla de ficção científica, história e fantasia dos dilemas da população negra. O termo foi criado por Mark Dery

(1994) pode ser associado facilmente aos problemas levantados no campo da História e da Literatura. O afrofuturismo enquanto campo teórico contribui paralelamente para se pensar as representações de sujeitos históricos negros/afrodescendentes nas produções do âmbito audiovisual e literário. Algumas dessas obras em alguns casos adaptadas de quadrinhos, se tornaram marcantes no imaginário contemporâneo como o Pantera Negra (Marvel Comics, 1996) e Afro Samurai (Revista Nou Nou Hau, 1999-2000), o samurai negro. Sendo assim, o afrofuturismo vem contribuindo não apenas para a inserção de personagens negros, mas também servir como uma proposta crítica ao se pensar historicamente as condições identitária e socioeconômica desses sujeitos.

Dom Cosme e suas representações nos quadrinhos

Pode-se levantar algumas interpretações sobre a imagem de Negro Cosme nas respectivas produções. A narrativa do vilão ou herói; a visão do sujeito como um escravizado que se libertou e instigou outros negros escravizados da época; o antagonista do Duque de Caxias, general responsável por “conter” os revoltosos no fim da guerra em 1841; um negro com consciência política, rebelde que pensava e se posicionava de acordo com as ideologias do regime do Partido Liberal conhecido como “Bem-Te-Vi”.

Na HQ “Balaiada - A Guerra do Maranhão”, de Iramir Araújo, a figura de Dom Cosme aparece como um dos três eixos principais do conflito. A HQ mencionada é de autoria do historiador Iramir Alves Araújo e foi lançada em sua primeira edição no ano de 2009. Iramir Araújo nasceu em São Luís, em 1962, é historiador e Mestre pela UFMA. Também atuou como artista gráfico e roteirista, além de ter colaborado no Jornal O Estado do Maranhão, no qual lançava alguns quadrinhos. O trabalho por trás da parte artística da HQ foi feito pelo publicitário Alberto Nicácio e pelo ilustrador Ronilson Freire Martins. Alberto Nicácio também publicou algumas tirinhas no Jornal O Estado do

Maranhão e também a Revista em quadrinhos intitulada “A lenda da carruagem encantada de Ana Jansen” (2006).

A seguir, Cosme Bento de chagas, líder da revolução dos escravizados e quilombolas na província do Maranhão. Ele se encontra em um quilombo portando dois facões, sem camisa e com uma calça. Os adereços no pescoço e em seu rosto, cobrindo seus olhos, evidencia o momento de preparação para lutar pelos seus direitos e de sua comunidade.



Figura 1 - Representação de Dom Cosme na HQ “Balaiada – A Guerra do Maranhão”. Ilustração de Ronilson Freire. Fonte: Iramir Araújo, 2009.

Logo após mostrar a libertação dos homens na prisão, é nos apresentado a figura de Negro Cosme, o qual ao longo da HQ, sugere ser um líder importante na luta abolicionista. Interessante destacar que nas páginas 10-11, Cosme Bento aparece trajado com adereços afro-brasileiros na cabeça, indicando o potencial religioso (um grande guerreiro filho de Ogum) que perpassa por toda a história. A imagem de um “Cosme Bento” para um “Dom Cosme” começou principalmente quando sua liderança foi sendo construída em prol dos direitos à liberdade e ao acesso à alfabetização em quilombos maranhenses. Ou seja, a figura 1 traz a ideia de um líder tanto político por suas

ações citadas, além de uma figura religiosa ao ser retratado como filho de uma entidade que o ajudaria na guerra.

Além disso, a imagem de Cosme como um líder revoltoso (figura 2) também pode ser vista em um quadrinho lhe dá mais protagonismo. Com uma iniciativa do Centro de Cultura Negra do Maranhão em parceria com a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos/Projeto Vida de Negro, a história em quadrinhos “Negro Cosme e a Guerra da Balaiada no Maranhão” que conta com ilustrações de Alberto Nicácio.

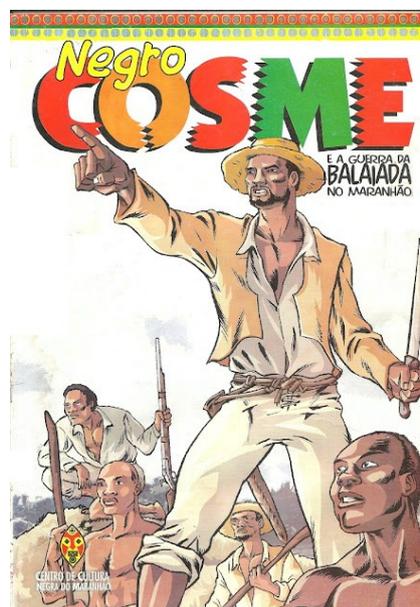


Figura 2 - Capa da HQ “Negro Cosme e a Guerra da Balaiada”. Fonte: Centro de Cultura Negra do Maranhão.

Apesar do traço parecido, a ilustração de Beto Nicácio apresenta um líder humanizado, conhecido por muitos negros da época como “aquele que lhes trará a liberdade”. Espingardas e baionetas são carregadas por escravizados e negros libertos, preparando-se para lutar na batalha mais decisiva da Balaiada, na cidade de Caxias. Dessa vez, Cosme aparece totalmente trajado, com uma expressão facial tensa, apontando para o trajeto de batalha. Porta um chapéu de palha, adereço muto comum no interior maranhense e criado pelos ilustradores como um ícone marcante para protagonistas, evidenciando não só as identidades raciais, mas culturais dos

“balaios”, os que se rebelaram contra as políticas imperialistas do século XIX no Brasil.



Figura 3 - Ilustração de Cosme Bento, por Evandro Marenda. Fonte: Revista Hoje das Crianças (CHC).

As ilustrações também podem servir de fonte de análise imagética sobre a figura de Dom Cosme, não necessariamente estando em uma sequência de quadrinhos. A figura 3 é uma ilustração de Cosme Bento, feita pelo artista Evandro Marenda para a Revista Hoje das Crianças (CHC) e também discute elementos ligados à figura do líder. Todavia, não somente um líder, mas uma personalidade histórica. É muito comum associar algum sujeito a uma “personalidade”, mas para o campo da História, tal pessoa surge como uma figura primordial a partir do imaginário de um grupo social, enfatizando sua luta e o que o personagem representa num determinado contexto. Da mesma maneira como a HQ de Negro Cosme foi criada com o intuito de além de incentivar a leitura de quadrinhos, fortalecer o movimento negro.

A ilustração de Marenda transmite a ideia objetivada por trás do desenho: informar para o público infantil da personalidade histórica Bento de Chagas. Dessa forma, há uma intencionalidade biográfica do líder, considerando o espaço que tais informações foram lançadas. Em relação ao

desenho em si, pode-se notar que Bento é traçado como um símbolo de resistência quilombola. Ao fundo, a lua ajuda a iluminar a noite na comunidade negra em meio à mata dos cocais, e, assim como Dom Cosme, seus demais parceiros de luta, por mais que sem muito destaque estando em segundo plano, evidencia um caráter comunitário de resistência. A pose com um semblante de perseverança corrobora com a perspectiva de personalidade histórica, uma vez que reúne elementos de liderança e identidade racial, importante debate para o ensino de História, principalmente pensando a ilustração como símbolo de protagonismo negro.



Figura 4 - Tirinha “Negro Cosme em Cosmos”. Fonte: Balayôs, 2024.

A figura 04 é uma das dez tirinhas da série “Balayôs”, produzidas por estudantes de Formosa da Serra Negra – MA. Tem como objetivo a utilização de quadrinhos no Ensino de História da Balaiada, protagonizando alguns sujeitos do conflito e um deles é o próprio Dom Cosme. Percebe-se, portanto, a influência religiosa ao desenhar o líder numa perspectiva afrofuturística, mesclando elementos religiosos com o universo.

A tirinha é intitulada “Negro Cosme em Cosmos”, e traz o jogo de palavras para oferecer um debate não apenas histórico, mas antropológico. É uma tira simples com apenas um plano, contendo em sua totalidade cinco

quadrinhos, os quais receberam pintura. No primeiro quadrinho somos apresentados a uma outra dimensão (não especificada), mas que podemos perceber elementos cósmicos (estrelas, cometas, planetas), simbolizando o universo. No plano central temos, em destaque, o líder Negro Cosme, aqui seguindo um traço inspirado na arte de Ronilson Freire, o qual é representado com adereços de religião de matriz africana.

Em seguida, o narrador misterioso responsável pelas muitas falas de toda tirinha aponta para algumas informações sobre a presença do líder negro durante a Revolta e o seu papel. No segundo quadrinho são expostos alguns símbolos que representam sua luta: as algemas quebradas simbolizam a luta antiescravista nas províncias brasileiras do século XIX; o livro aberto retrata os conhecimentos quilombolas sobre o mundo religioso e também sobre a luta pela abolição; já a prisão reproduz o momento em que Cosme é condenado e julgado pelos “crimes” religiosos e políticos. No terceiro quadrinho nota-se o desenho de uma lagoa amarela, referência direta ao local de encontro de negros libertos/fugidos em que se reuniram junto aos balaies para ajudarem na revolta a partir de seus interesses. Por fim, os orixás também aparecem na tirinha, enfatizando mais uma vez a perspectiva religiosa de Cosme, herança passada através da contação de histórias do povo negro.

Percebe-se, portanto, que a tirinha 04, por mais que seja simples, é recheada de elementos ricos em informações pertinentes para a compreensão racial nas aulas de História. O universo de Negro Cosme pode ser elevado à condição de memória, sobretudo porque ao longo dos anos que sucederam a Balaiada, muitas versões foram criadas em torno da figura de Dom Cosme, como um “feiticeiro”, “analfabeto”, “bandido” e, mais recentemente, como um líder repleto de religiosidades. Além do debate em torno da figura racializada de Cosme, a partir da tirinha é possível trabalhar pontos como o racismo, a luta anticolonial, o processo de abolição da escravidão no Brasil do século XIX por outras óticas além apenas das Leis. Por isso, a resistência destacada nos quadrinhos possibilita externalizar o conteúdo da Balaiada para além do

conteúdo, abrangendo discussões de memórias da escravidão/resistência para pensar nas questões do nosso tempo.

Considerações Finais

Ao considerar a criação e recriação imagética de sujeitos históricos, é perceptível a intenção desejada pelos artistas em transmitir um sentimento, um posicionamento político ou até mesmo uma nova abordagem no campo da literatura ou da história. Dessa maneira, a figura de um dos líderes da Revolta da Balaiada (1838-1841), Cosme Bento de Chagas, foi sendo desenhada nos diversos campos, desde caricaturas, produções audiovisuais e principalmente em histórias em quadrinhos. Neste último campo, Cosme Bento passa a ser criado como um personagem nos moldes da indústria das HQs, com linguagem e arte próprias ou baseadas em contextos históricos específicos da vida de Cosme.

As representações imagéticas de Dom Cosme nas HQs apontam para caminhos possíveis para um ensino de História da Balaiada em uma ênfase popular, da mesma maneira que ajuda a construir o protagonismo de personalidades históricas negras no campo da História e Literatura. As modificações em torno de Bento não aconteceram apenas em seu nome, mas principalmente na sua imagem, quebrando a dualidade do herói e vilão e trazendo concepções religiosas ao abordar a cultura local das comunidades de escravizados da província do Maranhão do século XIX dentro de sala de aula. Portanto, com o auxílio das histórias em quadrinhos, foi possível compreender como a figura de Dom Cosme Bento de Chagas foi sendo criada no campo literário mesclando elementos de luta, identidade e cultura não somente do personagem, mas também para a Revolta em si, uma vez que não existem personalidades sem contextos históricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. Histórias do Balaio. **Revista História Oral**. Associação Brasileira de História Oral, São Paulo, v. 1, n. 1, 1998.

_____. **Cosme Bento das Chagas**. African American Studies Center, [S.L.], 1 jun. 2016, p. 1-2.

BARBOSA, Alexandre. **Como usar histórias em quadrinhos na sala de aula**. Alexandre Barbosa, Paulo Ramos, Túlio Vilela, Angela Rama Waldomiro Vergueiro (Orgs.). 4ª ed, 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2022.

BARROS, José D' Assunção. Os usos da temporalidade na escrita da história. In: **Saeculum: revista de história**, João Pessoa, jul./ dez. 2005.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História**: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2009.

D'ANGELO, Helô. Afrofuturismo: Fantasia, Tecnologia e Ancestralidade. **Revista Cult**, 5 de Março de 2018. Disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/afrofuturismo-tecnologiaancestralidade/>. Acesso em 01 de junho de 2024.

DERY, Mark (1994). **Black to the Future**: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press. p. 179-222.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Martins Fontes, 1989

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. Balaiada: construção da memória histórica. **História** (São Paulo), [S.L.], v. 24, n. 1, 2005, p. 41-76.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, nº 94, jun, 2017, p. 01-18.

NADAI, Elza. Ensino de história no Brasil: trajetória e perspectiva. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 13, n. 25/6, p. 143-62, 1992/1993.

PALHARES, Marjory. **História em Quadrinhos**: Uma ferramenta pedagógica para o ensino de história. Secretaria de Educação. Paraná. 2008.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, modernidade e racionalidade**. In: BONILLO, Heraclio (Org.). Bogotá: Mundo Ediciones: FLASCO, 1992, p. 437-449.

ESPAÇOS DE SACRALIDADE EM OSCAR NIEMEYER: IDEIAS DE PERCURSOS DIDÁTICOS EM BRASÍLIA

Daniel Maximo³

Introdução

Este trabalho é resultado de uma vivência acadêmica pessoal no programa ProfHistória, um programa de mestrado profissional voltado a professores de História atuantes na educação básica pública do Brasil. O programa ProfHistória distingue-se por exigir que as dissertações se relacionem diretamente com a prática docente, incorporando uma abordagem metodológica de pesquisa que culmina em propostas didáticas aplicáveis em sala de aula. Embora o projeto tenha se materializado na Universidade Federal de Goiás, com o auxílio da professora e pesquisadora Heloísa Capel, as raízes e motivações que baseiam o presente trabalho remontam a Brasília, capital do Brasil, que fica há cerca de duas horas daqui.

Brasília é uma cidade construída no final da década de 50 e inaugurada no ano de 1960 pelo presidente Juscelino Kubitschek. O plano piloto, centro e maior símbolo urbano da capital, foi planejado por Lúcio Costa, e é um espaço conhecido por abrigar o parlamento do país e outros lugares de importância política, além de ser famoso pelas obras monumentais de Oscar Niemeyer, como o Museu Nacional, o Memorial JK e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, que é um dos três polos norteadores desta proposta.

Embora a capital seja conhecida por seus altos índices de desenvolvimento humano, ela é rodeada de outras regiões que escancaram as incoerências sociais de uma grande cidade brasileira. Essas regiões, conhecidas como regiões administrativas, na prática, assemelham-se a bairros, mas possuem configurações de administração diferentes, e são delas que

³ Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Uniprojeção e Mestrando em Ensino de História pela Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia. E-mail: danielmaximohistoria@gmail.com

saem a maior parte dos transeuntes de Brasília, que alcançam o centro da cidade no início do dia através dos ônibus e metrô para chegar ao trabalho e retornam no final da tarde para casa, nas regiões em que vivem. Com o intuito de demonstrar uma história de Brasília mais do que apenas narrá-la aos meus alunos, me perguntei como poderia ajuda-los a construir sua consciência histórica a respeito da cidade sendo capazes de se enxergar como parte dela; por isso, a ideia que me veio foi demonstrar essas muitas contradições existentes através de espaços de sacralidade no Distrito Federal, visto que essas dissonâncias sociais também reverberam no âmbito das várias religiosidades presentes aqui na cidade. De início, elenquei três para pesquisá-los, compará-los em diversos âmbitos e propor a abordagem desses espaços em sala de aula através de uma perspectiva da educação patrimonial: A Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, a Praça dos Orixás, localizada à beira do Lago Paranoá em um local denominado Prainha e a Paróquia São Sebastião, na região administrativa do Gama, localidade periférica de Brasília.

A iniciativa de trabalhar com esses espaços com os estudantes da educação básica provém da observação de que a religiosidade ocupa, desde os primeiros anos de formação, um lugar central na formação de caráter e na construção de consciência histórica dos alunos. Enquanto professor dos anos finais do ensino fundamental, não raro surgem perguntas sobre esse tema durante as aulas de História, e o interesse varia desde a religião do docente até indagações sobre o momento de surgimento e a importância da religiosidade deles dentro dos processos históricos estudados. Ainda assim, a escola não se mostra um lugar seguro para religiões de matriz africana, por exemplo, que são parte proeminente da História de Brasília e da sociedade brasileira de maneira geral: para além da estigmatização social dessas religiosidades, as considerações dos alunos aparecem ora permeadas por preconceitos, reproduzidos a partir de discursos pouco abertos à diversidade cultural e religiosa, na maioria adeptos ao cristianismo, ora por tentativas de invalidação desses sagrados contra-hegemônicos, como se houvesse uma única

religiosidade válida (o cristianismo) e as demais não fossem mais do que cultos desimportantes, tanto social quanto culturalmente. Pensando sobre as dimensões políticas dessa defesa de uma suposta religião oficial, que se traduz nas relações em sala de aula, que é também campo de realçadas diversidades, me propus a pensar em maneiras de demonstrar essas dissonâncias na prática. Tentando, portanto, demonstrar que essas religiões possuem tanta historicidade quanto proeminência na construção de memórias individuais e coletivas, decidi comparar diversos espaços de sacralidade para incorporá-los em sala de aula, trabalhando em três possíveis direções: a relação de monumentalidade e as relações de poder desses espaços; a construção de memória histórica desses locais e os discursos públicos que existem sobre esses espaços. Dentro das possíveis ideias, a parte propositiva pode resultar na elaboração de itinerários e roteiros didáticos ou cartilhas informativas sobre como abordar esses lugares em sala de aula.

A geógrafa Zeny Rosendahl (2002) caracteriza os espaços sagrados de maneira muito pertinente ao dizer que são:

um campo de forças e valores que eleva o homem religioso e o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência. É por meio de símbolos, dos mitos e dos ritos que o sagrado exerce sua função de mediação entre o homem e a divindade. É o espaço sagrado, enquanto expressão do sagrado, que possibilita ao homem entrar em contato com a realidade transcendente chamada deuses, nas religiões politeístas, e Deus, nas monoteístas. (ROSENDAHL, 2002, p.30).

Ou seja, é impossível pensar em espaços de sacralidade sem considerar os significados que seus frequentadores atribuem a esses locais: diferente da ideia de lugar – conceito que se resume a posição territorial –, o espaço é carregado de subjetividades humanas. O espaço é, inegavelmente, suporte da construção de memória, em especial esses espaços do sagrado que são historicamente construídos e influenciados por seu contexto social e cultural. A intenção da minha pesquisa é abordar esses espaços de sacralidade não apenas como espaços religiosos, mas também como parte da experiência histórica e da memória dos sujeitos adeptos de suas respectivas religiões.

A Catedral Metropolitana de Brasília, também conhecida como Catedral de Brasília ou Catedral de Nossa Senhora Aparecida, é um dos principais marcos arquitetônicos da capital do Brasil. Projetada pelo renomado arquiteto Oscar Niemeyer, a catedral foi inaugurada em 1970. Suas características estéticas e arquitetônicas são marcantes e inovadoras. A catedral possui uma forma hiperboloide, composta por 16 colunas de concreto de 90 toneladas em formato de bumerangue que se elevam em direção ao céu, criando um efeito de leveza e movimento. O interior da catedral é iluminado por vitrais coloridos. A história da Catedral Metropolitana de Brasília, que começou a ser construída em 1956, está profundamente ligada à construção da cidade. Ela foi idealizada como parte do Plano Piloto de Brasília, elaborado pelo urbanista Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Ao longo dos anos, a Catedral de Brasília se tornou um importante ponto turístico e de referência religiosa na cidade, atraindo visitantes de todo o mundo pela sua arquitetura moderna e espiritualidade. Para esta pesquisa, é pertinente analisar seu processo de constituição histórica, trazendo os sujeitos que a erigiram e os que a frequentam; mas é ainda mais significativo abordar a intencionalidade política de sua monumentalidade: é um imponente símbolo religioso de uma religião hegemônica dentro de uma cidade moderna, idealizado e construído durante um governo presidencial que prezava pelo progresso e desenvolvimentismo.

Por fim, a Praça dos Orixás é um monumento localizado em Brasília, próximo à Ponte Honestino Guimarães, que homenageia as divindades da religião afro-brasileira, o candomblé. A praça foi inaugurada em 1999. Suas características estéticas e arquitetônicas são marcantes e simbólicas, compostas por esculturas de grandes estátuas de ferro representando os Orixás, divindades da religião de matriz africana, cada uma com sua indumentária e atributos característicos; as esculturas foram feitas pelo artista plástico baiano Tatti Moreno. As estátuas estão dispostas ao redor de uma grande bacia d'água, simbolizando a ligação dos Orixás com a água, elemento sagrado na religião. A história da Praça dos Orixás remonta à valorização da diversidade cultural e religiosa no Brasil, visto que desde antes de sua

construção, o espaço era utilizado para festas em homenagem a Iemanjá, na beira do lago, desde a década de 60. O fato de ser um orixá relacionado ao mar e continuar tendo adeptos que preservam seus cultos ritualísticos nas águas do lago Paranoá revela a força de persistência dessas religiosidades mesmo em uma cidade recém construída, no meio do centro-oeste, tão distante do litoral. A Praça dos Orixás representa, portanto, não apenas uma expressão artística e arquitetônica, mas também um símbolo de permanência das tradições e crenças afro-brasileiras no contexto cultural e religioso do Brasil. É um local de encontro, reflexão, reafirmação e celebração da diversidade religiosa e cultural do país. Sua abordagem no projeto de pesquisa evidencia a história de comunidades de matriz africanas e povos-de-santo dentro do Distrito Federal, junto à posição dessas contranarrativas na história de Brasília, tanto quanto o lugar que esses espaços possuem dentro do Conjunto Urbanístico da cidade: tão próxima do centro de Brasília e dos monumentos políticos oficiais, a Praça dos Orixás corresponde um espaço carregado de identidade cultural e religiosa.

Ao mesmo tempo, há de se considerar outro espaço sagrado do catolicismo, dessa vez distante do centro do país, na região periférica do Gama, que escapa da sombra que a posição política e hegemônica da Catedral lança: a Paróquia São Sebastião. A igreja, inaugurada em 1962, é um importante marco espacial da região administrativa porque foi a primeira do Gama. Durante a década de 1980, quando o Brasil estava sob a ditadura militar, a paróquia apareceu em relatórios do SNI (Serviço Nacional de Inteligência) por ter abrigado reuniões da Associação de Moradores do Setor Leste e um comício contando com diversas lideranças políticas que sugeriam a resgate da democracia e recuperação da cidadania no Brasil. Temos, portanto, uma nova ótica para enxergar a relação política entre periferia e centro ao reavaliar a atuação daquela durante o regime militar.

A pesquisa, portanto, intenciona abordar a construção e significação cultural desses espaços dentro da própria história de Brasília, estabelecendo paralelos políticos, sociais e culturais entre eles, de uma forma que tal

conhecimento possa ser traduzido para sala de aula e culmine em propostas de roteiros didáticos que, pela ótica da Educação patrimonial, valorizariam a relação entre processos educativos e as diversas manifestações culturais e religiosas dentro da sociedade brasiliense. Indispensável dizer que a própria ideia, tanto quanto a pesquisa, está em estágio embrionário, e participo desse colóquio para acompanhar as discussões e pensar e repensá-la diante das ideias dos colegas.

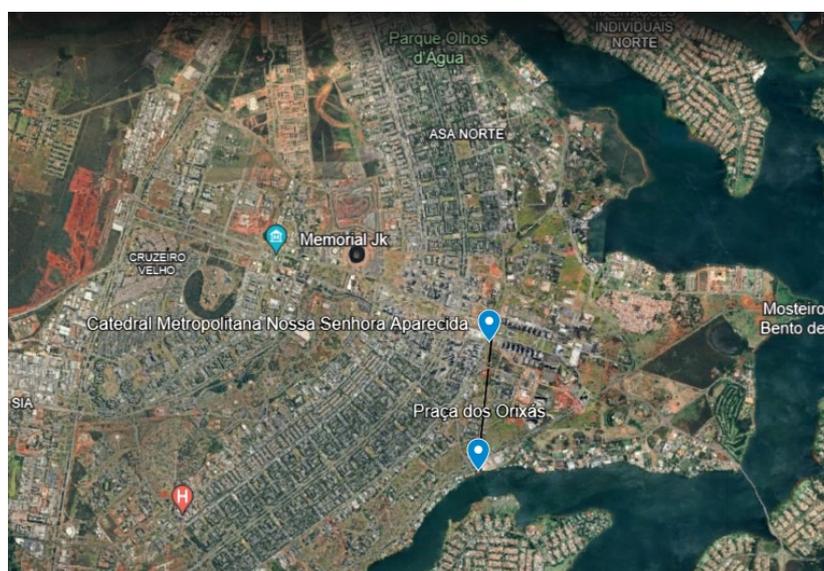


Figura 01. Mapa do Plano Piloto e áreas adjacentes marcando a localização da Catedral de Brasília e a Praça dos Orixás. Fonte: Google Earth. Disponível em: <https://earth.google.com/web/data=MjYKNAoyCiAxaGU1eWdQWXNPeGlaOEyOEtNVzNYbUhPVk52SW5sURIMCgozMTc3ZmU3MV8wIAI/>. Acesso em: 25 jun. 2024.



Figura 02. Catedral de Brasília, com as estátuas dos evangelistas à frente.
Fonte: RESENDE, Bruno Lemos. Imagem do lado de fora da Catedral usada no aplicativo Beekme. 31 mai. 2015.

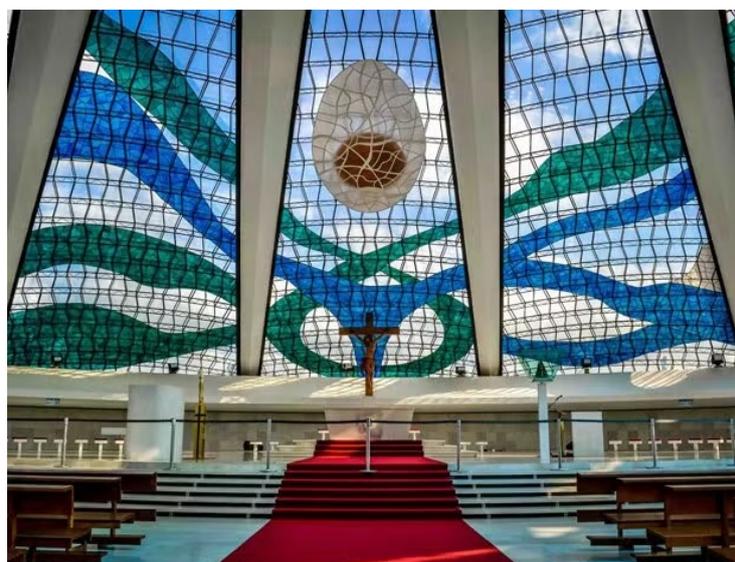


Figura 03. Interior da Catedral de Brasília, com altar, cruz e vitrais em foco.
Fonte: RESENDE, Bruno Lemos. Foto do interior da Catedral usada pelo aplicativo Beekme. 31 mai. 2015.

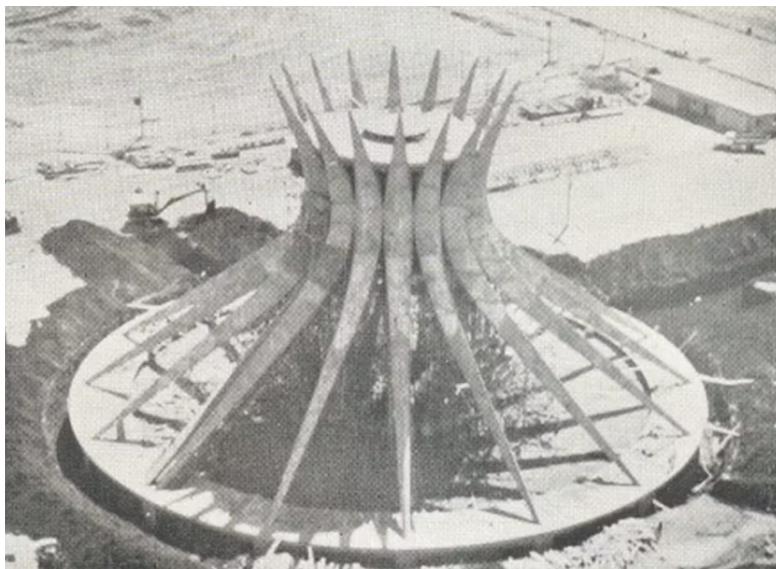


Figura 04. Catedral em construção, durante a década de 1960.
Fonte: Revista Brasília/Arquivo Público do DF.



Figura 05. Praça dos Orixás, com destaque para 06 das 16 esculturas de orixás presentes.
Fonte: VENTURA, Pedro. Praça dos Orixás. 10 dez. 2018.



Figura 06. Festa de Ano Novo, evento tradicional da Praça.
Fonte: TAVARES, Toninho. Fogos de artifício durante a festa de Ano Novo na Praça dos Orixás em Brasília. 10 dez. 2018.



Figura 07. Espaço onde hoje fica a Praça dos Orixás, na década de 1960.
Fonte: Arquivo Público. 21 mar. 2024.

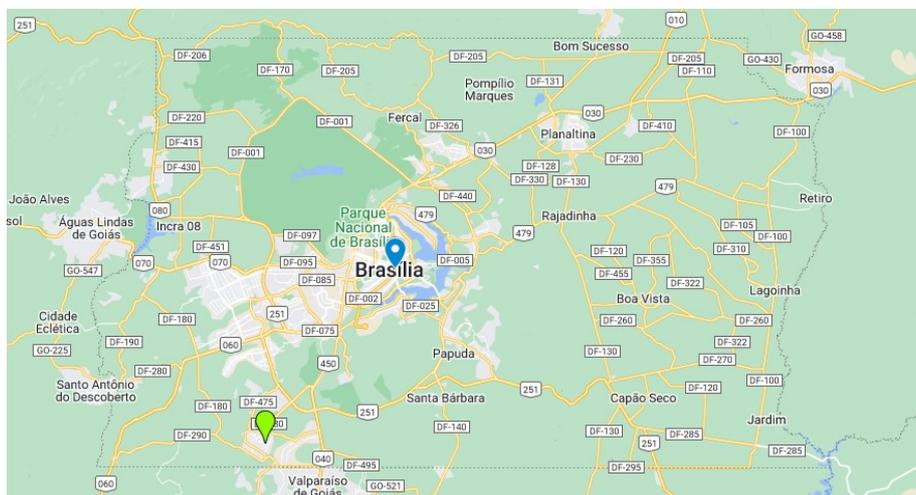


Figura 07. Mapa do Distrito Federal, com a região do Gama marcada pelo símbolo verde e Brasília marcada pelo símbolo azul. Fonte: Google Maps. Disponível em: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?hl=pt-BR&mid=1CjBWc5_NSnMz5xX0InDMSaakVlj2_C4&ll=-15.742237857204312%2C-47.97985624413243&z=10/. Acesso em: 25 jun. 2024.



Figura 08. Paróquia São Sebastião na década de 1960.
Fonte: Arquivo da Paróquia São Sebastião. 04 mar. 2015.



Figura 09. Paróquia São Sebastião do Gama-DF nos dias atuais.
Fonte: SILVA, Maciel. Foto tomada em 05/05/2014. 04 mar. 2015.

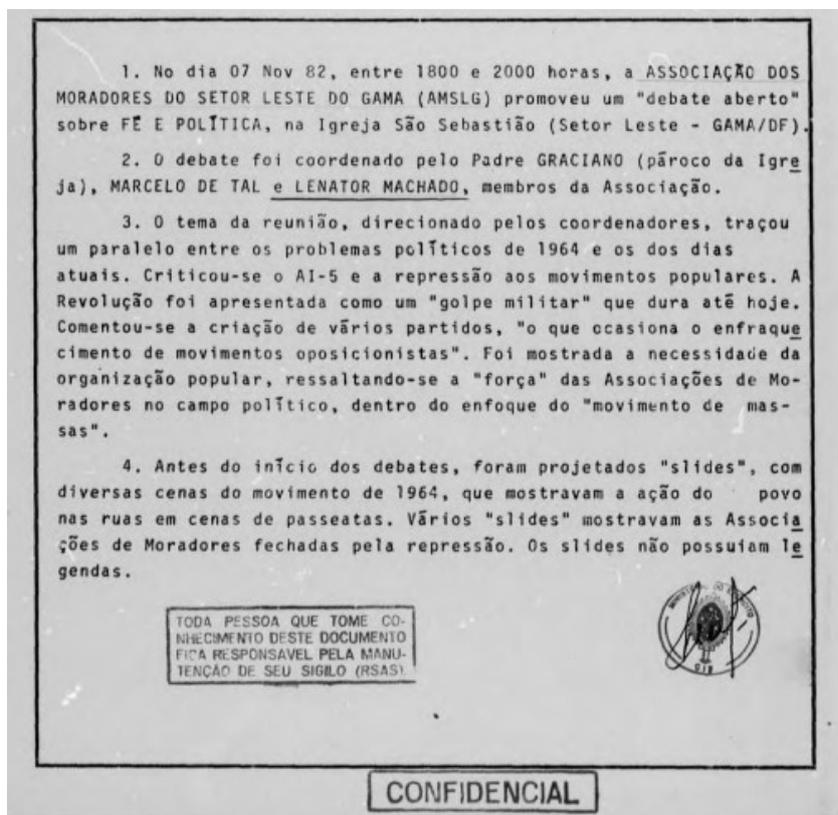


Figura 10. Trecho de relatório do SNI mencionando a Paróquia São Sebastião.
Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional - SIAN. Arquivo Nacional (an.gov.br). 08 abr. 22.

Conclusão

Com base nas imagens acima relacionadas, é importante analisar esses espaços de sacralidade dentro de sua composição estética, discernindo elementos religiosos que dizem respeito a esses locais, estabelecendo-os como representações e linguagens, tanto quanto trazer a luz a posição que esses espaços possuem dentro da construção da memória coletiva para os adeptos dessas religiões e para a construção da História de Brasília de maneira geral. A importância dessa pesquisa reside em, também, trabalhar de maneira responsável e justa para vencer o estigma que as religiões afrodescendentes sofrem dentro da realidade social brasileira, e reforçar a importância das subjetividades existentes dentro da escola, como a diversidade cultural e religiosa dentro de sala de aula.

REFERÊNCIAS:

Artigos

ROSENDAHL, Zeny. Geografia da religião: uma proposição temática. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 9–19, 2002. DOI:10.11606/issn.2179-0892.geousp.2002.123638. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/123638>. Acesso em: 21 jun. 2024.

Bibliográficas

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, o sagrado e o profano. In: **Uma procissão na geografia** (online). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018, pp. 77-92. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/wy7ft/pdf/rosendahl-9788575115015-05.pdf>. Acesso em 25 jun. 2024.

Reportagens

GARONCE, Luiza. Praça dos Orixás e Festa de Iemanjá são reconhecidas como patrimônios imateriais do DF. **G1**, Brasília, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/12/10/praca-dos-orixas-e-festa-de-iemanja-sao-reconhecidos-como-patrimonios-imateriais-do-df.ghtml>. Acesso em: 26 jun. 2024.

NADER, Vinicius. #TBT: a trajetória de luta e conquista da Praça dos Orixás. ed. **Agência Brasília**, Brasília, 21 mar. 2024. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2024/03/21/tbt-a-trajetoria-de-luta-e-conquista-da-praca-dos-orixas/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

RESENDE, Bruno Lemos. Catedral Metropolitana de Brasília, que comemora 45 anos neste domingo. **G1**, Brasília, 31 mai 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/05/obra-de-niemeyer-e-icone-de-brasilia-catedral-de-brasilia-completa-45-anos.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

RESENDE, Bruno Lemos. Vista do altar da Catedral Metropolitana de Brasília com um dos seus famosos vitrais. **G1**, Brasília, 31 mai 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/05/obra-de-niemeyer-e-icone-de-brasilia-catedral-de-brasilia-completa-45-anos.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

RODRIGUES, Marcella. Catedral de Brasília completa 54 anos: Veja curiosidades e agenda de celebrações. 1. ed. Brasília: **G1 DF**, 31 maio 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/05/31/catedral-de-brasilia-completa-54-anos-veja-curiosidades-e-agenda-de-celebracoes.ghtml>. Acesso em: 26 jun. 2024.

TAVARES, Toninho. Fogos de artifício durante festa de Ano Novo na Praça dos Orixás em Brasília. Brasília: **G1**, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/12/10/praca-dos-orixas-e-festa-de-iemanja-sao-reconhecidos-como-patrimonios-imateriais-do-df.ghtml>. Acesso em: 26 jun. 2024.

VENTURA, Pedro. Praça dos Orixás. Brasília: **G1**, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/12/10/praca-dos-orixas-e-festa-de-iemanja-sao-reconhecidos-como-patrimonios-imateriais-do-df.ghtml>. Acesso em: 26 jun. 2024.

Teses e Dissertações

SILVA, Kíssima Garcia Candido. **A mobilização pela redemocratização brasileira na cidade do Gama/DF (1982- 1984)**. 2021. 45 p. Trabalho de conclusão de curso (Grau de licenciado/bacharel em História.) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/30400>. Acesso em: 21 jun. 2024.

SILVA, Maciel. **Juventude estudantil e as representações sociais da escola e de seu vínculo com o trabalho: o caso do ensino médio na região administrativa do Gama-DF**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/ffd88c01-f9bf-4bf5-8aff-991a24c3a1ea/content>. Acesso em: 21 jun. 2024.

O CULTO A SERES ENCANTADOS E A PRÁTICA DA COIVARA NA MATA CULTURAL INDÍGENA: O PARADOXO DA IMAGEM DA FLORESTA ENQUANTO SANTUÁRIO ECOLÓGICO

Eduardo Alfredo Morais Guimarães⁴

Essa história começa no ano de 1989, com a epidemia da Vassoura de Bruxa, doença que desestruturou completamente a cultura do cacau no Sul da Bahia. Este artigo busca contar uma parte dessa história, apresentando uma síntese dos últimos 35 anos, sem negligenciar os principais fatores responsáveis pela eclosão da doença. No texto, leitores e leitoras são convidados a trafegar em um ambiente conturbado, que se situa entre o conhecimento científico e a sedução da magia. O artigo é um trabalho acadêmico, sem deixar de ser o fruto dos devaneios de um aprendiz de feiticeiro que insiste em mergulhar nas entranhas do mundo mágico dos seres encantados que habitam a Floresta Atlântica, sem deixar de lado as poções mágicas da ciência agrônômica que se intitula moderna. Boa parte das reflexões presentes no texto surgiu durante o trabalho de campo que realizei no Quilombo do Empata Viagem, entre os anos 2014 e 2017, um quilombo que é, sobretudo, uma dádiva preciosa da mandioca.

Este artigo persegue, assim, objetivos distintos, mas relacionados. O primeiro é refletir sobre a importância dos seres encantados, no contexto da lógica circular que abarca a agricultura ancestral indígena e quilombola, um modo de fazer agricultura no qual prevalece a diversificação de vida. É sempre importante deixar claro: a lógica circular da agricultura ancestral ensina que o solo é vivo e é povoado por bilhões de organismos vivos, essenciais para a manutenção da vida na terra. O segundo é refletir sobre a lógica linear que move o projeto da agricultura colonial de exportação, embalada nos encantos do projeto monocultural da revolução verde. O ponto focal, nessa abordagem, é

⁴ Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, Professor Adjunto do Curso de Design/Uneb e Professor permanente do Programa de Pós Graduação Em Estudos Africanos, Povos Indigenas e Culturas Negras.

o contraponto entre, de um lado, o potencial das tecnologias agrícolas ancestrais, presentes nos roçados indígenas e quilombolas de quase tudo e, de outro, as limitações das monoculturas da agricultura industrial, ou seja, da agricultura enquanto negócio.

A premissa é que a agricultura tem uma relevância que vai além da ação humana. Enquanto na agricultura ancestral seres humanos, as forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água), plantas, animais e seres mágicos estão imersos; na agricultura industrial o ser humano reina absoluto ao se sentir dominando as forças da natureza. Nesse suposto domínio da natureza, não há espaço para agenciamentos de plantas, animais, micro vida do solo e, inclusive seres mágicos, afora os seres mágicos lineares da agricultura industrial, capazes de mudar a ordem natural das coisas. Nessa perspectiva, a espantosa a capacidade do fungo *Moniliophthora perniciosa*, agente causador da Vassoura de Bruxa, de mudar a ordem “natural” das coisas, ganha relevância.

Epidemia nos cacauais da Bahia: entidades mágicas lineares falham na missão de conter a doença.

Um belo dia, por alguma razão desconhecida, sobretudo de pesquisadores e pesquisadoras da Ciência Agrônoma que se intitula moderna, os cacauais da Bahia receberam a visita do fungo *Moniliophthora perniciosa*. Não se sabe muito bem de onde ele veio! Há, inclusive, quem diga que é natural do lugar! De todo modo, essa questão não é relevante. O fato é que o fungo chegou silenciosamente e ocupou um lugar privilegiado nos cacauais ao se alojar nos ramos novos de cacauzeiros debilitados, intoxicados pelo pacote tecnológico da revolução verde. Desses ramos, deformados com a formação de calosidades, e dos frutos, também contaminados pelo fungo, marcados com grandes manchas negras, acometidos por uma espécie de necrose, a floravam belos basidiocarpos em forma de cogumelos róseos e

pequenos, dos quais emanavam os esporos responsáveis pela disseminação da doença.

A situação era alarmante e o desespero tomou conta de pesquisadores e técnicos do Centro de Pesquisas do Cacau (CEPEC), órgão de pesquisa da estrutura da Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira (CEPLAC), indefesos diante do avanço exponencial da doença.



Imagem 1- basidiocarpos em forma de cogumelos róseos



Imagem 2 – Fruto do cacauero



Imagem 3 – Ramos novos do cacauzeiro atacados pelo fungo

As primeiras medidas tomadas pelo CEPEC foram decepcionantes e, certamente, traumatizantes: eliminar os cacauais contaminados, juntamente, com erradicação de toda a vegetação existente, com a realização de grandes queimadas, verdadeiras fogueiras. Aliás, os cacauais contaminados foram queimados “vivos”, como as bruxas da Idade Média. Um clima desolador tomou conta da região! Afinal, acreditava-se que aquelas terras eram do cacauzeiro e que, por direito, pertenciam aos pioneiros da cultura do cacau na Bahia. Antes de seguir adiante é importante registrar que a epidemia veio acompanhada de suicídios e mortes por depressão, decorrentes da desilusão com a ciência e a tecnologia difundidas como verdades e dos traumas oriundos da erradicação dos cacauais infectados com o fungo. Em poucas palavras, pode-se afirmar que a eliminação de cacauais centenários, localizados nas proximidades dos vales dos grandes rios; exatamente, nos locais onde foram plantados os primeiros cacauzeiros, foi um duro golpe.

É lógico que se pense que sendo plantados em condições edafoclimáticas ideais, os primeiros cacauais estariam imunes à doença, mas essa ideia é incorreta. Os primeiros cacauais foram plantados nos vales dos grandes rios da Região Sul da Bahia, em respeito às exigências edafoclimáticas do cacauzeiro. Essa não é uma condição aleatória, afinal, a grande umidade e a abundância de nutrientes tornavam esses cacauais

extremamente produtivos e resilientes. Qual seria, então, o problema? A grande umidade foi condição ideal para a proliferação do fungo *Moniliophthora perniciosa*. Mas, efetivamente, o que justifica tal anomalia? Não obstante, as condições naturais que possibilitavam grandes produtividades, a ânsia do lucro tornou esses cacauais os alvos ideais das novas e revolucionárias tecnologias desenvolvidas pelo CEPEC, ou seja, da magia linear que emanava dos modernos laboratórios de pesquisa agrônoma. Se considerarmos as produtividades anteriores, os resultados obtidos foram arrasadores: como por magia, as tecnologias inovadoras propiciaram um aumento exponencial da produção! Por outro lado, a concretização desse intento gerou um passivo terrível: degradação das condições ambientais com a utilização massiva de corretivos de solo, fertilizantes e agrotóxicos. Sem deixar de registrar, os danos monumentais à saúde de agricultores e agricultoras. As tecnologias revolucionárias provocam muito desconforto e talvez, não seja precipitado relacionar o BHC e outros agrotóxicos a doenças que acometem hoje agricultores e agricultoras, como os casos de cegueira, ou mesmo os casos de câncer, até certo ponto comuns.⁵

Em um mundo onde a produtividade das *commodities* vale mais que a sustentabilidade, em seus diversos níveis, seja ambiental, social e, inclusive, econômica, não havia outro caminho: como por encanto, os cacauais começaram a produzir em profusão, cada vez mais cacau, em decorrência de verdadeiras poções mágicas laboriosamente desenvolvidas pelo CEPEC. Isso mesmo, poções mágicas que subverteram a ordem natural das coisas, ao tentar aniquilar completamente a vida do solo. A concretização dessa grande magia constitui a prática da agricultura industrial, obcecada por ganhos crescentes de produtividade.

⁵ BHC (Benzene Hexachloride) é um agrotóxico que foi utilizado durante muitos anos nos cacauais, possui efeito cumulativo e causa danos irreversíveis ao sistema nervoso central.

A magia dos encantados e a agricultura na Floresta

Feitas as observações iniciais, é importante evidenciar a espantosa resiliência dos sistemas agroflorestais da agricultura ancestral, tanto indígena, quanto quilombola. Refiro-me aqui especialmente às roças de mandioca quase tudo, mais especificamente à mata cultural indígena, sistema de cultivo invisibilizado pela agricultura industrial. A correta percepção do sistema requer uma boa imersão nos sistemas agrícolas que vigoram nos quilombos, territórios indígenas e, inclusive, na agricultura familiar. O pensamento de Boaventura Sousa Santos (2007) é um ponto de orientação importante nesse debate e isto se deve ao fato de a “ecologia dos saberes” tornar possível a percepção da “cartografia abissal” que divide o mundo em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que qualquer tentativa de superá-la representa sempre um obstáculo praticamente intransponível.

Qual é, afinal, o lugar da magia na “cartografia abissal” proposta por Boaventura Sousa Santos. Se deste lado da linha, impera a lógica linear de uma agricultura moldada em processos industriais e direcionada, exclusivamente, para o mercado. Em consequência, deste lado da linha vigora a “magia” da ciência. Do outro lado da linha, impera a lógica circular da agricultura ancestral, que compreende que a natureza é cíclica, que os seres humanos são natureza e que, portanto, integram-se a lógica circular. Consequentemente, do outro lado da linha impera o saber ancestral e a magia dos seres encantados.

Não há como negligenciar a lógica circular da agricultura ancestral presente nas tecnologias que permitiram o cultivo do cacau ao longo dos vales dos rios, nos séculos XVIII e XIX. Foram essas tecnologias que permitiram que o Brasil se tornasse um dos primeiros polos produtores de cacau do mundo. Mas essas tecnologias, de pequena escala, baratas e flexíveis, foram relegadas, a partir início do século XX, ao “outro lado da linha abissal”, na medida em que se tornaram obstáculos ao desenvolvimento, ou seja, ao aumento desmedido da produtividade dos cacauais. Para dar ainda mais vida a

esse exercício cartográfico, vale a pena registrar que os primeiros cacauais foram cultivados em condições edafoclimáticas ideais, ou seja, do lado da linha abissal que corresponde aos saberes ancestrais, nos vales dos grandes rios, nos boqueirões e nas proximidades de cursos d'água. Trata-se, enfim, do reconhecimento da máxima da sabedoria agrícola ancestral: cacau é boqueirão, roça de córrego. Em contraponto, para além dos vales dos grandes rios, nas áreas de floresta, regiões de solos ácidos e pobres em nutrientes, as terras de mandioca, ou melhor, dos roçados de mandioca e quase tudo e a lógica circular da agricultura ancestral.

Para continuar esse exercício cartográfico, vale a pena recuar no tempo e imaginar a expulsão dos povos originários de suas terras, com predominância de solos férteis, para o plantio dos primeiros cacauais. Vale a pena também imaginar o recuo estratégico desses povos em direção às áreas de floresta. Trata-se, enfim, de histórias reais, como a do território Tupinambá, com uma grande porção inserida no município de Ilhéus. De fato, existe uma clara correlação entre o avanço dos cacauais e perdas territoriais dos Tupinambá; processo que adquiriu grande dimensão, entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX. E isso não foi mera coincidência!

Por outro lado, vale a pena recuar no tempo e imaginar o processo de ocupação de territórios quilombolas, com predominância de solos ácidos e pobres em nutrientes. Essa configuração cartográfica, ou geográfica, está associada à ocupação de territórios pouco valorizados pela agricultura industrial, ou seja, terras de mandioca. A identificação dos limites das comunidades quilombolas é reveladora. Nas terras do cacau, ou melhor, nas terras das primeiras roças de cacau não existem comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares. É verdade que existem vestígios de aldeamentos indígenas e de quilombos e são muitos vestígios! Na verdade existem fortes evidências arqueológicas de aldeamentos indígenas, mas, não há estudos sobre eles. Existem também fortes evidências da presença de quilombos históricos. A presença de dendezeiros em fundões de grandes cacauais atesta muito bem essa

afirmação. Tais ambientes demarcam o processo de ocupação do território pela empresa colonial. Essa é uma questão muito importante, na medida em que é um contraponto ao ideário da elite do cacau que nega a existência de trabalho escravo na região (Mahony, 2007).

Nos solos férteis dos vales dos grandes rios, ricos em nutrientes, até os dias de hoje, os cacauais mais produtivos. Nos solos ácidos das áreas de floresta, pobres em nutrientes, pequenos mandiocais que alimentam Casas de Farinha centenárias, ricas capoeiras e muito mato grosso (ou remanescentes florestais). Tais ambientes foram muito importantes para a empresa colonial: o cacau como produto importante da pauta de exportações e a mandioca, alimento básico e “biocombustível” que alimentou o tráfico transatlântico de escravizadas e escravizados e o trabalho em grandes plantações e engenhos de açúcar e, também, em engenhos de farinha.

Não há como deixar de registrar que os territórios quilombolas e indígenas que remanescem na região do cacau, na realidade, são dádivas da mandioca. Nesses territórios a mandioca, muito mais que uma planta, do que uma fonte de alimento, a mandioca é uma entidade! **Além da importância como alimento para humanos, animais e, inclusive, divindades, a mandioca, é um elo que liga os seres humanos aos ancestrais, a natureza ao universo mítico dos povos originários e às divindades do panteão das religiões de matriz africana. A mandioca, em uma trajetória de coexistência com os seres humanos de mais de dez mil anos, está no cerne dos sistemas agrícolas indígenas.**

Essa configuração da mandioca, no cerne dos sistemas agrícolas indígenas, está associada a um processo bastante antigo, que remonta a mais de dez mil anos, período de convivência da mandioca com os humanos. Isso suscita observações importantes. A primeira é a de que a mandioca alicerça a criação dos roçados de quase tudo e das agroflorestas indígenas, ou melhor, a criação das matas culturais, ou antropogênicas, na perspectiva do Antropólogo *William Balée* (2008). Tais ambientes são muito produtivos devido à grande diversificação: é mandioca e quase tudo que as pessoas necessitam para viver.

E, como a mandioca é uma entidade, é um ser encantado, ela age na agrofloresta. Mas, não age sozinha. É possível afirmar que existe uma sinergia toda especial entre agrofloresta indígena, forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água) e seres encantados (Guimarães, 2021).

Essa sinergia sustenta a agrofloresta indígena, sistema de cultivo que sustenta a vida em suas múltiplas dimensões, que inclui populações humanas, plantas, animais e, inclusive, seres encantados (Guimarães, 2021). Feitas essas observações, não há como deixar de lado a espantosa capacidade que os roçados de mandioca e quase tudo têm de acolher a vida, entrelaçada nos elementos essenciais da natureza: a terra, a água, o ar e o fogo. Cabe aqui a citação da fala de uma agricultora quilombola, do Quilombo do Empata Viagem, localizado no município de Marau: “a Vassoura de Bruxa pegou foi os barões. Aqui, a ‘Macadami’ (Fazenda Tô Contente, pertencente à Ilhéus Agroindustrial) acabou tudo! O Paes Mendonça ficou com os Sem Terra e a Patioba, que era do avô de Bonfim, acabou tudo também” (Guimarães, 2019, p. 228). Mesmo carregando o peso da violência sofrida pelas famílias quilombolas, no processo de implantação de grandes fazendas de cacau, fica claro no depoimento que algo protegeu as roças quilombolas da Vassoura de Bruxa, ou melhor, protegeu os quilombos da crise provocada pela epidemia. Afinal, o que protege as roças quilombolas? A resposta não é simples, mas pela profundidade, não há como excluir um fator determinante: o mundo oculto “que é a chave para a nossa sobrevivência” (Lybery, 2023, p. 59).

Não há como negar a existência desse mundo oculto no solo da floresta. Nessa perspectiva, Philip Lybery, refletindo sobre as formas de vida existentes no planeta, cita uma afirmação de Leonardo da Vinci, com mais de quinhentos anos: “Nós sabemos mais sobre o movimento dos corpos celestes do que sobre o solo sob nossos pés” (Lybereri, 2023, p. 59). De acordo com Lybereri, as coisas não mudaram muito nesses mais de quinhentos anos. O fato é que Lybery faz referência à microvida do solo, que propicia as condições adequadas para o desenvolvimento das plantas. Mas, não só a

enorme quantidade de micro-vida (milhões de fungos e bactérias), o saber ancestral e os seres encantados também protegem. Nessa perspectiva, micro-vida, insetos ‘pragas’, sabedoria ancestral e seres encantados agem, em sinergia, para proteger a agrofloresta. Por outro lado, a diversidade de cultivos foi também, fator determinante para a forte resiliência da agricultura quilombola. A farinha de mandioca e o quase tudo garantiram segurança alimentar e renda.

O fogo e a imagem da floresta enquanto santuário ecológico

A partitura que engloba a micro-vida do solo, insetos, ‘pragas’, sabedoria ancestral e seres encantados protege a os roçados de mandioca e quase tudo e, em consequência, a agrofloresta indígena, em sinergia com os elementos da natureza (água, ar, terra e fogo). O mais notável é que nesse sistema de cultivo, situado do outro lado da linha abissal, novamente citando Boaventura Souza Santos, está à chave para a sobrevivência dos seres humanos. Exatamente, o avesso da agricultura industrial que com seus fertilizantes artificiais, agrotóxicos e corretivos de solo, matam bactérias e fungos responsáveis pela disponibilização de nutrientes para as plantas. É importante reafirmar que a agricultura industrial está posicionada do outro lado da linha abissal; ou seja, um lado que ignora partituras e sinergias, que cultua a floresta como santuário ecológico e que teme os agenciamentos dos elementos da natureza.

Tudo isso influi na separação radical entre agricultura (monocultura) e floresta. No âmago dessa separação uma floresta que, quanto mais virgem melhor. Para ser mais incisivo, um divórcio que demoniza o fogo e cultua uma suposta virgindade da floresta enquanto santuário ecológico. A abordagem que proponho a seguir coloca o fogo no centro do forte dualismo que separa agricultura ancestral e agricultura industrial. Nessa perspectiva, faço referência, em primeiro lugar, à mandioca, planta que convive com os humanos há mais de dez mil anos. O cultivo da mandioca está completamente embaraçado com o fogo. Na tradição oral a máxima: no cultivo da mandioca, se não queimar,

não dá! O cultivo da mandioca está intrinsecamente ligado ao ciclo de renovação da floresta e o fogo está no epicentro das tecnologias agrícolas.

A criação de um roçado de mandioca, necessariamente, envolve a utilização do fogo. Como foi dito anteriormente, o fogo é um elemento da natureza endemonizado e expurgado para o outro lado da linha abissal. Cabe aqui uma breve descrição do processo de criação de um roçado. Começo apresentando a fala de uma liderança quilombola:

Queima a roça assim: bota fogo, devagarzinho vai fazendo a coivara e vai queimando, sempre devagarzinho. Ajeita os paus e vai queimando, queimando, sempre devagarzinho.... Não pode esturricar a terra! A terra muito queimada a mandioca dá mais ruim, por que a terra ressecou, queimou demais e você passou fogo no mato, queimou pelo maior, deixa a cinza, deixa o carvão, pode reparar. Quando queima tudo, fica tudo limpo não presta (Guimarães, 2019, p. 130).

Após a queimada as manivas de mandioca são cuidadosamente plantadas, juntamente com o quase tudo. Lentamente, sementes das mais diversas plantas, “acordadas” pelo fogo, eclodem no roçado, inclusive sementes de mandioca remanescentes de antigos roçados. Lucia Chamlian Munari, em sua dissertação de Mestrado, realiza um levantamento exaustivo da literatura especializada e apresenta conclusões importantes sobre a utilização do fogo na agricultura, a coivara. De acordo com Munari, a queimada elimina “organismos que potencialmente competiriam com os cultivares por luz e recursos do solo” (2009, p. 17). Ainda, segundo Munari, “além de essencial à limpeza da área, o fogo é importante para reduzir a acidez do solo e disponibilizar, através das cinzas produzidas, os nutrientes armazenados na biomassa vegetal, tornando o solo mais favorável ao plantio” (2009, p. 17). Há, ainda, evidências de que a mandioca e, sobretudo, o fogo, são aliados importantes dos seres humanos na criação da Terra Preta e, conseqüentemente, na regeneração de solos.

De fato, as agroflorestas indígenas e os roçados de mandioca e quase tudo são espaços mágicos, repletos de seres encantados. A estruturação

desse espaço mágico se baseia na sabedoria ancestral e no agenciamento das forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água), em sinergia com seres encantados. O roçado depende da fertilidade presente no solo da floresta para produzir em abundância. Dada à circularidade, que é a forma como o ritmo da vida se expressa no campo da agricultura ancestral, o roçado está imerso em um ciclo de renovação contínuo: roçado/capoeira/mato grosso. Para dar vida ao exercício comparativo, vale a pena registrar que a pesquisa agrônômica encontra dificuldades ao lidar com esses sistemas agrícolas circulares, estruturados em termos sistêmicos, afinal o roçado de mandioca e quase tudo, de todo modo, contraria os princípios lineares da ciência ocidental.

O cultivo do cacau em monocultivos de quase nada, em terras de mandioca, foi uma aposta arriscada. O marco inicial está nos anos iniciais do século XX, quando o Brasil alcança a posição de um dos maiores produtores de cacau do mundo. O Cacau Cabruca foi a tecnologia utilizada como sucedâneo à umidade natural dos cursos d'água. É uma tecnologia bastante simples: derrubada seletiva da floresta (ou do mato grosso) e cultivo do cacau na sombra de grandes árvores remanescentes. Resumindo e simplificando, a lógica linear das monoculturas de cacau, ao excluir as possibilidades do fazer agrícola em termos sistêmicos, quebrou o círculo de renovação da floresta. A fala de um ancião do Quilombo do Empata Viagem é esclarecedora: “O Cacau Cabruca, pra gente aqui sabe o que é que dá? É broca no cacau! Dá broca em tudo quanto é pé de cacau!” (Guimarães, 2019, p. 89).

Concluindo: cacau em terras de mandioca e o culto à magia da ciência moderna

O ciclo de renovação do roçado de mandioca e quase tudo foi profanado. Durante, praticamente, toda primeira metade do século XX, essa profanação resultou em uma série de problemas de adaptação do cacau e,

em consequência, de baixa produtividade. Do início dos anos 1930 ao final da década de 1950, ocorreu um aumento de 300% nas áreas de cultivo e, em consequência, um avanço significativo dos cacauais sobre territórios quilombolas e indígenas, e um incremento de apenas 100% na produção. Ou seja, os cacauais avançaram, significativamente, em direção à floresta, mas, por outro lado, produtividade muito baixa. A partir do final dos anos 1960, modernas tecnologias de cultivo, desenvolvidas nos laboratórios do CEPEC, mudaram a ordem natural das coisas e o cacau passou a produzir em profusão, em qualquer lugar e em todo lugar. No período ocorreu um aumento de 310% na produção nacional de cacau, nos (ROCHA, 2008, p. 58), uma demonstração perfeita da força da magia linear da ciência agrônômica que se intitula moderna.

A partir de então, os rendimentos dos cacauais passaram a ser mantidos artificialmente mediante a utilização de corretivos de solo, fertilizantes industriais e agrotóxicos, ou seja, pelo pacote tecnológico do CEPEC. A epidemia da Vassoura de Bruxa e o declínio dos solos na região são uma consequência da profanação dos saberes ancestrais indígenas e, inclusive, quilombolas. O Cacau Cabruca mostrou-se uma tecnologia ruim em termos de imediatismo. E esse é um grande problema, pois as alternativas ao cacau cabruca, apresentadas pela pesquisa agrônômica, são piores. Hoje, a principal alternativa às brocas do Cacau Cabruca é o cultivo do cacau a pleno sol. A ideia é aumentar a incidência de luminosidade (aumentando a fotossíntese), reduzir a infestação de fungos com a redução da umidade e, assim, aumentar a produtividade das plantas. No final das contas, o sistema exige quantidades cada vez maiores de corretivos, fertilizantes e agrotóxicos, em decorrência da exacerbação do processo de lixiviação dos solos. Por outro lado, o solo retém menos água, então precisa cada vez mais de irrigação, o que também acelera a lixiviação dos nutrientes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALÉE, Willian. Sobre a Indigeneidade das Paisagens. **Revista de Arqueologia**, v. 2, n. 2, p. 09-23, 2008.

GUIMARÃES, **Uma História Diferente do Cacau na Bahia**. Salvador: Eduneb, 2019.

LYMBERY, Philip. **As Últimas Colheitas**. São Paulo: nVersos, 2023.

MAHONY, Mary Ann. Um passado para justificar o presente: memória coletiva, representação histórica e dominação política na região cacauera da Bahia. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, v. 10, n. 18, p. 737-798, 2007.

MUNARI, Lucia Chamlian. **Memória social e ecologia histórica: a agricultura de coivara das populações quilombolas do Vale do Ribeira e sua relação com a formação da Mata Atlântica**. Dissertação (Mestrado em Ecologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROCHA, Lurdes Bertol. **A região cacauera da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa : saga, percepção, representação**. Ilhéus: Editus, 2008.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos**, São Paulo, CEBRAP, n. 79, p. 71- 94, 2007.

A RELIGIOSIDADE CRISTÃ SOB A LENTE ANTROPOFÁGICA
NA REENCENAÇÃO DE O REI DA VELA PELO TEATRO
OFICINA (2017)

Junior Sebastião Castanheira Rodrigues⁶



Imagem 1 – Trecho da encenação O rei da vela realizada pelo Teatro Oficina.

Fonte: Acervo Teatro Oficina. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>

Introdução

No presente texto será debatida a religiosidade cristã na montagem mais recente da peça *O Rei da Vela*, levada aos palcos entre os anos de 2017 e 2018. Através de registros fotográficos e audiovisuais desta reencenação, e com base nos pressupostos da História Cultural, especialmente por meio das contribuições de Edward Palmer Thompson e Roger Chartier, vamos problematizar o repertório artístico mobilizado pelo diretor José Celso Martinez Correa e demais integrantes do Teatro Oficina na apropriação do texto

⁶Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/ UFU). Bolsista pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graduado em Licenciatura em História (2023) pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Email: jr041289@gmail.com

dramático de Oswald de Andrade a respeito da religiosidade cristã professada por algumas de suas personagens.

Enredo da reencenação de *O Rei da Vela*

Em 21 de outubro de 2017 entrava em cartaz na cidade de São Paulo a peça *O Rei da vela*⁷ pelo Teatro Oficina⁸, que encena o Brasil a partir do prisma cultural, social e político. Sob a direção de José Celso Martinez Correa, a peça tem encenação centrada na burguesia nacional e segmentos médios do país. Realiza um profundo diálogo com o cenário brasileiro, estremecido desde o evento conhecido como Jornadas de Junho⁹, no ano de 2013, cujos desdobramentos desaguaram em profunda crise das instituições públicas, especialmente na esfera federal, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

O enredo de *O Rei da Vela* gira em torno do casamento dos protagonistas Abelardo I (Renato Borghi) e Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado). O primeiro é um rico empresário oriundo das camadas inferiores, possui escritório de usura e fábrica de velas, segmento em que é considerado rei - duas atividades questionáveis, tendo em vista que sua ascensão financeira ocorre a partir do empréstimo a juros abusivos, o que levou diversos clientes à falência. O sucesso na comercialização de velas é impulsionado por uma grande crise econômica - referência a crise de 1929 -, que tornou excessivamente oneroso o fornecimento de energia elétrica para muitas famílias, as quais precisaram retomar o uso de velas.

Por sua vez, Heloísa de Lesbos é filha do fazendeiro decadente Coronel

⁷A peça teatral *O Rei da Vela* foi escrita por Oswald de Andrade no ano de 1933 e publicada pela primeira vez em 1937.

⁸Fundado em 1958, o Teatro Oficina é uma das mais antigas Companhias Teatrais do Brasil. É gerido pela Associação Teatro Oficina Uzyrna Uzona, sob a liderança do diretor José Celso Martinez Correa.

⁹A delimitação dos vários protestos ocorridos neste período e seus possíveis desdobramentos tem desafiado diversos cientistas políticos, inclusive quanto à sua denominação, conforme abordagem de André Singer no artigo "Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas", disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300003.

Berlarmino e Dona Cesarina (Regina França), que apoiam a união de sua descendente enquanto investimento para salvação financeira e moral da família, atravessada pela nefasta influência da grande crise de 1929 na comercialização do café brasileiro. Seu sobrenome é referência à orientação sexual homoafetiva, especificamente ao termo lésbica, empregado no teaser da personagem gravado pelo Teatro Oficina, no qual a mesma apresenta-se como “lésbica, futurista, sapatona convicta”¹⁰.

Abelardo I almeja casar-se com Heloísa para adquirir status social e ingressar no restrito círculo da elite brasileira, haja vista sua origem humilde. Possui estilo grotesco, completa falta de empatia pela situação de penúria de seus clientes e autoconsciência de sua postura imoral. Contudo, apesar do constante deboche, suas falas são eloquentes, e apresentam um panorama geral das relações sociais no Brasil.

Trata-se de paródia do clássico romance entre Heloísa e Abelardo, conforme sintetiza Sábado Magaldi:

Um crítico ou leitor ingênuo não enxergará em *O Rei da Vela* o intuito de fazer tábua rasa do passado, sob qualquer prisma. O romantismo congênito do mundo, superior aos limites históricos de uma simples escola artística, erigiu em mito eterno o encontro amoroso de Abelardo e Heloísa, casal trágico do século XII. Pois bem, Oswald, conhecendo o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo, lançado em 1896, fez a paródia *Macbeth e Lady Macbeth*, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloísa, proclamando que seu matrimônio é um negócio. (ANDRADE, 1999, p. 7)

Todos os personagens são construídos como anti-heróis, com representação caricata. O sócio de Abelardo I, Abelardo II (Túlio Starling), se autodeclara o primeiro socialista do teatro brasileiro, contudo, deseja tomar o lugar de Abelardo I – uma provocação ao campo progressista, apontado por Oswald de Andrade como um segmento político composto por diversas figuras contraditórias, inclusive militantes com postura reacionária, mas que na prática lutariam pela continuidade do status quo, o que é enfatizado na adoção de

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=xjngMeKnfB4>.

nomenclatura idêntica pelos sócios.

A partir destas considerações gerais sobre o enredo delimitaremos a análise para a forma e o conteúdo com que a religiosidade cristã é exporada na montagem mais recente de “O rei da vela” (2017). Foram empregados fragmentos de montagem realizada no ano de 2018, contudo, trata-se de produção inserida na composição geral do espetáculo, pensada em 2017, cujas particularidades e possíveis variações serão discutidas em cada imagem mobilizada ao longo do texto.

Religiosidade cristã sob a lente antropofágica

A montagem de “O rei da vela” entre os anos de 2017 e 2018 é marcada por um conjunto de influências artísticas que constituem e são constituídas pelo Teatro Oficina nas últimas cinco décadas, dentre as quais a antropofagia, tal como formulada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago (1928)” assume papel central. No mesmo sentido, a incorporação de processos de ritualização da atividade cênica, com base nas proposições de Antoine Artaud e Jerzy Grotowski são apropriadas de forma eclética conjuntamente com aspectos da cultura das populações nativas e afro-brasileira.

Por meio da análise iconográfica de cenas do espetáculo, será possível descortinar uma rica teia de apropriações das mais variadas vanguardas, problematizadas através da análise dos figurinos, gestos, maquiagens e falas das personagens. Iniciaremos nossa análise pela personagem Heloísa de Lesbos, a noiva nada tradicional de Abelardo I, considerada por este a mais plausível dentre as filhas de Dona Cesarina para atender ao seu propósito de conquistar um lugar no estreito círculo da elite brasileira.

Alvo de comentários a respeito de seus vícios, Heloísa não corresponde aos predicados historicamente direcionados a mulheres de “família tradicional”, a exemplo de “bela, recatada e do lar”, associados à concepção cristã de sobriedade e castidade. Com relação aos dois últimos adjetivos há nítido contraste com a postura assumida pela personagem ao longo da trama cênica,

conforme pode ser observado a partir da discussão da imagem 2.



Imagem 2 – Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado) em cena no 2º ato de “O rei da vela” (2018).
Fonte: Acervo Teatro Oficina. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>

Na imagem 2, Heloísa de Lesbos está fumando cigarro com características semelhantes àqueles utilizados para consumo de cannabis, embora tal informação não esteja disponível na descrição do vídeo e do programa da reencenação. Este hábito já representa elevada desconstrução da imagem de “moça de família”, nos termos em que a expressão é cotidianamente afirmada em círculos conservadores, como em segmentos católicos e evangélicos.

Por sua vez, a maquiagem, com camadas de branco cobrindo a maior parte do rosto, e tom de azul escuro nas pálpebras e sobrancelhas, dialoga com pintura utilizada na palhaçaria, sendo outro elemento contrastante com a ideia de “família tradicional”. Reforça a construção da personagem enquanto caricatura do romance clássico, conforme comentado por Sábado Magaldi no tópico anterior.

Ainda, na referida cena, Heloísa de Lesbos questiona seu noivo sobre o casamento, que seria algo impensável para um homem nada conservador nos costumes, por volta de 1 minuto e 26 segundos: “Abelardo casa, está mudando?” Neste momento, a expressão corporal e a fisionomia transmitem

ideia de dissimulação, o que estabelece efeito de estranhamento, tal como formulado pelo alemão Bertolt Brecht, ao diálogo entre um futuro casal, sedimentado sem qualquer clima de romance.

O conjunto dos elementos analisados sintetizam o emprego da espinafração, outra técnica tratada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” (1928), por meio da qual a interação entre as personagens deve ter a preponderância do cômico. Através da referida abordagem, o Oficina constrói a cena com elementos estéticos responsáveis por instigar instantes de riso no público, ao mesmo tempo em que desmascara perante este a forma dissimulada com que a burguesia nacional desenvolve todas as suas relações, inclusive as de caráter pessoal.

Dona Poloca e o catolicismo dual

Dona Poloca (Zé Celso) é uma das personagens mais emblemáticas na montagem de “O rei da vela” realizada entre os anos de 2017 e 2018, em virtude de diversos traços profundamente contraditórios na sua composição, os quais estão no cerne do debate sobre a religiosidade cristã abordada pelo Oficina. Ao contrário do texto dramático de Oswald de Andrade, e da primeira encenação da peça, realizada em 1967 também pelo Teatro Oficina, nas quais apresentavam uma mulher cisgênero, na reencenação de 2017 Dona Poloca é uma mulher transexual, interpretada pelo ator e diretor Zé Celso (imagem 3).



Imagem 3 – Abelardo I (Marcelo Drummond) e Dona Poloca (Zé Celso) em cena do 2º ato de “O rei da vela” (2018). Fonte: Acervo Teatro Oficina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>

Esta adaptação dialoga com a luta LBTQIA+ no Brasil, cuja articulação contra a homofobia e por maior inclusão social tem resultado em participação crescente do segmento no debate político¹¹, com importantes conquistas ao longo dos últimos anos.¹² Contudo, na reencenação de 2017 a tia de Heloísa de Lesbos permanece defensora ferrenha da religião e dos valores “tradicionais”, atrelados à heteronormatividade, convicção nada linear frente ao imaginário de que a população LGBT seja massivamente progressista.

Na imagem 3 Dona Poloca tem figurino composto por saia longa e casaco predominantemente pretos, ostentando enorme terço, em tamanho muito acima daqueles usualmente fabricados e utilizados por praticantes do catolicismo. A maquiagem utilizada possui o mesmo conceito da pintura de Heloísa de Lesbos, inspirada na palhaçaria, elemento que induz a composição contraditória, a exemplo do terço, cujo tamanho elevado transmite a ideia de caricatura.

Dona Poloca também enfatiza ser virgem, critica o casamento da sobrinha com Abelardo I por este ser oriundo de classe econômica inferior, porém, mantém intimidade sexual com o agiota, como no diálogo que realizam na cena registrada na imagem 3, no qual Dona Poloca afirma não viver apenas de comida, em referência cifrada ao desejo por relações sexuais. Dessa forma, o catolicismo discursado em público destoa daquele professado na sua intimidade, marcado por comportamento erótico explícito.

Em outro momento do segundo ato Dona Poloca protagoniza forte

¹¹ Nas últimas décadas diversos movimentos têm encampado a luta pelo fim da homofobia no Brasil, como a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Intersexos (ABGLT), fundada em 1995. É responsável por coordenar as demandas LGBTQIA+ em âmbito nacional a partir de diversas ações. Sítio eletrônico da ABGLT: <https://www.abglt.org/>

¹² Em 2013 o Conselho Nacional de Justiça editou a Resolução nº 175, que regulamentou o casamento entre pessoas do mesmo sexo, dois anos após o Supremo Tribunal Federal reconhecer tal direito na Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 4277 e Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 132. Posteriormente, no ano de 2019, o STF também decidiu na Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão nº 26 que condutas homofóbicas ou transfóbicas serão enquadradas na Lei Federal 7.716/89, que tipifica os crimes oriundos de preconceito de raça ou cor, até que o Congresso Nacional edite Lei específica.

contradição com o conservadorismo do qual se coloca como ardorosa defensora, eliminando qualquer possibilidade de identificação do público com o discurso por ela professado. Em ato de espinafração antropofágica a tia de Heloísa de Lesbos surge fumando cigarro com notável semelhança àqueles utilizados para consumo de cannabis, assim como sua sobrinha fizera anteriormente (imagem 4).



Imagem 4 – Dona Poloca em cena do 2º ato da montagem de O rei da vela (2018)
Acervo Teatro Oficina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>

A expressão facial de absoluta tranquilidade com que realiza trago de cigarro possivelmente contendo cannabis, associada à maquiagem de palhaçaria, confere tom de comédia e indiferença ante à hipocrisia de sua postura. Dona Poloca é alçada a tipo social bastante comum no Brasil, com presença maçosa de figuras que defendem com extremo rigor a abstenção no uso de certas substâncias e de determinadas formas de relações sexuais, mas nos bastidores as praticam sem pudor.

Este tipo de ênfase no desmacaramento da personagem remete a outra influência artística fundamental na trajetória do Teatro Oficina nas últimas décadas: o teatro da crueldade do encenador francês Antonie Artaud. Compreendendo o cruel no sentido de crueza, abordagem da essência das personagens e situações cotidianamente encobertas por linguagem limitada, Artaud colocou em primeiro plano as seguintes observações:

Compreende-se, portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, p. 73)

Quando sugere o rompimento com a atualidade, o encenador francês faz menção à necessidade do fazer teatral trazer para o centro do palco o que denomina de “verdades secretas”, as quais podem ser definidas como o conjunto de intenções e ações manifestadas pelas personagens. Colocar tais inclinações em primeiro plano exige do artista a inserção consequente de recursos por vezes negligenciados, a exemplo dos gestos, ruídos, cores, cenário, entre infinitas possibilidades de tornar a encenação mais viva - conceituadas como duplo.

A concepção de duplo é apropriada pelo Teatro Oficina a partir da primeira encenação de “O rei da vela” (1967) e aprofundada nas décadas seguintes através de experimentações cênicas conhecidas como “te-ato”, e por meio de montagens consideradas marcos do teatro brasileiro - “Bacantes” (1996 e 2016) e “O Sertões” (2001, 2003, 2005 e 2006). Entrelaçada com veia a cômica da espinafração antropofágica, a crueldade, enquanto busca por um teatro ritualizado, é apropriada pelo Oficina tanto em sua organização interna quanto no seu fazer teatral.

Antropofagia e o Teatro Ritual: considerações finais

Desde a década de 1980, o Oficina estrutura-se como associação, formato que resulta na flexibilização da estrutura comercial, sendo um coletivo formado por artistas experientes e atores com pouca ou nenhuma vivência com o aqui e agora. Embora permaneça organizado a sob hierarquia de artistas

com mais tempo de atuação, a exemplo de Marcelo Drummond e Camila Mota, há certa relativização consistente no trânsito de artistas que podem assumir funções estratégicas em certos momentos das encenações, como ocorre no trabalho de vídeo realizado pelo cinegrafista Igor Marioti.

Por sua vez, também há profícuo diálogo com o teatro praticado na Grécia Antiga e elementos da cultura afro-brasileira e das populações nativas, realizado em cada montagem do grupo. No espetáculo objeto deste texto Zé Celso inclui momento em que denomina de “4º ato”, composto por um discurso para a plateia sobre a luta pela criação de Parque do Rio Bixiga e das influências artísticas marcantes na sua trajetória de vida (imagem 5).



Imagem 5 - Zé Celso em cena do quarto ato da montagem de O rei da vela (2017).

Fonte: Acervo Teatro Oficina. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=40N3F3h0Zbo&ab_channel=TeatroOficinaUzynaUzonaTVUZYNA

A despeito sobre da estrutura ser de fato um “4º ato” ou tão somente um diálogo com a plateia, marcado pela metateatralidade, vamos circunscrever o debate à presença do sagrado neste momento da montagem, tendo em vista as influências reivindicadas pelo ator e diretor Zé Celso. Enquanto narra a luta pela desapropriação do terreno no entorno da sede do Teatro Oficina, pertencente a grande grupo empresarial que almeja construir duas torres residenciais, são mencionadas inspirações artísticas e culturais.

Em dado momento Zé Celso comenta sobre a origem indígena de sua

avó, da etnia Bororo, ressaltando a potência de sua ascendente, além de afirmar que seu Deus é Dionísios - em referência à entidade da mitologia grega, considerado o Deus do teatro - assim como Exú, mesclando em seu fazer teatral a cultura de um grupo nativo, entidade mitológica e afro-brasileira. Há nítido emprego da antropofagia por meio da apropriação de diferentes elementos culturais, porém, neste momento não há menção a figuras cristãs, presença marcante ao longo dos três atos da montagem.

Dessa forma, compreendemos que neste instante da reencenação há profunda influência do sagrado enquanto ferramenta política para o descortinamento de outras possibilidades de existência, marcadas pela heterogeneidade de práticas culturais e, por conseguinte, por múltiplas formas de vida em sociedade. Ao fazer um chamado pela criação de um parque público, Zé Celso não apenas coloca em relevo os desafios de sobrevivência do Teatro Oficina, mas das condições de existência do artista envolvidos no fazer teatral.

Neste sentido, o sagrado sob a lente antropofágica denuncia o desprezo da burguesia nacional e setores da classe média pela cultura brasileira, ao mesmo tempo que aponta para outras possibilidades de vida, forjada na atuação coletiva dos indivíduos. Nesta luta incansável por outras formas de existir o Teatro Oficina ressalta a centralidade do fazer teatral como instrumento revolucionário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 1999.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e Outros Textos** / Oswald de Andrade; organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras 2017.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia.** Dissertação de Mestrado do PPGHIS/UFU, 2004.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor.** In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaio sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1.** 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Ensaio sobre Brecht.** Boitempo Editorial: São Paulo, 2017.

CARVALHO, Bernardo. **Zé Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** São Paulo: Editora 34, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. **Manifestações de protesto nas ruas no Brasil a partir de 2013: novíssimos sujeitos em cena.** Rev. Diálogo Educ, Curitiba, v. 16, n. 47, p. 125-146, jan./abr. 2016.

MAGALDI, Sábato. **Teatro de ruptura: Oswald de Andrade.** São Paulo: Global Editora, 2015.

LOPES, Karina. COHN, Sérgio. **Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa.** Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

PATRIOTA, Rosângela Patriota. **A cena tropicalista do Teatro Oficina de São Paulo. História.** São Paulo, vol. 22, nº 1, pp. 135-163, 2003.

_____. **A politização da arte: o instigante e desafio do diálogo entre Arte e Política.** In: PATRIOTA, R. *História e Teatro: Discussões para o tempo presente.* São Paulo: Edições Verona. 2013. E-book.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

PERROT, Michele. (org.) **História da Vida Privada (volume 4).** São Paulo:

Companhia das Letras, 1991.

RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHWARZ, R. **Cultura e política: 1964-69**. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Pág. 61 - 92.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. 2ª ed. Perspectiva: São Paulo: 2008.

SOUZA, Maria Angelica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem artes: uma etnografia sobre o teatro oficina**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2013.

STAAL, Ana Helena Camargo de. **Zé Celso Martinez Corrêa - Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. Ed. 34: São Paulo, 1998.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do trabalho de ator**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

SACRALIZAÇÃO DO DEUS-MERCADO: NEOLIBERALISMO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS EDUCACIONAIS

Maria Imaculada Correia de Miranda¹³

Considerações iniciais

Este texto resulta de estudos que compõem pesquisa de doutorado em desenvolvimento vinculada ao PPGH/UFG. A referida pesquisa está situada no espaço da Educação Superior o Brasil, com atenção voltada para as Instituições Federais de Ensino Superior localizadas no Centro-Oeste do País, de modo específico para a Universidade Federal de Goiás e a Universidade Federal do Tocantins. De modo amplo a pesquisa busca refletir sobre o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), período de 2008-2012, na UFG e na UFT, com foco na democratização do acesso ao Ensino Superior Público.

Desta maneira, o presente artigo busca refletir sobre as influências do neoliberalismo nas políticas públicas educacionais no Brasil, considerando a crise do capital iniciada de modo globalizado no final da década de 1970, bem como prováveis soluções para referida crise apresentadas a partir do Consenso de Washington (década de 1990), ou seja, trata do neoliberalismo e suas influências, especialmente no campo educacional desde então, especialmente no Brasil.

Assim, tendo em conta a história do desenvolvimento capitalista nas últimas décadas, marcada pela busca de expansão do capital por intermédio do estímulo à oferta de bens e serviços (conforme reza o ideário neoliberal), as mudanças estruturais expressivas geradas pelo processo de globalização e das novas tecnologias repercutiram em todos os campos sociais. Logo, no campo político e ideológico, muitos países foram influenciados pelos ideais

¹³Discente do PPGH/UFG (Doutorado), orientada pela Prof.^a Heloísa Selma Fernandes Capel, pesquisa: “Confrontos entre autonomia e expansão universitária: uma perspectiva comparativa dos debates sobre o Reuni no Centro-Oeste (UFG, UFT e UFMT – 2006-2013)”. E-mail: imaculada@ufg.br

neoliberais, corrente doutrinária oriunda do Liberalismo, que preconiza a minimização do Estado e a liberdade de iniciativa econômica.

De acordo com Ianni (2004), as propostas da doutrina neoliberal podem ser assim sintetizadas: reforma do Estado, desestatização da economia, privatização de empresas produtivas e lucrativas governamentais, abertura de mercados, redução de encargos sociais relativos aos assalariados por parte do poder público e das empresas ou corporações privadas, informatização de processos decisórios, produtivos, de comercialização e outros, busca da qualidade total, intensificação da produtividade e da lucratividade da empresa ou corporação nacional ou transnacional.

Em face deste contexto de necessidade de “adequação ao mundo em crise”, e em atendimento ao ideário neoliberal proposto de modo globalizado, a Reforma do Estado Brasileiro começou a ser implementada no Brasil em agosto de 1995, final do primeiro mandato de Fernando de Henrique Cardoso. Neste cenário a busca pela implementação do Estado mínimo e a necessidade de deixar agir livremente a “mão invisível” do mercado, passou a nortear as políticas públicas no Brasil a partir da Reforma do Estado Brasileiro.

Para BORGES e AQUINO (2012) a reforma do sistema de Educação Superior no Brasil, nos anos 1990, aconteceu em paralelo com a Reforma do Estado, priorizando o livre jogo do mercado. Vale destacar que durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) houve um forte processo de mercantilização das relações sociais, orientadas pelo ideário neoliberal sedimentado no país.

Neste sentido, a partir de fatores que influenciaram as políticas públicas educacionais no Brasil a partir da década de 1990, sob determinados aspectos a educação passou a ser percebida como um objeto puramente comercial, passível de ser “adquirida” como qualquer outra mercadoria, uma vez que para o neoliberalismo a sociedade é percebida tão somente como um mero aglomerado de consumidores, onde o Deus-Mercado define e regula decisões políticas que influenciam de maneira ampla as escolhas de vida dos sujeitos

que compõem tal sociedade, inclusive em relação a formação educacional de cada um deles.

O Neoliberalismo no Brasil e suas influências nas políticas educacionais

Diante de um quadro de acentuadas crises e mudanças que buscavam reorganizar economicamente o mundo, emergiu então, na década de 1970 do século XX, um outro modelo de organização social do Estado: o Neoliberalismo, impondo uma ruptura com o padrão anterior de modernização, o Estado de Bem-Estar Social (*WelfareState*)¹⁴, e a continuidade do padrão de modernização liberal. Logo, diante do choque entre o Estado de Bem-Estar Social e as exigências do capitalismo, foram retomadas as teses do liberalismo conservador, constituindo-se então o Neoliberalismo. Na visão dos neoliberais, o desequilíbrio do sistema capitalista foi motivado pelo crescimento do Estado burocrático, pela excessiva intervenção do Estado na economia, pelo aumento do movimento sindical, dentre outros.

Para a concepção neoliberal, a solução para a crise passa pela reforma do Estado, o que significa corte nos gastos oficiais e a redução das suas dimensões, bem como prega que o equilíbrio do Estado deve ser recuperado por meio da desregulamentação do mercado. Assim, de um Estado forte e ampliado, responsável por políticas sociais universais, passou-se “a defesa de

¹⁴ “O Estado de bem-estar social (*WelfareState*) é uma forma de organização econômica e política, em que o Estado é o principal agente regulamentador nos aspectos sociais, políticos e econômicos do país que emergiu em alguns países europeus devido à expansão do capitalismo após a Revolução Industrial e o Movimento de um Estado Nacional. Suas bases foram criadas por John Maynard Keynes na década de 1930 com a Grande Depressão, consolidando-se após a Segunda Guerra Mundial. A origem do termo tem várias vertentes. Segundo WILEMSKI (1975), o *WelfareState* é de responsabilidade estatal, é uma proteção mínima social em níveis básicos de renda que devem ser vistos como direito e não como caridade. Já MARSHALL (1997) relaciona o Estado de bem-estar com o capitalismo. Acredita que sua essência está no sistema econômico e social como um todo. BRIGGS (1961) tem uma teoria fundamentada do Estado moderno, afirmando que o *WelfareState* surge por três razões básicas: garantia de renda mínima às famílias, dar segurança às famílias nas contingências sociais, como doença e velhice, e assegurar a todos os cidadãos qualidade nos serviços sociais. Há diversos conceitos de diferentes pensadores, alguns concordando com o Estado de bem-estar social, outros nem tanto e alguns não concordando definitivamente, como os neoliberais, por exemplo.” (OLIVEIRA; SOUZA, 2013, p. 1-2).

um Estado mínimo, mais regulador e controlador, baseado em uma combinação de Estado e mercado” (PEREIRA, 2012, p. 12).

Nesse sentido, a racionalidade do mercado deve sobrepor-se ao Estado, permitindo que este seja eficiente o bastante para se adequar ao processo de globalização, tendo em vista que se inserir na ordem global é uma das premissas do ideário neoliberal. Dessa maneira, a crise força uma reforma do Estado, conforme argumenta Pereira:

Nesse contexto de crise, a reforma do Estado ganha importância como dimensão da governabilidade e da capacidade de liberar a economia para uma nova etapa de crescimento. A agenda reformista elencou temas como: Estado mínimo, programas de privatização dos serviços, políticas voltadas para dar maior liberdade ao capital e desregulamentação do mercado com a modificação das leis trabalhistas e previdenciárias. Nesse contexto, questões como a descentralização administrativa e política; a atribuição de funções e autonomia ao mercado e à sociedade; a flexibilização da gestão e, entre outras coisas, a preocupação com a eficiência na busca de resultados, tornam-se centrais. (PEREIRA, 2012, p.40)

Logo, a proposta neoliberal busca manter um Estado robusto quanto à capacidade de romper com o poder dos sindicatos e ao controle do dinheiro, mas tímido quanto aos gastos sociais e às intervenções econômicas. Nesse contexto, diversos estados-nação adotaram políticas de corte no campo social, direcionando suas ações para áreas estratégicas. As medidas propostas foram adotadas em grande parte por países da América Latina, ocasionando prejuízos para a população desses países e contribuindo para o aumento da exclusão social. Assim, diversas “soluções” foram apresentadas para a superação da crise, todas atendendo ao que estava disposto no Consenso de Washington e nos preceitos do ideário neoliberal. Lopes comenta que:

O termo Consenso de Washington tem origem num conjunto de regras básicas, identificadas pelo economista John Williamson em 1990, baseadas no pensamento político e opiniões que ele acreditava reunirem consenso amplo naquela época. O conjunto de medidas incluía: 1) disciplina fiscal; 2) redução dos gastos públicos; 3) reforma tributária; 4) determinação de juros pelo mercado; 5) câmbio dependente igualmente do mercado; 6) liberalização do comércio; 7) eliminação de restrições para o investimento estrangeiro direto; 8) privatização das empresas estatais; 9) desregulamentação (afrouxamento das leis econômicas e do trabalho); 10)

respeito e acesso regulamentado à propriedade intelectual. A referência a “consenso” significou que esta lista foi baseada num conjunto de ideias partilhadas, na época, pelos círculos de poder de Washington, incluindo o Congresso e a Administração dos Estados Unidos da América (Tesouro e Federal Reserve Bank), por um lado, e instituições internacionais com sede em Washington, tais como o FMI e o Banco Mundial, por outro, apoiados por uma série de grupos de reflexão e economistas influentes. É importante notar que os alicerces teóricos na base destas recomendações políticas se encontram na economia neoclássica, que expressa uma firme convicção na necessidade de deixar agir a “mão invisível” do mercado. Trata-se da crença na racionalidade da escolha dos atores económicos e na visão minimalista da regulação económica dos Estados. (LOPES, 2011, p. 4)

Logo, a diminuição do papel do Estado na implementação das políticas públicas impactou diversos campos sociais, que, diante da racionalização de recursos, viram-se diante da necessidade de lançar mão da estratégia de reformas, tendo em vista a privatização e o direcionamento dos serviços para atender às atuais exigências dos seus sistemas.

Outrossim, importa ressaltar que as medidas que contemplavam o ajuste neoliberal foram adotadas globalmente e, embora isso não tenha ocorrido de modo homogêneo nos diferentes países que as aderiram, essa adoção gerou impactos negativos para a economia, sobretudo para o campo social, visto que resultou no encolhimento da função do Estado de conduzir e executar políticas sociais. Dessa maneira, no contexto da crise do capital iniciada no final da década de 1970, o Brasil, um país que não vivenciava a condição de Estado de Bem-Estar Social, foi compelido a seguir os ditames do Consenso de Washington. Nesse sentido, Soares (2000) afirma que “as políticas de ajuste neoliberal alcançaram o Brasil no processo de tentativa tardia de constituição de um Estado de Bem-Estar Social e, por este motivo, este modelo não chegou a ser implantado no país”.

Na visão de Souza (2007), o projeto de Reforma do Estado Brasileiro fez parte de um projeto mundial do neoliberalismo, que tem sua agenda consolidada pelas privatizações de instituições públicas estatais com o intuito de tornar flexíveis as relações entre o Estado e a sociedade, como também as relações entre o capital e o trabalho, indo ao encontro das proposições do

Consenso de Washington e de seus executores, o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional e o Banco Internacional de Desenvolvimento.

No Brasil, as mudanças geradas em decorrência desse processo de reconfiguração global da economia apresentaram-se de modo mais perceptível a partir de meados dos anos 90, momento em que ganharam legitimidade as premissas advindas do receituário neoliberal de consolidação de um Estado mínimo, que cumprisse somente algumas funções mínimas, como saúde pública, educação básica e manutenção da infraestrutura essencial para o desenvolvimento econômico.

Em face das transformações ocorridas no cenário social e econômico do Brasil a partir da Reforma do Estado Brasileira ocorrida na década de 1990, também as políticas educacionais voltadas para o Ensino superior absorveram os impactos dessas transformações econômicas e sociais, tendo em vista que a formação para o mercado de trabalho é uma das atribuições desse nível de ensino.

Diante desse contexto, as ações para a ampliação da privatização do ensino superior ganharam força, de modo que tal processo não pode ser compreendido separadamente do percurso de precarização e desmonte das políticas sociais, decorrente do ajuste ao ideário neoliberal. Destarte, as alterações geradas nas políticas educacionais no Brasil, conforme Dourado (2002, p. 245) “não podem ser compreendidas sem o entendimento das contingências históricas e econômicas que balizam o cenário atual das transformações societárias do mundo atual”. Em razão disso, de acordo com Pereira:

[...] ganham importância os organismos internacionais, que, por meio de diretrizes expressas em diversos documentos, passam a exercer grande influência nas políticas dos países em desenvolvimento, assumindo o papel de orientadores das políticas e principais diretrizes, também, para o campo educacional. A educação superior, desde o final da década de 1980, vem sendo protagonista de várias reformas e sofrendo significativos ajustes estruturais. As diretrizes educacionais propostas pelos organismos internacionais formam parte importante desses ajustes, e, objetivam difundir uma proposta para esse nível de ensino que seja mais flexível, mais rápida e realizada fora do âmbito das universidades. (PEREIRA, 2012, p. 14).

No Brasil, o princípio do dismantelamento da estrutura técnico-científica do país é atribuído ao Governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992), que deu início a um processo de mercantilização da educação superior, continuado por governos posteriores. FHC, por sua vez, prosseguiu com tal processo por meio de uma postura de descaso com o cenário precário em curso. Na concepção de Borges e Aquino (2012), houve o emprego sutil e intermitente de políticas governamentais de privatização das instituições públicas da educação superior, com tentativas de implementar o projeto neoliberal de educação superior proposto pelos organismos internacionais do capital para a América Latina. Assim, a consolidação de tal política só ocorre no Governo FHC, como explica Pereira:

No Brasil, apesar das políticas permeadas pelas ideias neoliberais terem começado a ser implementadas no final da década de 1980, e receberam destaque no início de 1990, nos governos de Fernando Collor de Melo e de Itamar Franco, podemos afirmar que sua sedimentação só ocorreu, de fato, no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), quando teve início a reforma do Estado idealizada por Bresser-Pereira. (PEREIRA, 2012, p. 14).

Nesse sentido, na concepção de Pereira (2012), essa alteração no formato do Estado resultou em uma sequência de alterações no modo de prestação de serviços públicos, o que, por sua vez, demandou reformas nas políticas sociais que impactaram as políticas educacionais. Nesse contexto, o processo de globalização e a ideologia neoliberal colaboraram para difundir diretrizes homogeneizadoras que resultassem em políticas educacionais mais alinhadas aos requisitos do novo modelo.

Logo, a expansão da educação superior no Brasil, assim como sua tendência privatizante, relaciona-se de modo direto com a reconfiguração do Estado Brasileiro. Em um primeiro momento tal crescimento ocorreu para atender demandas geradas pelas mudanças contemporâneas, voltadas para valoração do capital e a reestruturação produtiva que teve seu início sistematizado no Brasil a partir da década de 1980, e ganhou força novamente

a partir da Reforma Gerencialista do Estado brasileiro, colocada em movimento em 1995 e que continuou tomando forma nos governos posteriores.

A crise na educação brasileira: a educação como mera mercadoria.

Os preceitos do Banco Mundial vêm norteando importantes mudanças na educação superior do Brasil, que desde meados de 1990 tem pautado suas políticas educacionais seguindo o *script* do Banco Mundial, embora, de acordo com Dourado (2002), “não há nisso nenhuma novidade, uma vez que o Brasil figura com um país parceiro e fiel depositário das prescrições internacionais, particularmente do Banco Mundial”. Por sua vez, Borges e Aquino (2012) argumentam que a reforma educacional em curso, portanto, foi/é orientada pelos princípios do neoliberalismo de mercado, cujos preceitos estão a serviço do capital e não da verdadeira democracia e da justiça social.

Nesse sentido, a educação, sob a ótica do capitalismo e das políticas neoliberais voltadas para o mercado, parece estar paulatinamente se tornando uma opção técnica, direcionada para o mundo do trabalho, tendo em vista atender especificamente as exigências do mercado e desprezando o fato de que, em se tratando de conhecimento, o que está em jogo é a formação e a emancipação social do sujeito, e não somente a sua mera instrução puramente voltada para um modo de produção que atenda ao sistema capitalista dominante no mundo.

Outrossim, embora as políticas educacionais vigentes sejam pautadas por ideais que conclamam inclusão e democracia, na concepção de Severino (2009) as transformações ocorridas são também marcadas pelo favorecimento da iniciativa privada, pela minimização da ingerência do Estado nos negócios humanos, pela maximização das leis do mercado, pela ruptura de fronteiras e barreiras entre estados e mercados, o que somente confirma o atrelamento do neoliberalismo às transformações em curso no ensino superior brasileiro.

Depreende-se, pois, que a subordinação do Brasil aos preceitos neoliberais ditadas também via Banco Mundial e outros organismos

internacionais, trouxe consequências negativas para as políticas sociais do país por motivos óbvios. Naquele contexto da Reforma do Estado Brasileiro, quando do início da adoção das políticas de ajuste neoliberal, o Brasil ainda não havia sido capaz de fortalecer o campo das políticas sociais, não exercendo até aquele momento seu dever de Estado de modo efetivo em face do direito do cidadão. Assim, ao aderir a tais políticas, que expressamente recomendam a redução do Estado frente às demandas sociais, é notório que desde aquele marco temporal até o contexto político atual as políticas sociais no Brasil como perspectivas de direitos consolidados, dentre elas a educação, podem efetivamente ter se tornado tão somente uma quimera.

Para TORRES (2000, p. 130 a 142) as críticas e controvérsias que começaram a surgir sobre a atuação do Banco Mundial junto aos países periféricos aos quais “socorreu” financeiramente, se justificavam pela imposição de diretrizes propostas pelo Banco Mundial na verdade se tratavam de políticas elaboradas por economistas e/ou tecnocratas que não eram conhecedores das problemáticas do ensino em tais países, logo, formulavam diretrizes que resultavam em políticas públicas sem minimamente ouvir ou mesmo considerar a realidade crua de tais países que “socorria”, ou mesmo do que ocorre nas salas de aula destes países, sem ouvir os educadores locais, e ainda, sem sequer levar em conta as disparidades regionais. Ou seja, o Banco Mundial terminava propondo diretrizes que resultavam em políticas públicas de aplicação genérica por todos os países que “socorria”, sem levar em conta as suas culturas, economias, condições sociais, dentre outros fatores de impactos. Por sua vez, de acordo com Souza e Villanova:

O projeto ideológico neoliberal para a educação tem como objetivo a produção de um “*sujeito performático*”, descontextualizado e despolitizado, onde a educação deixa de ser definida como um espaço público de discussão, como uma instituição pertencente à esfera política, e passa a ser redefinida como um bem de consumo, no qual o sujeito da educação figura como um consumidor individual. (SOUZA e VILLANOVA, 2009, p. 3)

Neste sentido, as imagens que foram elencadas para ilustrar a breve reflexão exposta por meio deste texto buscam mostrar os desdobramentos das influências nefastas das propostas neoliberais nas políticas públicas do Brasil. Deste modo, as imagens em tela retratam momentos políticos de governos diferentes, com diferentes orientações políticas, sendo um de esquerda e outro de direita, no entanto, ambos apresentam propostas robustas de políticas educacionais que tem suas concepções claramente baseadas em preceitos do neoliberalismo.

A imagem 1 se trata de uma charge¹⁵ de autoria de Carlos Latuff (2015). De modo primário a arte traz em primeiro plano a então presidenta do Brasil naquele contexto, Dilma Vana Rousseff, no início do exercício no seu segundo mandato¹⁶. Ela é retratada de braço erguido e dedo em riste, saia preta, terno vermelho, e está diante de um púlpito e com um microfone na mão, aparentemente proferindo um discurso sobre uma proposta política então nomeada "Brasil Pátria Educadora".¹⁷ Apesar da ironia, há claramente um postura de empoderamento da retratada diante do público que a escuta. De modo secundário vemos a protagonista da imagem, a então Presidenta, aparentemente tendo uma ação dupla e dúbia, uma vez que ao mesmo tempo em que profere um discurso com intuito promissor, por outro lado, com um dos pés empurra um saco marrom com um símbolo de cifrão, o que indica que contém dinheiro, objeto este devidamente nomeado com políticas educacionais propostas também por governos de esquerda (Prouni¹⁸ e Fies¹⁹) que a

¹⁵ A charge é classificada como um texto que apresenta elementos verbais e não verbais e que tem como intuito fazer uma crítica sobre determinado acontecimento do nosso cotidiano. Por ser um texto do campo jornalístico, ela pode ser encontrada com frequência em jornais, revistas e mídias digitais. Com os avanços tecnológicos, a charge possui produções audiovisuais que mantêm a característica do gênero, isto é, a sátira e a ironia. Fonte: <[https://mundoeducacao.uol.com.br/redacao/charge.htm#:>](https://mundoeducacao.uol.com.br/redacao/charge.htm#:). Acesso em 20 maio 2024.

¹⁶ Iniciado em 1 de janeiro de 2015, e interrompido pelo golpe que culminou com seu impeachment em 31 de agosto de 2016.

¹⁷ "Brasil, Pátria Educadora" foi o lema escolhido por Dilma Rousseff para nortear uma gama de ações do seu segundo governo que intencionava ter a educação como prioridade. De modo geral as propostas do Brasil Pátria Educadora foram apresentadas pela então Presidenta no seu discurso de posse do segundo mandato, proferido no Congresso Nacional do Brasil, ocorrido aos 01/01/2015.

¹⁸ Prouni instituído pela Lei nº 11.096/2005, de 13 de janeiro de 2005, que afirma em seu artigo 1º que o ProUni será destinado à concessão de bolsas de estudo integrais e bolsas de estudo

antecederam, e que priorizaram o ensino público privado em detrimento do financiamento da educação superior pública. Na imagem o mercado aparece simbolizado pela figura do tubarão que aparece na parte de trás da imagem, vestido com um terno de cor preta, apresentando no que seria sua face um aspecto ganancioso, ávido e sorridente, preste a tomar para si o saco de dinheiro entregue pelo então governo federal, a despeito do discurso de cunho social ali proferido.



Imagem 1: “Brasil Pátria Educadora”: Charge de 2015 de autoria de Carlos Latufe, que ilustra artigo publicado pelo ApugSind/Andes em 10/07/2015 nomeado “Governo autoriza emissão de dívida pública em favor do FIES”.

Por sua vez, a imagem 2 faz parte do acervo fotográfico da Revista Brasil de Fato e ilustra artigo publicado pela mesma revista aos 09/09/2021, de autoria de Amanda Primo, nomeado “Bolsonaro e a falta de compromisso com a educação e com a democratização do ensino”. A imagem em tela retrata um aparente protesto de um grupo de pessoas em favor da educação e contra a

parciais de 50% (cinquenta por cento) ou de 25% (vinte e cinco por cento), para estudantes de cursos de graduação e sequenciais de formação específica, em instituições privadas de ensino superior, com ou sem fins lucrativos (Brasil, 2005).

¹⁹ O Fies é um programa que fora originalmente criado em 1999 durante a gestão de FHC, em substituição ao Programa de Crédito Educativo, tendo sido reformulado posteriormente pelo Governo Lula. O FIES tem como objetivo contribuir para que alunos de escola pública tenham acesso ao ensino superior, ou seja, o programa, assim como o Pronuni (e posteriormente o Reuni), teve como premissa a democratização do ensino superior por meio da ampliação das vias de acesso a esse nível de ensino, embora os dois primeiros tenham contemplado o mercado privado de educação superior. O Fies é um fundo de financiamento, o que quer dizer que o estudante beneficiado tem parte ou todo o valor da mensalidade paga, mas no futuro, já com um diploma universitário, terá que devolver esse dinheiro. (MIRANDA, 2019, p. 57)

proposta volta para o ensino superior público, de modo específico para as universidades públicas, então apresentada pelo governo Bolsonaro (1 de jan. de 2019 – 31 de dez. de 2022), um governo de extrema direita notadamente anticiência e negacionista.

Assim, na imagem 2 vemos diferentes pessoas ao ar livre, aparentemente em marcha, com uma faixa principal em primeiro plano com os dizeres “future-se - a universidade não está à venda” que faz uma alusão ao programa *Future-se*,²⁰ proposto na gestão Bolsonaro. A frase escrita na faixa que aparece em primeiro plano na imagem faz alusão ao cerne do Programa *Future-se*, que pretendia levar as universidades públicas a buscar recursos próprios, fora do orçamento do Estado, resultando perda da autonomia universitária, subordinação aos interesses privados, terceirização da gestão, dentre outros. De modo secundário vemos outros tantos cartazes com escritos menores que coadunam com a faixa principal, assim com as pessoas que as seguram, algumas delas com braços erguidos e rostos com expressões tensas, denotando a pressão do momento.



Imagem 2: acervo fotográfico da Revista Brasil de Fato, que ilustra artigo publicado pela mesma revista aos 09/09/2021, de autoria de Amanda Primo, nomeado “Bolsonaro e a falta de

²⁰ De acordo com publicação feita na página do MEC em 11/12/2019: “O programa Future-se tem o objetivo de promover maior autonomia financeira às universidades e institutos federais por meio de incentivo à captação de recursos próprios e ao empreendedorismo.” Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/future-se>>. Acesso em: 05 maio 2024.

compromisso com a educação e com a democratização do ensino”.

Percebe-se, pelas imagens expostas que, embora estejamos retratando períodos e governos distintos, a lógica da “racionalidade financeira”, alinhada ao ideário neoliberal de reforma/enxugamento do Estado, hegemônica a partir da década de 1990, ainda que com nuances e determinadas diferenças, se repete e se perpetua ao longo da linha do tempo, seja por parte de um governo de esquerda, seja por parte de um governo de extrema-direita.

Neste sentido, na visão de SAVIANI (2000, p. 200-201), a concepção neoliberal foi predominante em todas as iniciativas de política educacional do governo FHC, que se empenhou em reduzir custos, encargos e investimentos públicos, buscando senão transferi-los, ao menos dividi-los (parceria era a palavra da moda) com a iniciativa privada e as organizações governamentais.

Aparentemente, do mesmo modo, os dois mandatos do governo Lula, assim como a sucessão presidencial exercida outrora pela presidente Dilma, bem como o governo do período Bolsonaro, todos eles, sem exceção, em alguma medida propuseram políticas educacionais, especialmente voltadas para o ensino superior, partindo da premissa neoliberal, ou seja, a despeito das ideologias que estes diferentes governos representaram, todos tiveram um diálogo alinhado sob algumas nuances em relação a políticas educacionais, uma vez que não fugiram da cartilha comum ditada pelo neoliberalismo.

Considerações finais

É consenso que o ideal neoliberal não dialoga de modo harmonioso com políticas públicas de cunho social, pelo contrário. Assim, a área educacional, pela gama de alcance e significado dela na formação da sociedade não poderia fugir das restrições impostas pela neoliberalismo.

Neste sentido, sob a perspectiva neoliberal, o que percebemos em larga escala, não somente no Brasil, é a proposição crescente de tratar a educação como uma atividade meramente mercantil, que nada teria a ver com a formação e emancipação dos sujeitos sociais. Assim, o que dá a parecer é que

de efetivamente o neoliberalismo é um elemento que colabora para que o significado social da educação seja reduzido a mera conversão de lucros, a despeito da responsabilidade social inerente a esta área.

O fato é que à luz deste breve reflexão, aparentemente nos resta poucas dúvidas ou ilusões sobre a questão de que sim, a educação vem sem tornando cada vez mais um aguerrido campo de disputa política, bem como mercadoria valorosa, ainda que sob prismas distorcidos para determinados governos e suas ideologias.

O que se depreende deste cenário é que na medida em que o Estado age no sentido de diminuir o investimento do Estado na universidade pública, ele também se ausenta de modo deliberado da responsabilidade expressa no texto constitucional brasileiro, que garante o elemento de que a educação é um direito social e um dever do Estado. Ao agir assim, o Estado dá vazão para que o mercado avance sob o setor educacional de forma ávida e sem compromisso algum com valores sociais.

Desta maneira, entendemos que apesar da premissa constitucional, o cumprimento dela se mostra cada vez mais impossível, uma vez que os cortes no orçamento e a desvinculação dos investimentos em educação do PIB são a tônica do Estado de modo quase perpétuo e tem sido manifesta de modo especialmente cruel por meio das políticas neoliberais propostas por diferentes governos, especialmente a partir da década de 1990, independente da orientação ideológica destes governos.

Neste sentido, em nossa percepção, as imagens trabalhadas neste texto retratam momentos políticos de governos diferentes, com diferentes orientações políticas, sendo um de esquerda e outro de direita. No entanto, por meio desta imagens percebemos que ambos governos nelas representados, por díspares que sejam em suas ideologias, apresentaram propostas enviesadas de políticas educacionais voltadas para Educação Superior Pública com aspectos e tendências privatizantes, que em suas premissas rezam prioritariamente no altar sagrado do deus mercado e em consonância estreita com a visão neoliberal que defendem a ideia de um tratamento diferenciado

para o sistema educacional em que parte da responsabilidade administrativa deve recair no âmbito privado, isto amparado na justificativa de que a ausência do Estado na gestão educacional poderia estimular a competitividade no que os neoliberais consideram como mercado da educação, bem como colaboraria para manter a boa qualidade do ensino sob esta perspectiva privatizante.

Logo, os contextos que nos cercam nos levam a percepção primária de que vivemos um tempo em que as políticas educacionais no Brasil e de modo globalizado também, vêm sendo cada vez mais direcionadas, de modo geral, pelas premissas do neoliberalismo de mercado, cujas diretrizes estão a serviço da sacralidade do deus-mercado, e não da verdadeira democracia, emancipação dos sujeitos e da justiça social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bolsonaro e a falta de compromisso com a educação e com a democratização do ensino. Postagem publicada aos 09 de setembro de 2021 às 15:36. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2021/09/09/artigo-bolsonaro-e-a-falta-de-compromisso-com-a-educacao-e-com-democratizacao-do-ensino>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BORGES, M. C.; AQUINO, Orlando Fernandez. **Educação Superior no Brasil e as políticas de expansão de vagas do Reuni: avanços e controvérsias.** Educação: Teoria e Prática. – Vol. 22, n. 39, Período jan/abr-2012. Disponível em <<http://flacso.redelivre.org.br/files/2013/03/1113.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.** Institui o REUNI. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm>. Acesso em 20 maio 2024.

CAPEL, H.S.F. Como analisar uma imagem. *In* UFG - **História e cultura afro-brasileira e africana** [recurso eletrônico], Organização Cristina de Cássia Pereira Moraes ; autores Alexandre Martins de Araújo... [et al.]. – Goiânia: Gráfica UFG, 2016. CD-ROM. Disponível em <<https://historiaecultura.ciar.ufg.br/modulo3/capitulo10/conteudo/2-1.html>> Acesso em 20 maio 2024.

CARDOSO, Zelina. Políticas e reformas educacionais no contexto neoliberal.

Colloquium Humanarum, Presidente Prudente, v. 6, n. 1, p. 11-24, jun. 2009. DOI: 10.5747/ch.2009.v06.n1.h061. Disponível em: <<https://journal.unoeste.br/index.php/ch/article/view/333/571>>. Acesso em: 20 mai. 2024.

DOURADO, L. F. **Reforma do Estado e as políticas para a Educação Superior no Brasil nos anos 90**. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n80/12931.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

Governo autoriza emissão de dívida pública em favor do FIES. Postagem publicada aos 11/07/2015. Disponível em Disponível em <<http://apugssind.com.br/governo-autoriza-emissao-de-titulos-da-divida-publica-em-favor-do-fies/>>. Acesso em 10 junho 2024.

IANNI, Octávio. **A era do globalismo**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LOPES, Carlos. Crescimento económico e desigualdade: As novidades pós-Consenso de Washington. **Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]**, nº 94, 2011. DOI: 10.4000/rccs.1475. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/1475>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

Mercadorização da Rede Federal. Postagem atualizada em 19/03/2018 às 15h25. Disponível em <https://issuu.com/sinasefeifmg/docs/o_sinal_dezembro_2017>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MIRANDA, M.I.C. de. **Expansão e Reestruturação da Educação Superior: debates sobre a implementação do Programa Reuni na UFG (2006-2008)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia-Goiás, 2019. Disponível em <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9495>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

OLIVEIRA, N. M.; UDO, S. REVISITANDO O PENSAMENTO DO GUNNAR MYRDAL E AMARTYA SEN SOBRE O ESTADO DE BEM-ESTAR SOCIAL. **Revista Ciências Sociais em Perspectiva, [S. l.]**, v. 15, n. 29, p. 153–169, 2016. DOI: 10.48075/revistacsp.v15i29.14507. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ccsaemperspectiva/article/view/14507>. Acesso em: 15 mai. 2024.

PEREIRA, Raphael Lacerda de Alencar. **Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras (REUNI): repercussões na expansão da UFRN**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade

Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2012. Disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/14589>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

SEVERINO, A. J. **Expansão do Ensino superior: contextos, desafios, possibilidades.** 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/aval/v14n2/a02v14n2.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

SOARES, Laura Tavares Ribeiro. **Os custos sociais do ajuste neoliberal na América Latina.** São Paulo: Cortez, 2000.

SOUZA, J. A. de. **Políticas de acesso à Educação Superior: Flexibilização e democratização do ingresso na Universidade.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-Minas Gerais, 2007. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/14055/1/JASouzaDISPRT.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

SOUZA, C.S.; VILLANOVA, C. Projeto neoliberal e educação: a mercadorização de pessoas. **Anais da IV Jornada Internacional de Políticas Públicas.** UFMA, agosto 2009. Disponível em <<https://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/11educacao>> Acesso em: 05 mai. 2024.

TORRES, Rosa Maria. **Melhorar a qualidade da educação básica? As estratégias do Banco Mundial.** TOMMASI, Lívia de; WARDE, Mirian Jorge; HADDA, Sérgio. O Banco Mundial e as Políticas Educacionais. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2000. Cap. IV.

MULHERES SAGRADAS NA OBRA DE ELY CAMARGO: IMAGENS SONORAS DO FEMININO

Nayara Crístian Moraes²¹

Na obra da artista Ely Camargo²², busquei identificar nos enunciados cantados as imagens construídas em torno de figuras femininas envolvidas pelo contexto do sagrado. Todos os discos acessados tiveram como intérprete e/ou compositora Ely Camargo. Trata-se de um repertório diversificado, composto por diferentes gêneros, ritmos e estilos musicais. Embora na escrita da tese de doutorado eu me atente para o disco e as canções como objetos polissêmicos, formados por sons, imagens visuais e sonoras, textos escritos e cantados e elementos estéticos e técnicos variados, privilegiarei neste momento os discursos e representações que se sobressaem nas letras das músicas, buscando, neste primeiro momento, evidenciar a imagem construída em torno da figura feminina, baseando me nas temáticas de feminilidade nos estudos de gênero.

A obra de Ely Camargo é composta por imagens do Brasil, evocadas e representadas nas visualidades e sonoridades que embrenham seus discos, seja nas paisagens sonoras das músicas, nas visualidades das capas, contracapas e encartes de discos, ou gravações de seu acervo particular. Obra de uma mulher que enriqueceu com seu trabalho árduo a cultura regional e nacional, e que deveria, devidamente, ocupar seu espaço e alcançar sua importância no seio historiográfico da atualidade. Tal originalidade se concretiza com a inexistência de pesquisa da obra de uma artista de tal alcunha, que está tão perto, e, ao mesmo tempo, tão longe de nós, longe dos

²¹ Historiadora. Doutoranda em história no PPGH-UFG sob orientação da Dra Heloísa Selma F. Capel. Mestra em História (PPGH-UFG, 2017). Estagiária docente na Faculdade de História da UFG. Email: ncm.hist@gmail.com

²² Ely Camargo, principal agente do trabalho em questão, nasceu na cidade de Goiás em fevereiro de 1930, mudou-se para Goiânia em 1938, falecera na mesma cidade em 2014, aos 84 anos de idade. Filha de Élcima Veiga de Camargo e Joaquim Edson Camargo, e bisneta do conhecido artista escultor santeiro goiano Veiga Valle. Embora descendesse de família influente, Ely teve uma vida regada na infância e adolescência, momento em que a família vivia apenas com o salário de professor do pai. Ely respirava música desde pequena. Sua experiência em família teve grande influência em suas escolhas.

escritos e ditos acerca da história de Goiás, da história do Brasil, da música, da nossa cultura.

Ely Camargo deu vida às imagens evocadas pelas manifestações de música, dança popular folclórica e construções identitárias vivenciadas no Brasil. Iconografias musicais presentes nos álbuns e acervo pessoal da artista, paisagens sonoras e discursos brasileiros, conectados pela obra de Ely Camargo, poderão ser analisadas e “historicizados” em pesquisas futuras, evocando imagens de um passado não muito distante, que reverbera até nós em sons e imagens, projetando paisagens, que poderão nos despertar para memórias que permeiam a cultura de várias regiões do país, por meio de uma artista goiana quase desconhecida na historiografia cultural estadual e nacional.

A partir de 1963 Ely Camargo, concomitante a seu trabalho na rádio e aos seus shows, começou a viajar pelo Brasil registrando, com gravador portátil da época, performances culturais no Nordeste, em Goiás e muitos outros Estados. É importante frisar que Ely foi reconhecida por seu trabalho por diferentes críticos musicais da época, dentre eles Rossini Tavares e José Ramos Tinhorão.

As buscas da artista pelas autenticidades nos rincões do Brasil, por meio de seus registros folclóricos, foram acentuadas por José Ramos Tinhorão, o que demarca a boa recepção de sua obra perante um importante crítico da música na época, quando o mesmo dizia que Ely cantava a “voz anônima de um povo, a alma da própria terra” (TINHORÃO, 1983).

José Ramos Tinhorão disse, na época em questão, que o trabalho de Ely Camargo chamava atenção porque ela estudou as “manifestações musicais na área das camadas mais baixas do campo e mesmo dos núcleos de pobres das cidades”. Em sua crítica, menciona que o povo não concebe a sua música como canção, porque a ligam com as danças ou aos autos, os cânticos populares de caráter religioso, como benditos e hinos de procissão, e se prendem também às “manifestações coletivas, ou obedecem a finalidades individuais, mas específicas, como as canções de embalar, os pregões, as

cantigas de velório ou os cantos de pedir esmolas”. Para ele são atos de cantar ligados à dinâmica cotidiana da vida, diferente da música popular viabilizada pela indústria cultural fonográfica: “Assim, passa a tornar-se um acontecimento altamente importante quando um artista urbano, desprezando as glórias da comunicação com o público interessado apenas na música da moda”. Destaca que artistas como Ely, uma artista urbana que empresta “sua voz para fazer ouvir, através dela, o canto sempre universal do povo” é singular (TINHORÃO, 1983).

Neste recorte busco resgatar algumas sonoridades interpretadas por Ely Camargo que nos possibilitam apontar reflexivamente delineações de feminilidades sagradas ou sacralizadas, tendo como perspectiva os estudos de gênero e os estudos histórico-culturais amparados por sensibilidades e musicologia histórica.

Para tal exercício identifiquei 6 músicas dentro da obra acessada, como referido acima, que delineiam imagens sagradas do feminino. Tais mulheres aparecem nas paisagens sonoras cantadas, ora como santas, ora como transgressoras, indignas. São mães, ou não, ora beatificadas, ora sedutoras, indutoras do pecado ou da santidade.

Para começar, trago duas canções de Ely Camargo que evocam a figura de Iemanjá (ou Yemanjá). São duas canções compostas por diferentes compositores, ambas, entretanto, interpretadas por Ely nos seus próprios discos. Trata-se das músicas “Mãe Iemanjá” (disco “Outras Canções da Minha Terra-1967 e “Minha Terra” - 1973) e Yemanjá (disco “Canções da Minha Terra” vol. 4 -1964), cujas letras podemos observar logo a seguir:

1. Yemanjá - 1964 (Composição e letra de Paulo Ruschell)

Seus brincos são as conchas que se banham nas praias do mar.
Seus dentes são as pérolas que ninguém inda pôde buscar.

Seus cachos são de ouro, ouro que o sol dá pro mar.

Que bonita as areia do mar, aiai! Que bonita as areias que dormem no
fundo do mar!

Quando eu canto é para salvar Yemanjá, que escolheu para seu leito as
areias do fundo do mar.

Vou cantar pra senhora que ouve meu sarava, vou cantar pra rainha que
dorme no fundo do mar, vou cantar pra areia onde dorme dona Yemanjá,
vou contar pras areias que dormem no fundo do mar.

Seus brincos são as conchas que se banham nas praias do mar. Seus
dentes são as pérolas que ninguém inda pôde buscar.

Seus cachos são de ouro, ouro que o sol dá pro mar.

Que bonita as areia do mar, aiai! Que bonita as areias que dormem no
fundo do mar!

Quando eu canto é para salvar Yemanjá, que escolheu para seu leito as
areias do fundo do mar.

2. “Mamãe lemanjá - 1967 (Compositor Guerra Peixe. Com frangmentos de Pontos de Macumba, recolhidos por Ely Camargo)

Ela é uma moça bonita. Ela é dona de conga. Erê, erê, lerá. Quando vem de
Aruanda, sarava de umbanda, mamãe lemanjá.

Aí eivem, vem a nossa rainha. Aí eivem sereia do mar. Erê, erê, lerá.
Quando vem de Aruanda, sarava de umbanda, mamãe lemanjá.

Aí eivém a senhora das águas. Aí eivem mamãe lemanjá. Erê, erê, lerá.
Quando vem de Aruanda, sarava de umbanda, mamãe lemanjá.

Trata-se de duas músicas que reverenciam lemanjá. A primeira composição é executada apenas por voz e violão, em ritmo solene, arquetado mais brandamente. Na performance vocal de Ely, a artista ressalta o sentimentalismo da canção. Diferente da segunda composição, que foi composta no estilo e ritmo de marcha-baião, por Guerra Peixe, mais animada, orquestrada por diferentes instrumentos, principalmente o triângulo, instrumentos de percussão e instrumentos de sopro. É importante dizer que Ely teve a preocupação de inserir na performance alguns fragmentos de pontos de macumba, o que confere à sonoridade uma autenticidade resguardada aos terreiros.

Ely Camargo não é a primeira, e certamente não a última, artista a interpretar músicas que reverenciam a mãe lemanjá, orixá feminino também conhecido como Rainha do Mar em crenças de matriz africana como o candomblé e a umbanda. Inúmeros artistas cantaram músicas que se referem

à Iemanjá, dentre eles Baden Powell, Maria Bethânia, Dorival Caymmi, Pepeu Gomes, Marisa Monte, Fundo de Quintal e Vanessa da Mata. É importante lembrar que nos cultos de matriz africana as sonoridades são essenciais e fazem parte dos rituais²³.

Iemanjá, além de guardiã dos mares, é cultuada e conhecida no Brasil, no discurso popular, por ser dona de poderes ligados à fertilidade. Sueli Carneiro e Cristiane Abdon Cury (CARNEIRO e CURY, 1993), ao falar sobre o poder feminino nos cultos aos orixás, trazem avante as relações de gênero dentro dos cultos de matriz africana. Acreditam que é no mistério da concepção da vida que reside a associação da mulher ao segredo, ao temor do desconhecido, à natureza selvagem, às profundezas das águas e suas turbulências, à terra, ventre fecundo onde tudo nasce e para onde tudo retorna, e ao fogo sensual que conduz ao encontro”. Segundo elas os orixás femininos cultuados no candomblé como Oxum, Iemanjá, Nanã, Obá, Ewá e Iansã, representam os aspectos socializados das Iyá mi e “os aspectos “anti-sociais” das orixás femininas são temíveis por todo povo de santo. A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento dos aspectos contrários às suas qualidades. Dessa forma, enquanto provedora de filhos, quando irada pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes, os males do amor”. Exemplificam que Iemanjá, representa no seu aspecto perigoso a ira do mar, a esterilidade e a loucura e que cada orixá representa uma força ou elemento da natureza, “um papel na divisão social e sexual do trabalho, e como desdobramento disto, a este papel estão associadas características emocionais, de temperamento, de volição e de ordem sexual” (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 23).

²³ Alguns trabalhos que abordam as sonoridades nos rituais de umbanda e candomblé:

- ALMEIDA, André Luiz Monteiro de. A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “ogum beira mar e vovó maria conga” da cidade goiana de itaberaí: representações e identidades. 2013. Tese (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia;
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, n. 27, 2007, p. 85-113;
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, out.-dez. 2016, p. 21-36.

A música “Mamãe lemanjá” faz referência à maternidade no título da canção. No entanto, especificamente acerca de lemanjá, Carneiro afirma o seguinte:

Se a sociedade patriarcal reduz a sexualidade feminina apenas à procriação, as deusas africanas são mães e amantes. lemanjá, mãe dos orixás, enfeitiça os homens e os atrai ao seu grande ventre (o mar). Ela os devora porque é de temperamento apaixonado e instável, ciumento e possessivo, ela é o mar, calmo e plácido, violento e destruidor. Ela rejeita os filhos, ela os ama com furor. lemanjá, assim como Oxum, é um orixá ligado às águas. No Brasil é associada fundamentalmente às águas do mar. Em alguns mitos, é do rompimento dos seus seios que nascem todos os orixás, daí sua estreita ligação com a fecundidade. Em outro, ela é violentada por seu filho Orungã, e deste incesto, nascem os orixás (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 26).

Obviamente, que o mito que a mostra como violentada não é abordado nas músicas que se referem à lemanjá, estupro ainda é assunto tabu, para se tratar em músicas brasileiras de forma questionadora. No entanto, a beleza do orixá é de fato enaltecida, em acordo com a narrativa acerca das deusas na África. Além do poder feminino que emana de lemanjá, as duas músicas referidas evidenciam a beleza e sedução da deusa das águas.

Ainda de acordo com Carneiro e Cury, é relevante apontar também que o poder feminino nos cultos se faz presente mesmo diante de Oxalá, um grande genitor masculino, pois a pena vermelha que as mulheres exibem nos cabelos representam o sangue menstrual e símbolo da concepção e fertilidade, portanto, as mulheres participantes dos cultos de matriz africana percebem que a dominação masculina não se explica pela sua natureza inferior. Tais mulheres “descobrem”, enfim, que a Virgem Maria e Maria Madalena são forças latentes em cada uma delas, e que não precisam abdicar de sua sexualidade para atingir o reino dos céus. As deusas negras são mães dedicadas e amantes apaixonadas (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 35).

E por falar em Virgem Maria e Maria Madalena, observemos os enunciados discursivos a seguir:

3. Nossa Senhora da Guia - 1978 (Folia de Valdomiro Bariani Ortêncio)

Ô de casa, nobre gente na sua porta chegou
Ô de casa, nobre gente na sua porta chegou

Nossa Senhora da Guia visitando os moradô
Nossa Senhora da Guia visitando os moradô

Quem tem sua esmola dá, filho de nossa senhora. Esta santa, virgem pura,
lhe proteja lá na glória. Esta santa, virgem pura, lhe proteja lá na glória

Esta santa é vossa guia neste mundo sofrêdô
Lhe promete lá no céu o galardão do senhor
Lhe promete lá no céu o galardão do senhor

4. Incelência- 1983 (Cantigas de Velório tradicionais)

Uma incelência é da Virgem do Rosário, é do pranto, é do riso é do santo
sacrário
Sacrário aberto, senhor saia fora e acompanha essa alma que vai para
glória.

Ave Maria cheia de graça, Ave Maria cheia de graça.

Eu plantei um pé de rosa na horta da mãe de Deus. Deu um vento na
roseira, balançou menininho Deus.

Lá vem as três conchinha, todas três conchinha é minha. Uma chama
pastafior, a outra chama pastorinha.

Uma incelência da Virgem, Senhora da Solidade. A nossa mãe é bendita e
dolorosa imaculada.

5. Bendito de Santa Luzia – 1983 (Canto de rua recolhido por Ely em Juazeiro do Norte em 1980)

Bendito louvado seja
Pelas dores de Maria
Que Deus já era serva
Senhora Santa Luzia
Santa Luzia era cega
Mas esmola não pidia
Que de Deus já era serva
Senhora Santa Luzia
Tanto pobre penitente
Batendo de porta em porta
Quem não tiver cego na porta
Também não quereis a minha

Santo Padre de Roma
Pregava e também dizia
Quero te louvá na terra
Senhora de Santa Luzia
Ofereço esse bendito
A senhora de Santa Luzia
Que me livre da cegueira

Senhora Santa Luzia
Ofereço essa esmola
Dada de bom coração
Neste mundo ganhe um prêmio
No outro a salvação
Ofereço essa esmola
Que deste à Santa Luzia
Conserva a luz em seus olhos
Senhora Santa Luzia
Nossa Senhora das Dores
Lhe potreja todo dia
No reino do céu se ache
Com toda sua família
No lado da mão direita
Nos pés de Virgi Maria

6. Cantiga de Mendiga (Canto recolhido por Ely em Palmeira dos índios-Alagoas, em 1973)

Ô moço, me dê uma esmola
Cristão de Nosso Sinhô
A Mãe de Deus do Amparo
É quem nos dá valô
Por caridade, eu lhe peço
Me dê esmola, sinhô

Quando eu cheguei nessa feira
No pino dá meio-dia
Encontrei a feira arrumada
De Toda a mercadoria
Uns pra cima, outros pra baixo
Uns comprava, os outro vendia

O padre véve da missa
São cristão de ajudá,
Eu vivo das minhas esmola
Quando bom cristão me dá

Tô cansada de pidi
A todos meus irimãos
Aqueles que for devoto
Da Virgi da Conceição
Por caridade, eu lhe peço
Me dê uma esmola, irmão

Trata-se claramente de cantos com teor religioso, cristãos católicos. Em todos há uma regularidade discursiva. Todos têm como imagem central santas reconhecidas dentro do catolicismo brasileiro, figuras femininas sacralizadas.

O primeiro canto é uma folia de reis composta por Bariani Ortêncio, que ganha vida na voz de Ely Camargo. A composição sonora é em ritmo alegre

moderado, cantado em tom empolgante, mas com reverência. “Nossa Senhora da Guia” aparece no disco “Canções do Meu Brasil”, lançado em 1978. Nossa Senhora da Guia é um título atribuído à santa mais famosa do Brasil: a própria Virgem Maria.

Segundo a historiadora da arte Maria Beatriz de Mello e Souza (2002), ao investigar o retrato cultural dos papéis atribuídos à maternidade na história das religiões, os temas relacionados à vida da virgem são conhecidos como mariologia. As “santas mães”, ancestrais de Cristo, são muito cultuadas no ocidente. Segundo Mello e Souza, a Virgem Maria e sua mãe, Anna, foram as santas mais populares no Brasil ao longo dos séculos XVII e XVIII. E é justamente a maternidade sacralizada a característica mais associada às santas. A santa ganha diferentes nomes no Brasil, ao longo da história. Nos enunciados dos cantos acima ela é mencionada também como Virgem do Rosário e Senhora da Solidade. Suas dores são exaltadas, como se tais dores fossem um sacrifício em prol de um bem maior.

A historiadora Cristiane de Castro Ramos Abud (ABUD, 2008), reitera, que a concepção de mulher relacionada ao mal, ao carnal, ao profano no campo religioso parte da imagem de Eva, mas para que haja salvação para esta mulher o dever e a alegria da maternidade na dor e aparecem como recurso de absolvição de pecados. Afinal, o sexo para ato reprodutivo no seio cristão fundamentalista não é pecado, diferente das relações carnis associadas ao prazer.

Na faixa 4 do Lado B do disco “Cantiga do povo: Água da fonte”, lançado em 1983, Ely Camargo traz à cena uma senhora que cantava o Bendito de Santa Luzia em dezembro de 1980, na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Ela carregava consigo um oratório com a imagem de Santa Luzia, santa adorada por ser consagrada como a portadora da luz e protetora dos olhos, a que vendeu tudo que tinha e deu aos pobres. A senhora contou a Ely que fizera uma promessa de tirar esmola, carregar a imagem e rezar o bendito de Santa Luzia caso ficasse curada. Sempre que se colocava uma moeda ela continuava a cantar. Ely Camargo gravou seu canto e a ouviu até que pudesse “apreender

o sentido e dar cor àquelas palavras” tão reais para ela. O que era um canto sem sentido e valor para muitos que ouviam aquela mendiga, se convertia em valor extraordinário para Ely Camargo (ELY, 2014).

Outra memória evocada pela música recolhida e interpretada por Ely, faixa 5 do lado A do disco, “Cantiga da mendiga”, traz à cena uma cantiga de mendigos recolhida em Palmeiras dos Índios, Alagoas em 1973, por Ely Camargo. Tanto o bendito de Santa Luzia quanto a cantiga da mendiga foram transpostas para o disco com arranjos e timbres elaborados por Ely e parceiros instrumentistas e maestros. Nas palavras da artista a melodia era cantada por mendigos nas ruas, feiras, mercados, com a finalidade de impressionar, comover e atrair a atenção das pessoas que passam e receber assim a esmola. A mendiga cantava melodia conhecida, um Bendito de Juazeiro do Norte, Ceará. Sobre os benditos: Para o frei Pedro Sinzig os benditos simplesmente são cantos sacros populares, enquanto para Luís da Câmara Cascudo (2002), no Dicionário do Folclore Brasileiro, os benditos são cantos religiosos com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas do Santíssimo (POEL, s.d.). Mas esse bendito tinha versos criados por ela com a finalidade específica de pedir esmola. No Nordeste era muito comum que Ely encontrasse o mesmo bendito executado por Zabumba, que é um instrumento de percussão, uma espécie de tambor que tradicionalmente era feito de madeira com peles esticadas por cordas. Observamos palavras cantadas considerando o traço popular. Palavras de um português informal, ditas de modo simples, costumeiro. Simples, carregado de hábitos e preces cotidianas, ditas de maneira natural pelos pedintes. Valorizando aquele canto, Ely se propunha a interpretar a obra que ouvia nas ruas. De valor inestimável, seus registros e interpretação evidenciam tradições, identidades e cultura. O canto da mendiga evocava imagens de práticas culturais, religiosas, mas também da realidade social cristalizada em alguns pontos do país.

A imagem acerca do feminino projetadas através das músicas entoadas por Ely Camargo em sua obra, denotam diversas faces do feminino. Entretanto, se sobressaem as santificadas. Às mulatas coube um papel secundário,

marginal, interpeladas pelo desejo “objetificante” do eu masculino cristalizado em cantos populares. Por outro lado, às profanas é permitido seduzir e serem “seduzidas”, ou assediadas, enquanto às santas cristãs católicas só foi permitido o sacrifício, a piedade. Se diferencia, entretanto, a imagem de lemanjá, que mesmo conhecida por seu lado maternal, não deixa de exibir-se como dona de beleza, que exhibe riquezas no seu vestir e é adorada pelo poder completo que exerce não só como divindade, mas também como mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUD, Cristiane de Castro Ramos. **Corpos e(m) imagens na história: questões sobre as mulheres católicas do presente**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis

ALMEIDA, André Luiz Monteiro de. **A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “ogum beira mar e vovó maria conga” da cidade goiana de itaberaí: representações e identidades**. 2013. Tese (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. **Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira**. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, n. 27, 2007, p. 85-113.

CAMARGO, Ely. **Cantigas do povo: água da fonte**. São Paulo: Edições Paulinas Discos, 1983. 1 LP, 33 rpm.

CAMARGO, Ely. **Outras Canções da Minha Terra**. São Paulo: Chantecler, 1967. 1 LP, 78 rpm.

CAMARGO, Ely. **Minha Terra**. São Paulo: Chantecler, 1973. 1 LP, 78 rpm.

CAMARGO, Ely. **Canções da Minha Terra**. Vol.4. São Paulo: Chantecler, 1973. 1 LP, 78 rpm.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. **O poder feminino no culto aos orixás**. In: *Mulher Negra*. Caderno Geledés, vol. 4, nov. 1993, p.19-35

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **De historiadoras, brasileiras e escandinavas: loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX)**. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1998, p. 1881-215.

ELY de canto a canto. Direção: Thiago Camargo e Júlio Vann. Produção: César Kiss, Thiago Camargo e Júlio Vann. Roteiro: Thiago Camargo, Júlio Vann e Paulo GC Miranda. Produção Executiva: César Kiss. Montagem e Edição: Thiago Camargo, Júlio Vann e Érika Mariano. Captação de Imagens: César Kiss, Júlio Vann e Érika Mariano. Fotografias e Still: Júlio Vann e Érika Mariano. Som Direto: Thiago Camargo e Bruno “Bicudo” Ribeiro. Direção de Arte: Ricardo de Podesta. Pós-Produção e Efeitos Visuais: Rildo Farias. Mixagem e Edição de Som: Thiago Camargo. Entrevistados: Elci Camargo Romero, Elvane Camargo Tiemann, Waldomiro Bariani Ortêncio, Álvaro Catelan, Dama da Conceição, José Mendonça Telles, Maria Dalva Cavalcante. Goiânia: Mandra Filmes, 2014. 1 DVD (65 min), son., color, 8 mm.

IKEDA, Alberto T. **O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular**. Revista USP, São Paulo, n. 111, out.-dez. 2016, p. 21-36.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. **Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa’Anna**. Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 232-250.

TINHORÃO, José Ramos. **Cantigas do Povo**. In: CAMARGO, Ely. Cantigas do povo: água da fonte. São Paulo: Edições Paulistinas Discos, 1983. 1 LP, 33 rpm.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos Pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil Colônia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

DEVOÇÃO AO DIVINO PAI ETERNO: CONFLUÊNCIAS ENTRE RELIGIOSIDADE E TURISMO EM TRINDADE

Rangel Gomes Godinho²⁴

Introdução

A devoção ao Divino Pai Eterno desenvolve-se a partir de uma intrínseca relação entre o sagrado e o profano, cujo ápice da manifestação de fé no espaço sagrado de Trindade é a realização da Romaria do Divino Pai Eterno que aglomera na atualidade milhões de pessoas que advêm de diferentes locais do país à Trindade.

No entanto, as possibilidades de uso do espaço geográfico têm se ampliado na perspectiva da ressignificação dos elementos religiosos (imagens sagradas) como atrativos turísticos, explicitando esse fenômeno como emergente fator de transformação espacial. Compreender a dinâmica do desenvolvimento da devoção na hierópolis de Trindade e a apropriação turística do espaço sagrado é a proposta da análise que será empreendida nesse trabalho.

A romaria do Divino Pai Eterno: origem e desenvolvimento

A devoção ao Divino Pai Eterno²⁵ no município de Trindade tem mais de 170 anos, tendo como referência a década de 1840, é a mais antiga devoção a primeira pessoa da Santíssima Trindade no Brasil. Como resultado da expansão da devoção em 1843 ocorre a construção da primeira capela

²⁴ Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), Campus Anápolis. E-mail: rangel.godinho@ifg.edu.br.

²⁵ Divino Pai Eterno diz respeito a primeira pessoa da Santíssima Trindade, na qual Deus se manifesta como criador, como Pai. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, segunda seção, capítulo primeiro, 2º parágrafo, número 233, página 71, a Santíssima Trindade faz referência a Deus em sua manifestação em três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo.

dedicada a Santíssima Trindade, cuja origem se remete ao encontro de um medalhão de barro com a imagem da Santíssima Trindade coroando Maria (SANTOS, 1978).

Conforme consta na Enciclopédia dos municípios brasileiros (IBGE, 1958), o medalhão teria sido encontrado próximo a um dos cursos hídricos do município de Campinas, o córrego Barro Preto, por Constantino Xavier Maria enquanto ele trabalhava a terra para o plantio. Fato que foi considerado sinal da manifestação de Deus, uma hierofania. Com isso, justificou-se o início da devoção em torno do objeto sagrado e motivou que Constantino Xavier Maria e sua esposa Ana Rosa, bem como outras pessoas da vizinhança iniciassem uma religiosidade no contexto do catolicismo popular no então Arraial do Barro Preto, território pertencente ao município de Campinas, na província de Goiás.

Com a divulgação da devoção por familiares e amigos, passam a advir ao local onde a imagem sagrada se situava inúmeros peregrinos na expectativa de terem suas preces atendidas. Assim, Constantino Xavier promove a construção de uma capela no local onde o medalhão fora encontrado, lugar que ao longo dos anos será basilar para emergência de um núcleo urbano, bem como se tornará destino de milhares de pessoas que advêm a atual cidade de Trindade para expressar sua fé consolidando essa cidade como centro de peregrinação, resultado da Romaria do Divino Pai Eterno.

Oliveira (2004) explica que a religiosidade expressa como a cultura religiosa é vivenciada geograficamente. Portanto, não se trata de um fenômeno homogêneo, visto que apresenta especificidades nos diferentes contextos geográficos e se desenvolve em meio a outros fenômenos socioeconômicos que concorrem de maneira distinta para a consolidação, ou não, da devoção. No contexto desse trabalho, a religiosidade culminará na autonomia político-administrativa de Trindade, que por meio da Lei estadual nº 825, de 20 de junho de 1927 sua sede adquiriu foros de cidade.

Rosendahl (1994) explica que o simbolismo religioso e caráter sagrado atribuído ao espaço permite considerar alguns locais como Hierópolis, ou seja,

idades-santuários onde a dinâmica urbana tem forte ligação com o sagrado, com a religiosidade, o que se pode verificar em Trindade.

Perante o exposto, no decorrer dos anos a devoção se expande territorialmente e os peregrinos/romeiros passam a provir de distâncias cada vez maiores, abrangendo localidades vizinhas e até mesmo províncias limítrofes a Goiás.

A propagação da devoção, segundo os testemunhos da época, está ligada às graças obtidas pelos devotos, sendo tais “milagres” espalhados por toda a província de até fora, possivelmente por viajantes ou pelo relacionamento natural entre residentes da região com seus parentes de outras áreas (SANTOS, 1978, p. 60).

Constata-se que o número de peregrinos/romeiros que vêm à Trindade nos dias da Festa do Divino Pai Eterno tem crescido a cada ano. Segundo dados das forças de segurança pública de Goiás, 3,9 milhões de pessoas estiveram em Trindade durante os dez dias da Romaria 2024²⁶, frente aos 2,53 milhões de devotos registrados no ano de 2011, ano em que foi o lançamento da pedra fundamental da construção de um novo santuário em honra ao Divino Pai Eterno, mais precisamente no dia 2 de julho.

É importante enfatizar que as peregrinações/romarias à Trindade ocorrem durante todo o ano, com destaque para os fins de semana e feriados prolongados, de modo que a cidade recebe mensalmente cerca de 30 mil pessoas que advêm a ela com objetivo de visitar o Santuário e participar das atividades religiosas (SEBRAE-GO 2009a). Todavia, o ápice da chegada de peregrinos/romeiros, que se constituem em milhões de pessoas que vão à Trindade, é durante a denominada Romaria do Divino Pai Eterno, que se refere à novena realizada em louvor do Divino Pai Eterno que ocorre durante os nove dias que antecedem o primeiro domingo de julho – dia da grande Festa do Divino Pai Eterno, no qual chega a concentrar-se aproximadamente 1,5 milhões de pessoas⁴. Devido a centralidade do Santuário do Divino Pai Eterno

²⁶ Os dados quanto ao número de participantes da Festa do Divino Pai Eterno em Trindade de 2024 e 2011 tem como fonte o website Santuário Basílica do Divino Pai Eterno. Disponível em: <https://www.paieterno.com.br/2024/07/09/romaria-2024-39-milhoes-de-fieis-visitaram-a-capital-da-fe-de-goias> (acesso em 10/07/2024).

no processo de apropriação urbana, pode-se considerar Trindade uma cidade-santuário.

(...) cidades-santuários são centros de convergência de peregrinos que com suas práticas e crenças materializam uma peculiar organização funcional e social do espaço. Este arranjo singular e repetitivo pode ser de natureza permanente ou apresentar uma periodicidade marcada por tempos de festividades, próprios de cada centro de peregrinação (ROSENDAHL, 1994, p. 72).

Há de se destacar que, especialmente durante o período da festa, os peregrinos/romeiros advêm a Trindade por meio de diferentes meios de transporte, observa-se um encontro entre tradição e modernidade, marcado pelo contraste entre aspectos característicos da vida campesina, que insistem em perseverar ao rememorar um modo de vida e uma forma de peregrinação particular ao Santuário de Trindade; e elementos contemporâneos que integram desde deslocamento em carros, bicicletas ou motos, mas também inúmeros ônibus agenciados por operadores turísticos que favorecem que milhares de pessoas advindas de várias cidades brasileiras participem da romaria.

Não se pode deixar de fazer referência àqueles peregrinos/romeiros que vão a Trindade a pé, muitos deles se originam de cidades que estão há mais de 80 quilômetros de distância, por exemplo, Anápolis²⁷ (GO); e há àqueles que se originam de várias cidades vizinhas ou longínquas para percorrem a tradicional caminho de 18 quilômetros, que fica na rodovia GO-060 entre as cidades de Goiânia e Trindade, trecho conhecido como Rodovia dos Romeiros. Esse percurso inicia-se no trevo de saída da capital e tem como destino, na atualidade, o Santuário Basílica do Divino Pai Eterno; ao longo do trajeto estão alocados 14 grandes painéis agrupados em sete grupos, são pinturas confeccionadas no concreto em alto relevo que englobam diferentes técnicas de

²⁷ Com exceção dos municípios da Região Metropolitana de Goiânia (considerado de forma integrada na análise do SEBRAE), Anápolis foi apontada na última pesquisa sobre o perfil do visitante da Romaria do Divino Pai Eterno como a cidade goiana de onde mais provinha peregrinos. Fonte: SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - Goiás. Pesquisa do perfil do visitante da Romaria do Divino Pai Eterno - Trindade (GO). Agosto de 2009. 41 p.

produção (desde pintura com tinta acrílica ao uso de cerâmica) que fazem referência a uma parte da vida de Jesus Cristo, precisamente os painéis representam a chamada *Via Crucis* – ou Caminho da Cruz.

Lopes (2006) e Cardoso (2015) expõem que os painéis são obras de arte pintadas pelo artista plástico Osmar Souto em 1988. Pode-se considerar que a presença dos painéis (imagens sagradas) tem como objetivo favorecer o espírito de devoção, a busca por sacralizar o espaço profano de deslocamento, porém, configura-se também como atrativo turístico visto que compõem o conjunto de artefatos que atraem o olhar do viajante - turista. Também nos locais onde esses painéis estão há infraestrutura permanente de bancos para descanso e iluminação; porém nos dias da novena do Divino Pai Eterno multiplicam-se nas proximidades dos painéis tendas que ofertam serviços de alimentação e comercialização de produtos que fazem, ou não, referência à devoção, também são instalados banheiros.

Aquino (2007) explica que, como expressão da tradição e da vida campesina, evidenciam-se as caravanas de carros de boi que recebem ênfase na programação da festa, sendo considerado um atrativo para os moradores e para os peregrinos/romeiros/turistas, visto que consta na programação da romaria um momento específico para desfile dos carros de boi que se realiza em um percurso que parte do Santuário Matriz do Divino Pai Eterno (Igreja Velha) com destino a um local construído especificamente para contemplação do desfile, que no ano de 2024³ contou com a participação de 415 comitivas de carros de bois. Situado no Parque Municipal de Trindade, o local é equipado com camarotes, arquibancadas e pista central, sendo denominado de Carreírodromo.

Destaca-se que a Romaria de Carros de Boi da Festa do Divino Pai Eterno foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural brasileiro, em 2016, sendo inscrita no Livro de Registro das Celebrações²⁸, refere-se a uma manifestação cultural que expressa um modo particular de peregrinação que não só reflete a maneira

²⁸ Livro de Registro de Celebrações: Inscrição nº 39, de 09/15/2016. Fonte: IPHAN. Disponível em <http://www.infopatrimonio.org> (acesso em 13 de março de 2018).

como os peregrinos/romeiros se deslocavam com suas famílias até Trindade desde o início da devoção, mas também evoca aspectos da vida rural perdidos com o processo de modernização da sociedade.

Todavia, há também práticas consideradas profanas, tais como: multiplicação do comércio varejista (que comercializam desde artigos religiosos a roupas e utensílios domésticos); promoção de shows musicais diversos; instalação provisória dos chamados “ranchões” que funcionam como boates ou discotecas; alocação de tendas destinadas a jogos de azar; e também instalação de tendas/barracas destinadas à alimentação, algumas especificamente voltadas à venda de bebidas alcoólicas. Nota-se que essas barracas/tendas são instaladas tanto em áreas públicas (canteiros centrais de ruas e avenidas, terrenos públicos baldios) como em áreas privadas (garagens e calçadas), de modo que é necessário pagamento de aluguel, conforme análise empreendida por Maia e Coelho (2006), os quais apresentam uma descrição detalhada sobre a distribuição espacial das barracas na área urbana de Trindade, a diversidade dos produtos ofertados, e a média do valor do aluguel pago pelos comerciantes. Os autores explicam também que até o ano 2000, as barracas instaladas na cidade durante os dias da Romaria, eram construídas com estrutura de madeira (ou bambu) e cobertas com folhas de palmeiras e lonas de panos ou plásticas, bem como não havia uma preocupação, da parte do poder público, com cadastro ou autorização para realização do comércio.

Entretanto, a partir de 2001 passou a ser necessário realizar cadastro para obter autorização comercial, tanto para instalação das barracas, como para os vendedores ambulantes que circulam pela cidade; portanto, cobra-se um alvará de licença da prefeitura e uma taxa/imposto sobre o consumo de energia (no caso dos barraqueiros); também houve uma padronização das barracas instaladas nas áreas públicas, que passaram a ter estrutura metálica e serem cobertas com um toldo azul e/ou branco, contendo a logomarca do Governo do Estado de Goiás e da Prefeitura de Trindade; conjuntamente o

poder público ofereceu melhorias quanto à instalação de sanitários químicos e fornecimento de água tratada.

Rosendahl (1994) elucida que nas cidades-santuário, em geral, anexo aos locais de práticas devocionais desenvolve-se a comercialização de objetos de devoção do peregrino, além de equipamentos alimentícios e comércio de artigos não religiosos, elementos que caracterizam o espaço profano dessas cidades. Portanto, segundo a autora há uma coexistência entre espaço sagrado e espaço profano.

Observa-se que a coexistência entre espaço sagrado e espaço profano implica considerar diferentes usos do espaço geográfico, de modo que o peregrino/romeiro circula pela cidade e usufrui das possibilidades de interação que ela permite, podendo-se converter em excursionista (caso fique apenas um dia na cidade) ou turista pelo consumo de bens e serviços, que podem ou não intermediar a relação com o sagrado. Por outro lado, há aquelas pessoas que participam da romaria sem que seja por motivação religiosa, conforme dados do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - Goiás (SEBRAE, 2009a), os quais estabelecem uma relação particular com a romaria, tendo outros aspectos do evento (shows, compras, etc.) mais atrativos que a busca pelo sagrado; embora, estejam imersos na frivolidade complexa que integra o sagrado e o profano.

Os parágrafos anteriores permitiram traçar um panorama geral da realização da Romaria do Divino Pai Eterno na atualidade, a qual passou por diversas transformações desde a origem da devoção, a ênfase agora será em aspectos que impactaram o desenvolvimento da devoção gerando as bases para o advento do turismo religioso.

Santos (1978) explica que atual imagem da Santíssima Trindade corando Maria esculpida em madeira é uma obra de José Joaquim da Veiga Jardim (mais conhecido como Veiga Valle), artista de destaque na época que residia no município goiano de Meia Ponte (atual Pirenópolis), sendo encomendada por Constantino Xavier Maria.

A imagem de madeira de 32 centímetros é a atual imagem presente no Santuário Basílica do Divino Pai Eterno que fica exposta para veneração e trata-se do principal símbolo sagrado de devoção ao Divino Pai Eterno, inclusive é a estampa mais divulgada e conhecida quanto à devoção (figura 01).

Destaca-se que não há precisão quanto à data da encomenda ou finalização da imagem esculpida por Veiga Valle, no entanto, há de se considerar que foi antes de 1854, ano de registro de óbito de Constantino Xavier, quem encomendou e trouxe a imagem para Barro Preto. Ressalta-se que concluída a escultura, Constantino Xavier foi buscá-la em Meia Ponte; contudo, como não tinha dinheiro suficiente para pagar pela imagem precisou desfazer-se de sua montaria (possivelmente um cavalo) para custear a despesa, fato que resultou no seu retorno a pé para Barro Preto, onde foi aclamado por tal feito.

A peregrinação de Constantino com a imagem até Barro Preto é considerada referência para o início das peregrinações a pé a Trindade (IBGE, 1958; SANTOS, 1978). Quanto ao medalhão de barro, segundo informações disposta no website do Santuário Basílica do Divino Pai Eterno, ele encontra-se guardado em local secreto.



Figura 01: Ícone Sagrado do Divino Pai Eterno. Fonte: Santuário Basílica do Divino Pai Eterno. Disponível em:

<https://www.paieterno.com.br/2022/09/17/voce-sabe-o-que-significa-os-icone-da-imagem-do-divino-pai-eterno> (acesso em 10/07/2024).

Com um novo ícone de devoção, a escultura da Santíssima Trindade, houve a ampliação do número de devotos peregrinos/romeiros e das ofertas materiais trazidas por eles o que implicou na construção de uma segunda capela de maior estrutura coberta de telhas, inaugurada em 1866. Esse fato demonstra o incremento da peregrinação/romaria já nas primeiras décadas de devoção.

Assim como ocorrem em outras localidades brasileiras para onde ocorre fluxo de peregrinos/romeiros, em especial em determinado período do ano, as práticas devocionais/espirituais passam a coexistir com outras atividades não vinculadas ao sagrado, ou seja, atividades consideradas profanas, geradas por motivos não religiosos. Embora não há precisão quanto à insurgência dessas atividades caracterizadas como profanas, Santos (1978) afirma que Barro Preto não ficou isento desse processo, o que fez com que a Festa do Divino Pai Eterno não tivesse mais caráter estritamente religioso. Nessa conjuntura, houve ampliação da devoção com incremento das peregrinações/romarias, além da expansão de atividades profanas no decorrer da Festa, mas a Igreja não conseguiu tomar medidas de regularização da festa para favorecer o sentido religioso e limitar atividades contrárias à vivência da espiritualidade até que findasse o regime do padroado no Brasil.

Rosendahl (1994) esclarece que os centros religiosos de peregrinação, ao longo do tempo, estabelecem uma organização espacial altamente formal, de modo que há na área focal está o espaço sagrado no qual se realiza o contato do peregrino com o seu Deus; e ao redor estendem-se as atividades auxiliares conformando o espaço profano – alojamento e comércio diverso, entre outros. Nessa perspectiva, Moreira e Silva (2010) expõem que a religião, e conseqüentemente as festas religiosas, funcionavam como oportunidade de romper com a rotina do trabalho árduo no campo e socializar com os moradores da mesma região. Com isso, os encontros para a devoção se

convertiam também num espaço festivo onde acontece a fusão entre sagrado e profano, aspecto que subsidiarão a emergência do turismo religioso.

O turismo religioso em Trindade

O turismo é uma prática social e atividade econômica que introduz uma nova dinâmica de uso do espaço geográfico baseada na relação de consumo (CRUZ, 2003), em cuja modalidade adjetivada como religioso tem os bens e práticas religiosas como fatores basilares para sua promoção e desenvolvimento.

Rodrigues (1999) e Cruz (2003) explicam que o turismo ocorre a partir de três áreas de influência: áreas emissoras de turistas, áreas de deslocamento e áreas receptoras. Nestas últimas é que se constituem os espaços de uso turístico pela materialização do turismo, com a introdução ou reformulação de objetos técnicos. Contudo, quando se trata do turismo religioso, embora nos casos em que há caminhos de referência para realização da peregrinação, e algumas vezes chegam a receber mais ênfase que o próprio destino, os espaços de deslocamento são realçados no processo turístico, visto que podem ser promovidos como atrativos e receberem instalações de empreendimentos vinculados diretamente ao mercado turístico. Observa-se que se trata de uma importante particularidade que emerge no contexto do turismo religioso, porém que tem ampliado suas significações para além da dimensão religiosa, já que o sentido do percurso pode abranger motivações não religiosas.

Devido ao caráter transversal da prática social e atividade econômica do turismo, assim como em diversas cidades onde há uma interface entre peregrinação/romaria e turismo religioso, não foi possível identificar nos dados levantados e na bibliografia sobre Trindade um marco inicial no qual se pode afirmar que o uso turístico se tornou um dos processos ordenadores/produtores do espaço geográfico, visto que elementos que na atualidade compõem a oferta turística, tais como equipamentos de hospedagem, alimentação e

comércio (perene e temporário), têm seu advento desde os primórdios da romaria, claro, com características distintas, não subsidiavam a lógica do consumo de elementos espaciais religiosos, mas antes serviam ao acolhimento dos incipientes devotos.

No entanto, evidencia-se que há um período em que um conjunto de estratégias, articuladas entre diferentes atores sociais de Trindade, foram traçadas para atrair mais peregrinos/romeiros e expandir a oferta de equipamentos sociais (dentre eles infraestrutura básica e infraestrutura turística) relacionados ao incremento da demanda, trata-se do início dos anos 2000, conforme será apresentado.

Diante do exposto, identificam-se dois marcos principais que impulsionam a atratividade da peregrinação/romaria e conseqüentemente o turismo religioso em Trindade. O primeiro se refere à elevação do Santuário do Divino Pai Eterno à condição de Basílica Menor em 4 de abril de 2006, pelo Papa Bento XVI, visto que se trata da única Basílica do mundo dedicada à devoção ao Divino Pai Eterno; e o segundo relaciona-se a elaboração do Plano Estratégico de Turismo Religioso de Trindade, em 2008.

Silva (2016) expõe que depois da elevação do Santuário Novo à condição de Basílica Menor o cenário turístico-religioso de Trindade mudou significativamente, visto que a cidade se tornou conhecida nacionalmente e no estrangeiro, o que fez as caravanas de peregrinos/romeiros dobrarem.

Nesse contexto, há empenho de representantes da Igreja na propagação da devoção ao Divino Pai Eterno e no incremento das peregrinações/romarias à Trindade. O expoente desse processo é o Padre Robson de Oliveira Pereira (membro da Congregação do Santíssimo Redentor), nomeado como primeiro reitor do Santuário Basílica do Divino Pai Eterno, função exercida entre os anos 2003 e 2015.

Conforme informações disponibilizadas no website do Santuário Basílica do Divino Pai Eterno²⁹, à frente do Santuário o Padre Robson promoveu a

²⁹ Fonte: SANTUÁRIO BASÍLICA DO DIVINO PAI ETERNO. Presidente-fundador. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/a-afipe/presidente-fundador/> (acesso em 21 de março de 2018).

difusão da devoção ao Divino Pai Eterno com ênfase nos meios de comunicação, notadamente rádio e televisão; mas também por meio de visitas a várias cidades do país, que se configuraram em peregrinações da réplica da imagem/escultura original da Santíssima Trindade coroando Maria – dando ênfase ao Pai Eterno, totalizando mais de 150 visitas. O Padre também lançou em 2010 um CD, com músicas e orações, intitulado “Nos Braços do Pai”, pela gravadora Som Livre, que funcionou como meio de promoção da devoção.

Em relação às práticas religiosas, é com o Padre Robson que inicia a conhecida Novena dos Filhos do Pai Eterno e a promoção da oração do Terço dos Filhos do Pai Eterno, elementos que favorecem a identificação dos fiéis com a devoção particular ao Divino Pai Eterno e consequente identificação de Trindade como a “morada” do Pai, o que favoreceu o incremento da atratividade da devoção.

Ressalta-se que para realização das diferentes estratégias de divulgação da devoção ao Divino Pai Eterno e para melhoria no atendimento aos devotos que advêm aos santuários de Trindade, foi fundada pelo Padre Robson em 2004, a Associação Filhos do Pai Eterno (AFIPE). A AFIPE é uma entidade mantida financeiramente por meio de doações dos devotos católicos, os quais contribuem mensalmente ou de maneira esporádica para a associação. Com base nas informações dispostas no website da AFIPE³⁰ destaca-se que as doações são utilizadas em eixos diferentes, são eles: promoção da devoção (evangelização); atendimento e acolhida ao peregrino/romeiro; manutenção da infraestrutura dos santuários e demais templos de Trindade e até mesmo de outras localidades da arquidiocese de Goiânia; obras sociais caritativas junto à comunidade (com ênfase na assistência a crianças, adolescentes, jovens e adultos em situação de vulnerabilidade social), principalmente de Trindade, mas também na cidade de Goiânia; e na construção da chamada “Nova e definitiva casa do Pai Eterno”, que se trata do novo santuário que está sendo construído em Trindade.

³⁰ Fonte: Associação Filhos do Pai Eterno (AFIPE). Sobre a AFIPE. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/a-afipe/sobre-a-afipe/> (acesso em 21 de março de 2018).

Quanto à propagação da devoção via meios de comunicação³¹, é importante reconhecer que se trata de uma maneira eficaz para expansão a todo país, visto que os programas transmitidos pelo rádio e pela televisão abrangem uma ampla área do território nacional.

O início da promoção da devoção via televisão foi em 2005, quando o canal estatal TV Brasil Central iniciou a transmissão, para todo estado de Goiás, de missas semanais realizadas no Santuário Basílica. No ano de 2007, a Rede Vida de Televisão (canal católico com abrangência nacional), passou a apresentar diariamente a Novena dos Filhos do Pai Eterno; já em 2009 a emissora também incluiu em sua programação a Novena Nossa Senhora do Perpétuo Socorro presidida (como todas as novenas e terços) pelo Padre Robson de Oliveira. Em 2011, inicia a transmissão do “Santo Terço dos Filhos do Pai Eterno” e em 2013 passa a ser apresentado o “Programa Pai Eterno”.

Verifica-se que os programas relacionados à devoção ao Divino Pai Eterno foram ganhando espaço na programação da Rede Vida de Televisão, do que se pode inferir à adesão dos telespectadores, fato que não os caracteriza como devotos, mas fica evidente a expansão da devoção que tem em Trindade seu eixo central.

No cenário estadual, em 2008, a PUC TV (emissora de televisão da Pontifícia Universidade Católica de Goiás) iniciou a transmissão de celebração de missas presididas do Santuário de Trindade e da Novena dos Filhos do Pai Eterno; e em 2011 a TV Anhanguera – afiliada da Rede Globo em Goiás passou a integrar na programação dos domingos pela manhã a apresentação da “Santa Missa em Seu Lar” celebrada no Santuário Basílica de Trindade.

Quanto à comunicação via rádio, em 2012 foi lançada a Rádio Vox Patris, com o slogan “A Voz do Pai Eterno”, emissora oficial do Santuário Basílica pela qual os devotos podem acompanhar as celebrações de missas e

³¹ As informações sobre a comunicação via rádio e televisão tem como fonte: Fonte: Associação Filhos do Pai Eterno (AFIPE). Evangelização via Rádio. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/a-afipe/obras/evangelizacao-via-radio/> (acesso em 21 de março de 2018); e Associação Filhos do Pai Eterno (AFIPE). Evangelização pela TV. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/a-afipe/obras/evangelizacao-pela-tv/> (acesso em 21 de março de 2018).

novenas direto de Trindade, além de outros programas. Já em 2013 foi consolidada a Rede Pai Eterno de Comunicação (com sede na cidade de Goiânia) que passou a alcançar mais de 500 cidades de vários estados do Brasil por meio de parcerias com outras rádios; embora, tenha a Rádio Vox Patris como principal geradora da transmissão.

Outro recurso utilizado pela gestão do Santuário Basílica e pela AFIPE na promoção da devoção se refere aos canais de comunicação via internet, mas especificamente o website “Santuário Basílica do Divino Pai Eterno” (<http://www.paieterno.com.br>), no qual se podem encontrar diversas informações relativas à devoção ao Divino Pai Eterno, à cidade de Trindade, entre outras; o canal do YouTube denominado “Pai Eterno” (<https://www.youtube.com/user/paieterno>), meio pelo qual é possível acompanhar o Programa Pai Eterno, a Novena e o Santo Terço dos Filhos do Pai Eterno, além de outros vídeos relacionados a religiosidade em torno da devoção; e também perfis do Padre Robson nas redes sociais (Facebook e Instagram) e no perfil “Divino Pai Eterno” (Facebook), meios de comunicação nos quais são republicados os conteúdos do website e do canal no YouTube, entre outras publicações.

Perante o exposto, evidencia-se a emergência e expansão do anúncio da devoção pelos meios de comunicação, fato que favoreceu sua disseminação por todo território nacional e propiciou, conseqüentemente, maior promoção de Trindade como centro de peregrinação. Segundo o SEBRAE (2009a), o uso da mídia na promoção da devoção alterou significativamente a movimentação turística em Trindade, principalmente na atração de pessoas de outros estados, em especial de São Paulo e Minas Gerais, além de favorecer o aumento da frequência de visitantes fora do período da Festa. O impacto do aumento da demanda na economia local pode ser corroborado pela implantação de novos estabelecimentos de hospedagem e no crescimento do comércio de “*souvenirs* religiosos”.

Moreira e Silva (2010) explicam que os moradores também aproveitam da romaria do Divino Pai Eterno, em especial no período da Festa, para obter

renda para subsistência da família ou mesmo incrementá-la. Os residentes comercializam nas proximidades dos santuários bebidas, comidas e artigos religiosos; ainda há aqueles que durante a Festa alugam a calçada ou garagem de suas casas para comerciantes temporários. As autoras afirmam que dessa forma os moradores se apropriam do desenvolvimento do turismo religioso. Todavia, segundo as autoras, o crescimento do turismo religioso, que gera divisas à cidade, também induz o processo de especulação imobiliária com aumento do preço dos imóveis; bem como principalmente nos dias da Festa, altera a dinâmica da vida cotidiana que resulta em conflitos entre as práticas dos moradores e a prática dos peregrinos/turistas. De acordo com entrevistas realizadas pelas autoras, muitos residentes se queixam do barulho resultante da movimentação de pessoas e veículos durante a Festa, também afirmam que as ruas ficam mais sujas e desorganizadas, devido ao estacionamento de carros em áreas inadequadas, reclamam do aumento do número de pedintes pelas ruas, além da ocorrência de casos de violência registrados ao longo da Festa.

Esse cenário turístico-religioso instigou a necessidade de políticas de gestão e planejamento da atividade turística em Trindade. Assim, eclodiu, sob liderança do Padre Robson, um processo de articulação entre diferentes atores sociais para melhorar as condições de atendimento ao peregrino (potencial turista), e principalmente para aproveitar o potencial econômico vinculado ao incremento do número de devotos que peregrinam à Trindade.

Nesse sentido, tem-se como marco a elaboração, em 2008, do Plano Estratégico de Turismo Religioso (SEBRAE-GO, 2009b) promovido pelas seguintes entidades: Santuário Basílica do Divino Pai Eterno, Santuário Matriz Divino Pai Eterno (Paróquia Divino Pai Eterno), Prefeitura Municipal de Trindade, Câmara de Dirigentes Lojistas de Trindade (CDL – Trindade), Secretaria das Cidades do Governo do Estado de Goiás e a Secretaria de Turismo do Estado de Goiás - Goiás Turismo.

De acordo com a Prefeitura Municipal de Trindade (PREFEITURA MUNICIPAL DE TRINDADE, 2018), o plano tem como objetivo promover em 10

anos o incremento da infraestrutura da cidade para atender melhor às necessidades da população local e dos peregrinos/romeiros; e também prever grandes investimentos na infraestrutura de hospedagem, alimentação, lazer e entretenimento.

Como resultado do processo de desenvolvimento da romaria de Trindade, e conseqüente uso turístico-religioso do espaço, está sendo construído um novo santuário que integrará em sua estrutura a oferta de diferentes atrativos religiosos e serviços religioso-turísticos.

Na data de 2 de julho de 2011 foi lançado a pedra fundamental da construção do novo santuário; no entanto, somente em abril de 2012 que se iniciaram as obras de construção do novo templo, sendo divulgado como “Nova e Definitiva Casa do Pai”. Os responsáveis pela administração do atual Santuário e promotores do novo empreendimento, os religiosos da Congregação do Santíssimo Redentor, justificam que a nova construção é uma resposta ao crescimento da devoção e conseqüente aumento do número de peregrinos/romeiros que advém à Trindade.

Nota-se que não se trata apenas na construção de um novo Santuário, mas da edificação de um complexo turístico-religioso com diversos equipamentos técnicos com diferentes atribuições que extrapolam o caráter religioso e ampliam as possibilidades de uso do espaço sagrado.

O complexo ocupará uma área de 124 mil m²; o espaço destinado às celebrações religiosas se configura em um templo que terá a forma de cruz grega, ou seja, os quatro lados serão do mesmo tamanho, cujo centro haverá uma cúpula terá 94 metros de altura - equivalente a um prédio de 30 andares. No interior santuário também haverá local para exposição da imagem do Divino Pai Eterno, e também exposição do medalhão de barro encontrado por volta de 1840, o qual se encontra atualmente distante do contato dos fiéis.

No complexo, também constará um campanário (torre com sinos) com 110 metros de altura, além de museu, sala dos milagres, teatro, local para queima de velas, lojas de artigos religiosos e *souvenirs* diversos, locais destinados à alimentação, estacionamento (para veículos de passeio, ônibus e

carros de boi) bem como sanitários e demais serviços de atendimento aos peregrinos/turistas. Constata-se a emergência de uma nova configuração da cidade-santuário de Trindade, pois se antes o espaço profano situava-se anexo ao espaço sagrado, agora há um processo de impregnação entre as duas dimensões.

Com base na discussão apresentada sobre a gênese da religiosidade e o advento do turismo religioso em Trindade pode-se concluir que há uma intrínseca relação entre Romaria do Divino Pai Eterno e turismo religioso, fato explicitado na interação entre agentes religiosos, poder público e setor privado no fomento de ações e projetos que promovem o incremento da Romaria e consequente expansão de infraestrutura (básica e turística) no intuito de potencializar o turismo religioso como importante fonte de recursos econômicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Valéria Leite de. **Peregrinos do pai eterno: Os carreiros de Damolândia na festa de Trindade – GO. Universidade Federal do Rio de Janeiro.** Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (dissertação de mestrado). 2007. 132 p.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Conselho Nacional de Geografia e Conselho Nacional de Estatística. **Enciclopédia dos municípios brasileiros.** Volume 28. Rio de Janeiro: IBGE, 1958.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (IPHAN). **Livro de Registro de Celebrações: Inscrição nº 39, de 09/15/2016.** Fonte: IPHAN. Disponível em <http://www.infopatrimonio.org> (acesso em 13 de março de 2018).

BRASIL., Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Igreja do Divino Pai Eterno, em Trindade (GO), é novo patrimônio cultural brasileiro.** Portal IPHAN. 2014. Disponível em: portal.iphan.gov.br. Acesso em: 29 jan. 2014.

CARDOSO, Polyanna Marques. **Turismo religioso em Trindade: uma análise dos impactos para o desenvolvimento local.** Pontifícia Universidade Católica De Goiás (PUC-Goiás). Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial. Goiânia. 2015. 122p. (dissertação de mestrado).

CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. **Introdução à Geografia do Turismo**. 2ª edição. São Paulo: Ed. Roca, 2003.

LOPES, Daniela Severo Xavier de Barros. **Trindade, “A capital da Fé”. Turismo religioso em Trindade – GO**. Centro de Excelência em Turismo (CET). Universidade de Brasília (UNB). (monografia de especialização). Brasília. 2006. 50p.

MAIA, Carlos Eduardo S.; e COELHO, Tito Oliveira. **Tradições da roça na Festa Do Divino Pai Eterno em Trindade (GO): Comércio periódico e Romaria de Carros de Bois**. IN: Revista AGRÁRIA, São Paulo, Nº 3, pp. 103-122, 2006.

MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues; SILVA, Clarinda Aparecida da. **A manifestação cultural e religiosa de Trindade (GO): estudo das características rural e urbano nas celebrações sacro profano na festa do Divino Pai Eterno**. IN: I Congresso Internacional do Curso de História da Universidade Federal de Goiás – Campus Jataí (GO) e 7ª Semana de Letras. Genero Cultura e Poder. De 28 de setembro à 01 de outubro de 2010. ISSN: 2178-1281. pp. 01-10.

OLIVERIA, Christian Dennys Monteiro de. **Turismo religioso**. São Paulo: Aleph, 2004. 102 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TRINDADE. **História da Cidade**. Disponível em: <http://www.trindade.go.gov.br/site/conheca-trindade> (acesso em 21 de março de 2018).

RODRIGUES, Adyr Balastrieri. **Turismo e Espaço: Rumo a um conhecimento transdisciplinar**. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 1999. 158 p.

ROSENDAHL, Zeny. **Sagrado e o Urbano: Gênese e função das cidades**. In: ESPAÇO E CULTURA, UERJ, Rio de Janeiro, Edição comemorativa, p. 67-79, 2008.

SANTOS, Miguel Archângelo Nogueira dos. **Trindade de Goiás – Uma cidade santuário: conjunturas de um fenômeno religioso no centro-oeste brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG) em convênio com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP). Goiânia, 278 p, 1978.

SANTUÁRIO BASÍLICA DO DIVINO PAI ETERNO. **Você sabe o que significa os ícones da imagem do Divino Pai Eterno?** Disponível em: <https://www.paieterno.com.br/2022/09/17/voce-sabe-o-que-significa-os-icone-da-imagem-do-divino-pai-eterno> (acesso em 10/07/2024).

SEBRAE-GO. **Plano de Marketing do Turismo Religioso de Trindade.** Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Goiás. Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Goiás (SEBRAE-GO). Goiânia: SEBRAE-GO. 2009a. 92p.

SEBRAE-GO. **Pesquisa do Perfil do Visitante da Romaria de Trindade (GO) – 2009.** Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Goiás (SEBRAE-GO). Goiânia: SEBRAE-GO. 2009b. 41p.

SILVA, Dalva Pedro da. **Trindade e Fátima: aspectos econômicos do Turismo Religioso.** Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião. Mestrado em Ciência da Religião. 2016. 75p. (dissertação de mestrado).

MAGUEY: REFLEXÕES VISUAIS SOBRE O SAGRADO E A TRADIÇÃO MESOAMERICANA

Robson Nunes da Silva³²

Os povos e civilizações mesoamericanas desenvolveram uma estreita relação com o rico ecossistema existente no que é hoje o território mexicano. Em razão dessa experiência, muitas espécies da fauna nativa da região sofreram, através da intervenção humana, processos pelos quais os vegetais passaram a ser cultivados em ambientes controlados, um método de controle de evolução e “aprimoramento” dos vegetais adaptando-os às atividades humanas mais diversas; atendendo à necessidade vital de existência entregando hidratação, nutrição, medicina e no fornecimento de uma grande variedade de matéria prima muito utilizada na confecção de materiais e objetos necessários e empregados no cotidiano. Estamos falando de um fenômeno popularmente conhecido por domesticação de plantas, onde as modificações por meio da seleção de indivíduos apresentam vantagens para a subsistência e o desenvolvimento da vida sociocultural humana. Por esse processo que se iniciou na região mesoamericana por volta do quinto milênio a.C., os povos domesticaram plantas como os diversos tipos de abóboras e feijões, milho, tomate, o abacate, entre outras. (SANTOS, 2002, p. 40).

Entre as muitas espécies de plantas conhecidas e utilizadas, está o agave e suas variedades. O agave, cujo nome emprestado do grego “*agavos*”, que significa “ilustre”, é do gênero de plantas suculentas. Entre as mais de cem espécies conhecidas está o maguey. O maguey é uma imponente espécie com folhas longas e espinhosas que guarda no centro uma floração que pode atingir até oito metros de altura suspensa pelo tronco que cresce no centro de sua folhagem. O maguey, originário do México, ocupa um lugar singular na história

³² Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG), inserido na linha de pesquisa Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História. Bolsista Capes. Correio eletrônico: robsonsilva@discente.ufg.br

e cultura mexicana. Em torno do maguey, tradições se formaram e a planta foi elevada ao lugar do sagrado na cosmologia mesoamericana; ainda que a economia capitalista de monocultura para o campo ofereça o risco de extinção do maguey.

Entendemos por tradição os acontecimentos de assimilação, colaboração e perpetuação de costumes, crenças, histórias e conhecimentos de uma geração para outra. Na tradição, são mantidas vivas as práticas culturais e sociais de uma comunidade ou sociedade. A tradição é uma forma de conexão entre o passado, o presente e o futuro. Assim, as tradições podem fornecer conhecimentos sobre os valores, normas e estruturas sociais de uma sociedade em um determinado período de tempo. Não é estática, pois evolui ao longo do tempo à medida que as sociedades se adaptam a novas circunstâncias ou incorporam novas ideias. A tradição, também desempenha um papel na formação da identidade de um grupo, povo, nação ou sociedade.

Em regiões do México Central como em Tlaxcala, Morelos e Hidalgo, onde o maguey está presente, o cultivo da planta está entrelaçado com a vivência dos povos indígenas. Na região do Vale de Mezquital, no estado de Hidalgo, por exemplo, vive o povo da nação *Otomí*, um dos 70 povos indígenas presentes no México atual. A estreita relação estabelecida entre os *otomies* e o maguey, permitiu que tradições e ritos, continuassem existindo até os dias atuais. Aqueles que vivem do maguey, extraem tudo o que a planta oferece, desde a seiva retirada do seu interior até as fibras de suas folhas. O maguey é um símbolo de fertilidade. Por essa razão, há na cosmologia mesoamericana uma entidade sagrada ligada ao maguey, *Mayáhuel*, deusa asteca do maguey. *Mayáhuel* (do *náhuatl*: *Meyehual* ou *Mayahuel*, que significa “*la que rodea el maguey*”) é uma deidade importante na mitologia azteca. Representada como uma jovem com o corpo pintado de azul, *Mayáhuel* é a deusa do maguey e representa a fertilidade feminina.

Com o objetivo de explorar e apresentar a riqueza cultural fruto da relação humana com do maguey, o cineasta mexicano Francesco Taboada Tabone, a investigadora Fernanda Robinson e o investigador Aldo Jiménez

Tabone, apresentaram, em 2013, o documentário *Maguey*. *Maguey* é um documentário sobre o maguey, mas também sobre aqueles que vivem do maguey e com o maguey. Capturado pela câmera do cineasta que filma, homens e mulheres cuja vida, a história, a espiritualidade e a tradição possuem estreita e longa relação com o agave maguey, apresentam suas experiências ancestrais e tradicionais.

Compre observar que o cineasta Francesco Taboada Tabone é um cineasta ativista e engajado. Através de seus filmes, busca, na construção da narrativa imagética documental, a representação de temas históricos mexicanos. Possui um perfil militante de denúncia social e atenção à elementos de uma sociedade em crise. Os trabalhos que exibem sua estética e compromisso social, histórico e cultural, são: *Los últimos zapatistas héroes olvidados* (2001), *Pancho Villa: la revolución no ha terminado* (2006) e *13 Pueblos en defensa del agua el aire y la tierra* (2008). Através do documentário selecionado para este estudo, busco compreender os caminhos escolhidos pelo cineasta e sua equipe para dar forma à narrativa imagética sobre o sagrado maguey.

Maguey: Árvore das Maravilhas

O filme documentário apresenta, através dos relatos obtidos, experiências, ritos e práticas que orbitam o agave sagrado, símbolo da cultura milenar mesoamericana. O maguey foi chamado de “*árbol de las maravillas*” pelos cronistas europeus em razão de suas propriedades e usos. Com o maguey, abundante em um território com recursos limitados de água e alimento, há possibilidade de sobrevivência, se constroem casas, tecem roupas, preparam alimentos entre outros muitos usos. Em seu interior, bem no “coração” do maguey, brota, quando “escavado” através do uso dos instrumentos *partidor* e *castrador*, a nutritiva seiva leitosa conhecida por *aguamiel*, extraída da planta com uma cabaça conhecida por *acocote*. Uma vez

fermentada, a seiva extraída se transforma em *pulque*, a bebida dos deuses. Além do *pulque*, muito se faz a partir do maguey.



Imagem 1: Produtora de Mel de Maguey.

O projeto contou com a colaboração de dois estudos acadêmicos: em Engenharia de Desenvolvimento Rural do investigador e roteirista Aldo Jiménez Tabone. Aldo investigou os usos culturais do maguey *pulquero* entre duas zonas mexicanas: nas terras altas localizadas no estado de Morelos, e na zona conhecida como Vale de Mezquital, no estado de Hidalgo. E na pesquisa de mestrado em Estudos Mesoamericanos da investigadora Fernanda Robinson que estudou sobre os usos do *ixtle* no Vale de Mezquital, Hidalgo.

As imagens foram feitas em Tlaxcala, Altzayanca (Tlaxcala), Huitzilac (Morelos), Valle del Mezquital, Ixmiquilpan e Apan (Hidalgo), na Hacienda Chimalpa, e na Hacienda Tetaplayac lugar em que o cineasta soviético Sergei Eisenstein gravou parte do seu filme “Que viva México! (1935)”.

Em Maguey, o cineasta e sua equipe usou da mesma metodologia aplicada nos documentários anteriores que inclui uma investigação sobre o tema que necessariamente traz para a narrativa imagética elementos da história, da cultura e das tradições mexicanas. O documentário faz uso de imagens de arquivo que se somam aos narradores e narradoras entrevistados. Aqui, como nos seus últimos trabalhos, Tabone se mostra como cineasta

engajado na representação e discussão dos dilemas sociais e ambientais do México de seu tempo.

O documentário é composto por cinco partes: uma abertura que apresenta o maguey e a extração do *aguamiel* das entranhas da planta por um *tlachiquero* que, falando em língua nativa, o *hñähñu*, idioma da nação Otomí do Vale de Mezquital, que conta que o ofício aprendido é uma herança dos antepassados ancestrais. Após a abertura, o documentário apresenta, através da encenação do grupo de dança Tetzmolli Nauhcuauhtli, a relação sagrada estabelecida por um “pacto de sangue” entre humano e planta. A ilustração do evento fica a cargo da representação artística teatral que encena o rito. Na sequência, conhecemos Desidero Hernández, professor, historiador e muralista. Hernández explica, usando um mural pintado por ele mesmo, como os antigos descobriram o *aguamiel* observando os coelhos que vivem entre suas folhas, e, conseqüentemente, o surgimento do processo de fabricação do *pulque*. A narrativa de Hernández se junta à animação do coelho escavador de maguey e embriagado que ilustra a história. Desse ponto em seguida, o documentário apresenta os muitos usos que a tradição mesoamericana extraiu do maguey sagrado.



Imagem 2: Extração do *aguamiel* do maguey por um *tlachiquero* Otomí no Vale de Mezquital.



Imagem 3: Grupo de dança Tetzmallini Nauhcuauhtli encena a conexão sagrada entre o maguey e os humanos.

Em uma *tinacal*, lugar onde o *aguamiel* do maguey é processado para se transformar em bebida fermentada, o processo soma-se à sacralidade do maguey com o canto cristão entoado durante o labor sob a atmosfera de um santuário de crucifixos fixado no alto de uma parede interna. “Não se fermenta o *pulque* sem oração”, diz Francisco Cervantes Oliveiras. Além do *pulque*, com o aguamiel também se produz alimentos como o mel de maguey. O mel de maguey é o sustento de famílias inteiras, como é o caso da família Luna Victoria, uma família de produtores de mel de maguey em Huitzilac, Morelos.



Imagem 4: Processamento do *aguamiel* em *pulque* em uma *tinacal*.

Essa seiva leitosa fornece a matéria prima para a produção de tintas usadas pelo artista plástico durante seu ofício. Com suas folhas cascas são erguidas, os animais são alimentados. As fibras retiradas do interior das folhas são usadas para a confecção do *ixtle* (tecido de fibra de maguey) e outros produtos como cordas. Mulheres, guardiãs dessa tradição no Vale de Mezquital, em Hidalgo, relatam que utilizam o *ixtle* do maguey para a confecção do *ayate*, um tecido usado para muitas atividades diárias e que, após a morte de sua proprietária, é vestida com ele quando levada para o túmulo.



Imagem 5: *Ixtlera* e tecelã produzindo o *ixtle* a partir da fibra da folha do maguey.

Tudo que a planta produz e até os animais que vivem nela são aproveitados. Os vermes que vivem nas folhas gigantes do agave são usados na culinária mexicana. Até instrumento musical é fabricado a partir de partes do maguey. Com o tronco que cresce no centro da planta para sustentar seu aparelho reprodutivo no alto, as flores, é confeccionado o “*quiote* de maguey”, um instrumento de sopro com formato de trombeta alongada que representa o espírito de Mayáhuel, utilizado para reproduzir os sons de reconexão com a natureza.



Imagem 6: Huemac Olivares utilizando o instrumento musical “quijote de maguey” no campo em Huitzilac, Morelos.

Não resta dúvida que a relação estabelecida e os usos que se fazem do maguey são práticas sagradas. Complementando os relatos obtidos de sua sacralidade, o documentário explora a memória, a história e, sobretudo, as imagens que ilustram a representação do sagrado maguey. Em Tlaxcala, com o historiador Desidero Hernández, o coelho embriagado de *aguamiel* revela aos viajantes sedentos que raspando o maguey poderiam encontrar bebida. O coelho, na mitologia asteca também representa a fertilidade. Nos códices mesoamericanos, Mayáhuel é representada com coelhos se alimentando de seus muitos seios, as folhas do maguey. O maguey representa fertilidade. São com imagens como essa que o documentário transita pelo sagrado e a tradição.

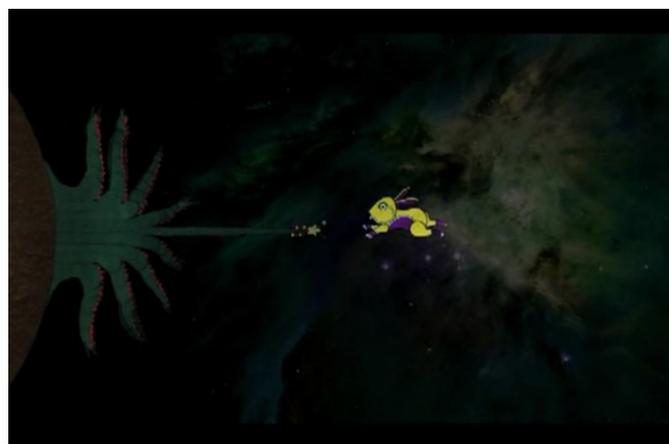


Imagem 6: Coelho atraído pelo *aguamiel* do maguey.

A sequência em animação ilustra o relato do historiador Desidero Hernández sobre como o coelho revela aos humanos o precioso mel do maguey. Farto do consumo de *aguamiel*, o coelho sucumbe ao sono dos ébrios. Antes de ser despertado por uma pessoa, a animação ilustra a jornada “espiritual” que o coelho faz até a Lua cheia em uma noite clara. Entre seu transe e o despertar súbito, o maguey se reproduz revelando sua fertilidade.

Considerações Finais

O documentário traz para o lugar da narrativa imagética ritos, práticas, costumes e tradições em risco de desaparecimento na medida que o maguey caminha para a extinção. Sinaliza para um duplo desaparecimento que, caso algo não seja feito, será inevitável. Ao passo que o documentário desvela essa realidade, vai nos apresentando os traços bem formados de uma constelação mesoamericana que resiste, ainda que muitos jovens preferem a cerveja no lugar do *pulque*, e estão abandonando, a passos largos, os idiomas falados por seus ancestrais. Os elementos constitutivos do filme documentário Maguey, a medida que foram fabricados pelo cineasta, exhibe pelo menos três formas na medida que olha para o passado a partir dos inícios e sinais identificados no presente: a representação do sagrado maguey; a história, as práticas, ritos e experiências tradicionais dos povos originários da região central do México e a denúncia ambiental do desaparecimento gradual do agave maguey. O documentário descreve o passado a partir de problemas no presente. Francesco Taboada Tabone atua como cineasta historiador. Conhecido por sua estética e narrativa de denúncia, alerta para o duplo risco de desaparecimento.

O documentário representa a tradição mesoamericana que cerca o maguey e ao mesmo tempo alerta, por meio de conscientização, para a preservação da fauna e dos costumes e tradições ancestrais correlacionados com o maguey. O cineasta alcança esse objetivo ao recorrer à pessoas e lugares cuja experiência com o maguey é ancestral e presente, ao traçar uma

conectividade entre as práticas tradicionais com a sacralidade presente no maguey.

REFERÊNCIAS

APOYA Gobierno conquistas de indígenas. *Diario de Morelos*, Morelos, 22 de ago. 2016. Disponível em: <<https://www.diariodemorelos.com/noticias/apoya-gobierno-conquistas-de-ind-genas#>>. Acesso em: 20 de out. 2023.

ATLAS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE MORELOS. Disponível em: <<https://atlas.inpi.gob.mx/>>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus, 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016. (Coleção Campo Imagético).

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SÁNCHEZ, Antonieta. **Reconocen labor en preservación de lenguas indígenas**. *Diario de Morelos*, Morelos, 14 de jul. 2016b. Disponível em: <<https://www.diariodemorelos.com/noticias/reconocen-labor-en-preservaci-n-de-lenguas-ind-genas#>>. Acesso em: 20 de out. 2023.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. **Deuses do México indígena**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

TABONE, Armando Francesco Taboada. **Amo ti mo kua: movimientos sociales de raíz indígena en Morelos**. Dissertação (Mestrado em Estudos Mesoamericanos). *Programa de Maestría y Doctorado en estudios mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México*. México, 2013b. Disponível em: <https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000695811>. Acesso em: 02 de jun. 2023.

_____. **Desde México Francesco Taboada Tabone, cineasta con compromiso social al limite.** *Puesta en Escena*, Argentina, 16 de jun. 2011a. Entrevista concedida a Tereza Gatto. Disponível em: <<http://www.puestaenescena.com.ar/>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

_____. **Francesco Taboada Tabone: nosso objetivo é dar voz a los sin voz.** *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, Havana, 2013a. Entrevista concedida a Yaima Leyva Martínez. Disponível em: <<http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=603>>. Acesso em 05 de set. 2023.

_____. **The Tropical Dry Forest of the Huautla Mountains.** *Voices of México*. Cidade do México/México, n. 55, p. 95-97, 2001b. Disponível em: <<http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/pdfs/5519.pdf>>. Acesso em: 05 de abr. 2021.

_____. **Tradición oral, rito y Revolución.** *Ethos Educativo*. Morelia, Michoacán, México, n. 46, p. 155-161, set/dez. 2009. Disponível em: <<https://imced.edu.mx/Ethos/Archivo/46-155.htm>>. Acesso em: 25 de jun. 2020.

FILMOGRAFIA

MAGUEY. Direção: Francesco Taboada Tabone. Produção: Fernanda Robinson, Francesco Taboada Tabone e Aldo Jiménez Tabone. Roteiro: Aldo Jiménez Tabone. Música: Humberto Álvarez. Animação: Luis Felipe Hernández Alanís. Música animação: Ada Carasusan. Desenho de som: Eduardo VC. Pós-produção: Edson López. Fotografia: Fernanda Robinson. Edição e Musicalização: Francesco Taboada Tabone. Investigação de Fernanda Robinson e Aldo Jiménez Tabone. Apoio: *Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes; Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias – PACMyC*, Morelos. México, 2013. 1 DVD (60 min), son., color.

O MITO DA ARACNE E SUA FUNÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA MANUFATURA NO LIVRO DIDÁTICO

Thamires Pâmela Filgueiras Santos³³

O mito da Aracne ou fábula de Aracne, foi retratado pelo pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) em 1557. Contudo, o nome pelo qual o quadro é conhecido é “As Fiadeiras”, devido à representação³⁴ de uma oficina de produção de tapetes. Esta obra é frequentemente utilizada em livros didáticos para exemplificar as manufaturas, sistema de produção anterior a industrialização. A imagem que aqui será analisada está presente no livro didático *História: Sociedade e Cidadania* (2018) de Alfredo Boulos que participou do Programa Nacional do Livro Didático – PNLD 2020-2023.

Por se tratar de uma imagem presente em um livro didático cabe aqui algumas pontuações sobre as políticas voltadas para esse material suas finalidades, funções e elaboração. O livro didático é utilizado como suporte na educação em todo o território nacional. É importante destacar que muitos educadores e educadoras utilizam esse material como principal suporte em suas aulas. Em muitos casos, devido à falta de formação continuada, o livro didático é a única fonte de acesso ao conteúdo que esses profissionais possuem.

O livro didático de História, fonte em que a imagem se encontra, faz parte do PNLD 2020-2023. Esse programa é uma política pública que possui como função principal a distribuição de material didático para as escolas públicas e conveniadas em todo o território nacional. Criado em 1985, o programa visa garantir a todos os educandos e educandas o acesso ao material que serve como suporte no ensino básico do país.

³³ Professora da Rede Municipal de Ensino de Palmas-TO e mestra pelo PROFHISTÓRIA – Universidade Federal do Norte do Tocantins – UFNT. Email: thamiresfilgueiras@gmail.com

³⁴ Para Roger Chartier representação está centrada no simbolismo “[...] que determina posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido constitutivo de sua identidade” (1991, p. 183).

Em 1995, o programa passou a incluir processo de avaliação dos livros didáticos que seriam adquiridos e distribuídos. O processo de avaliação se faz necessário para que o material que será entregue em todo país possua as habilidades mínimas exigidas pelo Ministério da Educação – MEC.

Com a implementação da Base Nacional Comum Curricular – BNCC em 2017, as avaliações dos livros passaram a ser feitas com base nas habilidades e objetos de conhecimento estabelecidos por esse documento. A função da BNCC é orientar a elaboração dos documentos curriculares de todos os estados e municípios. Com isso, o direcionamento do conteúdo do livro didático é feito de forma a garantir que as temáticas e competências cobradas na BNCC sejam inseridas nesses materiais.

Contudo, cabe ressaltar que o livro didático é um conjunto de complexidades e funções. Segundo Alain Choppin “[...] podem variar consideravelmente segundo o ambiente sociocultural, a época, as disciplinas, os níveis de ensino [...]” (Choppin, 2004, p. 553). Exatamente por se tratar de um objeto que é modificado a época em que é produzido, os livros didáticos têm a validade de quatro anos, havendo novas avaliações e substituições do material didático para um mais atualizado.

O interesse no estudo sobre a construção do livro didático se tornou mais evidente dos anos 1990 e 2000 (MUNAKATA, 2012). Por se tratar de um objeto cultural, há uma disputa em relação aos conteúdos nele inseridos. Para Choppin (2004), há uma busca por incluir novas demandas, como a apresentação e recuperação da identidade de povos minimizados nas narrativas do material didático e os movimentos sociais. Dessa forma, o livro pode passar a constituir a representação da imagem social, política e cultural da sociedade brasileira.

Apesar do livro didático ser tratado pelas editoras como uma mercadoria, pois faz parte de uma lógica de construção do sistema capitalista (BITTENCOURT, 2008), ele é um grande aliado no sistema educacional brasileiro, pois através dele, os conteúdos podem ser debatidos em sala de aula na construção do conhecimento. Contudo, os livros didáticos, são

produzidos por editoras da região Sudeste do Brasil, portanto, representando pouco sobre as outras regiões. Mesmo sendo distribuídos para toda a rede pública do país, o discurso é bastante voltado para o local em que foi produzido.

Muitas críticas são feitas com relação ao conteúdo que está presente nos livros didáticos. Para Selva Guimarães (1999), a qualidade dos conteúdos dos livros de História necessita de uma avaliação mais criteriosa, e eles não devem ser vistos nas escolas como transmissores de verdades absolutas, mas sim como informações e pontos partida para reflexões e questionamentos sobre o que é apresentado.

Outro ponto que cabe destaque com relação ao conteúdo dos livros didáticos de História é a manutenção de narrativas de temas clássicos, mantendo uma historiografia pragmática. Contudo, há uma grande inserção de ilustrações nos livros didáticos (BITTENCOURT, 2008). O problema não é a presença das ilustrações em si, mas sim a maneira em que estão inseridas e trabalhadas, para que não se limitem a meros complementos de página.

Destaca-se que as imagens estão bastante presentes nos anos iniciais do ensino fundamental, enquanto nos anos finais há uma grande quantidade de texto e as imagens são reduzidas, ganhando uma forma cada vez mais técnica e rígida. As imagens, muito utilizadas na área da História, servem como ilustrações, complementos do conteúdo, informações adicionais e, algumas vezes, meras decorações para as páginas (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001).

Os livros didáticos são apresentados por meio da exposição de imagem, como no caso da capa do livro. Segundo Didier de Moraes (2010), a concepção inicial dessas imagens é destacar e provocar uma reflexão sobre os conteúdos que estão inseridos naquele material didático. Utilizando Ary Normanha, editor de livros didáticos, como referência, Moraes (2010) aborda que a imagem colocada na capa tem como finalidade chamar atenção dos educadores e educadoras, para que queiram olhar o conteúdo apresentado e selecionar para que seja adotado na unidade escolar.

Para Moraes (2010), as capas dos livros didáticos de História são geralmente chamadas de documentais, pois fazem referência aos conteúdos do ano para qual foram feitos. As imagens tendem a deixar os personagens inseridos no anonimato, já que aqueles que aparecem nas imagens ou paisagens não são facilmente identificados, deixando para a imaginação do leitor e da leitora sua interpretação.

Segue abaixo a capa do livro *História: Sociedade e Cidadania* (2018), de Alfredo Boulos, em que a imagem analisada se encontra:

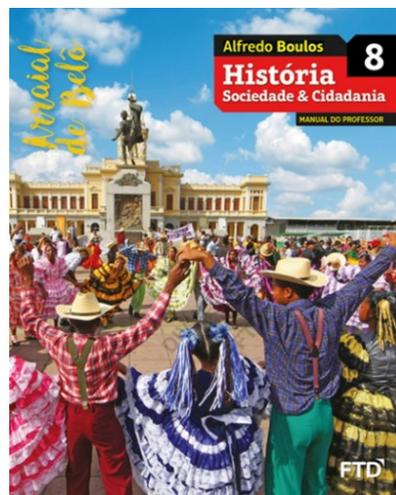


Figura 5: Livro didático História sociedade & cidadania: 8º ano. BOULOS JÚNIOR, Alfredo. 4. ed. São Paulo: FTD, 2018.

Na Figura 1, é apresentada a capa do livro *História: Sociedade & Cidadania*, que mantém a intenção do anonimato, focalizando principalmente nas pessoas de costas para a câmera, com uma série de elementos que podem ser interpretadas pelo espectador da informação gráfica. Além do grande número de pessoas que se apresentam em uma dança com trajés extremamente coloridos e característicos do Arraial de Belo Horizonte, há uma e um prédio histórico ao fundo, permitindo uma ampla interpretação. O foco principal são as informações transmitidas pela fotografia, enquanto as informações sobre o livro estão localizadas no canto superior direito, na perspectiva do usuário do livro.

O local onde a foto foi tirada é a Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação, em Belo Horizonte. A escultura em destaque é *Monumento à Terra Mineira*, inaugurada em 1930 como uma forma de homenagear os personagens históricos, com foco na Conjuração Mineira, abordado exatamente no 8º ano. Portanto, a capa, mesmo que de forma indireta, traz uma referência ao conteúdo que compõe o livro didático.

As páginas dos livros didáticos além dos textos, mas também imagens. As ilustrações nos livros didáticos são bastante utilizadas para aumentar o interesse dos educandos e educandas, pois dessa forma atraem mais a atenção, diversifica as abordagens, além da possibilidade de servir como auxiliar na interpretação dos textos. Para Russell Carney e Joel Levin (2002), a utilização de imagens nos textos pode ter cinco funções: decorativa, representativa, organizacional, interpretativa e transformacional.

Na função decorativa, a imagem serve apenas como um enfeite. Na função representativa, mais utilizada nos livros didáticos, a imagem faz alusão a uma parte do texto. A função organizacional diz respeito a imagens que fazem parte do texto. As interpretativas ilustram processos complexos do texto, e as transformacionais ajudam na recordação dos textos, facilitando o entendimento.

Sobre a estruturação das páginas do livro didático e da inserção de imagens, segundo conceitos do design, Jan White (2006) destaca que o local em que a página é inserida está relacionado ao valor que é dado a ela. As imagens que ficam perto do miolo do livro praticamente não são notadas, enquanto as que são inseridas na parte superior da página e nas bordas têm maior destaque e são mais observadas.

A imagem *As Fiadeiras* (1557) foi inserida na página 52 do livro didático *História: Sociedade e Cidadania*. Conforme discutido, a função da imagem pode estar relacionada tanto ao texto quanto à sua localização na página. A imagem em análise está inserida como uma forma de representar o processo de transição da produção artesanal para manufatura, em que o trabalho passou a ser dividido e realizado por várias pessoas no mesmo espaço. A legenda da

imagem é: “As fiadeiras, do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), representam uma manufatura em que se veem mulheres produzindo tapetes. Note que cada uma faz uma tarefa” (BOULOS JÚNIOR, p. 32, 2018).

<p>Texto principal</p>	<p>A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra por volta de 1760, foi um conjunto de mudanças profundas no modo de os seres humanos produzirem mercadorias, viverem e se relacionarem uns com os outros.</p> <p>Do artesanato à maquinofatura</p> <p>Antes da Revolução Industrial, as formas de produção predominantes nas cidades europeias eram o artesanato e a manufatura.</p> <p>No artesanato, as tarefas eram feitas geralmente pela mesma pessoa. No caso da confecção de sapatos, por exemplo, era o sapateiro quem criava o modelo, cortava, costurava e colava o couro. O artesão era o dono da matéria-prima e das ferramentas; a oficina ficava na sua própria casa.</p> <p>A partir do século XV, com as Grandes Navegações e as conquistas de mercados na África, na Ásia e na América, aumentou muito a procura por produtos europeus. Muitos negociantes da Europa passaram, então, a reunir trabalhadores em grandes oficinas e a oferecer-lhes a matéria-prima e uma remuneração pelo serviço realizado. Essa forma de produção é chamada de manufatura. Nela, a oficina e as ferramentas pertencem ao capitalista e cada trabalhador faz uma parte do trabalho.</p>
<p>Imagem e legenda</p>	 <p>A obra As fiadeiras, do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), representa uma manufatura em que se veem mulheres produzindo tapetes. Note que cada uma faz uma tarefa.</p>
<p>Texto principal</p>	<p>Depois, com a criação de máquinas industriais movidas a vapor, ocorreram mudanças profundas. Cada uma dessas máquinas substituiu diversas ferramentas e realizava o trabalho de várias pessoas. As pessoas foram deixando de trabalhar em casa, ou em oficinas, e passaram a trabalhar em fábricas para um patrão em troca de salário. Essa nova forma de produção recebeu o nome de maquinofatura.</p>

32

Figura 6: Página 32 do livro didático História: sociedade & cidadania. Fonte: BOULOS JÚNIOR, Alfredo. 4. ed. São Paulo: FTD, 2018.

A imagem não é utilizada no texto; não existe menção ao que é apresentado na imagem além de sua legenda, o que poderia defini-la como sendo uma imagem meramente decorativa. Apesar de exemplificar a maneira como o trabalho era realizado, não há uma grande abordagem para sua presença na página. Em relação à posição, pode-se considerar que ela possui destaque, pois está próxima à borda do livro. Apesar de estar na parte inferior da página, é apresentada em um tamanho considerável, podendo ser perceptível mesmo por quem apenas folheia o livro.

A configuração das imagens no livro didático, bem como sua função e o uso em sala de aula, está ligada a construções sociais. Por meio da multimodalidade, conforme definida por Gunther Kress e Theo van Leeuwen

(2006), todas as formas de comunicação são multimodais, pois elas estão relacionadas à interação social por meio da escrita, fala, imagem, som, gesto e das imagens em movimento.

As Fiadeiras, o quadro em foco, pode ser entendido como uma imagem com processo de construção simbólica, conforme a classificação dada às imagens por Kress e van Leeuwen (2006). Neste estudo, aplica-se apenas o atributivo, pois é o mais utilizado para observar as características de obras de arte.

A imagem não é utilizada no texto; não existe menção ao que é apresentado na imagem além de sua legenda, o que poderia defini-la como sendo uma imagem meramente decorativa. Apesar de exemplificar a maneira como o trabalho era realizado, não há uma grande abordagem para sua presença na página. Em relação à posição, pode-se considerar que ela possui destaque, pois está próxima à borda do livro. Apesar de estar na parte inferior da página, é apresentada em um tamanho considerável, podendo ser perceptível mesmo por quem apenas folheia o livro.

A configuração das imagens no livro didático, bem como sua função e o uso em sala de aula, está ligada a construções sociais. Por meio da multimodalidade, conforme definida por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), todas as formas de comunicação são multimodais, pois elas estão relacionadas à interação social por meio da escrita, fala, imagem, som, gesto e das imagens em movimento.

As Fiadeiras, o quadro em foco, pode ser entendido como uma imagem com processo de construção simbólica, conforme a classificação dada às imagens por Kress e van Leeuwen (2006). Neste estudo, aplica-se apenas o atributivo, pois é o mais utilizado para observar as características de obras de arte.

A pintura apresentada é utilizada, conforme visto no livro didático, como um exemplo de produção manufatureira. Anterior a essa forma de confecção era o artesanato, no qual o artesão era responsável por todas as etapas de produção. Segundo o que é apresentado por Boulos Júnior (2018) no livro didático, essa forma de produção foi modificada a partir das Grandes

Navegações e da ampliação de mercados consumidores. Para que a produção fosse expandida, os mercadores reuniam os trabalhadores em oficinas onde eles passaram a ser remunerados pelo que produziam. Nada naquele local pertencia aos trabalhadores, mas sim ao mercador. Cada trabalhador realizava uma parte específica do trabalho. Como isso, a imagem é apresentada como exemplo.



Figura 7: As Fiadeiras, Diego Velázquez, 1657. Presente no livro didático História: sociedade & cidadania.

Na imagem são apresentadas cinco mulheres em primeiro plano e outras três em segundo plano, além de um painel ao fundo da pintura. As mulheres em primeiro plano estão trabalhando na produção de fios. Todas encontram-se descalças, e apenas uma delas com os cabelos cobertos. Uma roca de fiar, que é utilizada por uma dessas mulheres. Ao fundo, próximo ao painel, encontram-se três mulheres, que pelas vestes, parecem pertencer a uma classe social diferente das demais. Suas roupas aparentam maior sofisticação. O painel ao fundo retrata uma cena em que duas mulheres e aranhas são apresentados.

De maneira mais detalhada, a mulher da 01B é apresentada com saia laranja, blusa branca e cabelo preso. Ela está, de certa maneira, abrindo as contorna para o espectador. Ela também está abaixada para conversar com a mulher idosa, também apresentada na 01B, que está movendo a roca de fiar com tamanha precisão e rapidez que os raios do equipamento não são visíveis, assim como sua mão que executa o trabalho. A idosa está com lenço branco na cabeça e vestes pretas.

A mulher em 02B, está com saia laranja, mais escura que a da mulher em 01B. Ela está curvada para alcançar algo no chão, em um movimento rápido, pois sua fisionomia aparece pouco detalhada.

A mulher em 03B está trabalhando com os fios e os organizando. Vestida com saia azul, blusa branca e cabelos presos, ela é retratada com muitos detalhes. A última mulher apresentada, também em 03B, aparece curvada com movimentos que indicam está pegando ou deixando algo. Suas vestes são marrons e brancas, ela está com o cabelo preso, como as outras mulheres, excetuando a velha.

A imagem que é apresentada ao fundo e mostra a transformação de uma fiadeira em uma aranha, conhecida por sua habilidade em tecer. Essa imagem faz uma associação com o trabalho que realizado em primeiro plano, especialmente ao notar a velocidade que Velázquez tenta transmitir no trabalho da mulher idosa, assim como na jovem em 02B.

Dessa forma, existe uma ligação entre o texto apresentado no livro didático, que fala sobre a divisão de trabalho nas manufaturas, e a cena retratada no quadro de Velázquez. Essa interpretação desse quadro, como sendo das fiadeiras, foi utilizado durante séculos, sendo limitada a interpretar apenas o trabalho executado.

Contudo, segundo Margaret Imbroisi e Simone Martins (2016), o quadro faz uma referência a mitologia grega. Além da cena do cotidiano, o quadro apresentado ao fundo está fazendo uma alusão a um mito retirado de As Metamorfoses de Ovídeo, que narra o surgimento da primeira aranha que tece. De acordo com a história, uma deusa, após ser desafiada por uma mortal e se sentir ofendida, transformou-a na primeira aranha tecedeira. De fato, o quadro todo é a narração dessa mitologia.

Até os anos de 1940, a imagem apresentada era analisada apenas como uma representação do trabalho de uma manufatura. No entanto, alguns historiadores da arte, especialmente Enriqueta Harris, sugeriram que a imagem é, na verdade, uma representação do Mito de Aracne (Sousa, 2019).

Segundo o que conta a mitologia escrita por Ovídio, Aracne era uma humana com habilidades excepcionais na tecelagem. Suas tapeçarias eram de uma excelência tão grande que foram comparadas às da deusa Atena. Movida por seu orgulho e pela convicção na qualidade de seu trabalho, Aracne desafia diretamente a deusa para estabelecer quem era melhor tecelã.

Atena, em sua própria tapeçaria, opta por representar os poderosos deuses do Olimpo poderosos e o destino trágico dos humanos que os desafiaram. Por outro lado, Aracne decide retratar Zeus e suas aventuras amorosas, incluindo o rapto de Europa. Insultada pelo desafio, pela temática da tapeçaria e pela qualidade do trabalho superior ao seu, Atena decide transforma a mortal Aracne na primeira aranha. Aracne é condenada a tecer fios sem cor por toda a eternidade.

Portanto, a pintura de Velázquez pode ser analisada de duas formas. Segundo Kress e van Leeuwen (2002), a interpretação de uma dada imagem é influenciada pelo conhecimento daquele que a vê, bem como pela sociedade em que está inserido, assim como pelo contexto em que a pintura foi executada, foi feita de acordo com a inspiração, interesse e critérios de seu autor.

Seguindo o critério da interpretação enquanto sendo a alusão ao Mito de Aracne, podemos definir que a mulher da 01B está abrindo as cortinas para o espectador possa observar a competição entre Aracne e Atena, com a qual ela está conversando. A mulher idosa, que foi a forma como a deusa veio para a Terra, também apresentada na 01B, mostra sua excelência na arte da tapeçaria ao não conseguirmos observar os raios da roca e sua mão, além de ser a única que cobre os cabelos. A mulher em 02B, com saia laranja, está se movimentando pois trabalha os fios para Atena, com o uso de um objeto de madeira.

A mulher em 03B, com saia azul, é a representação de Aracne, nota-se seu destaque por conta da paleta de cores que é utilizada, inclusive é aquela que apresenta a pele mais clara, está trabalhando com os fios para seu tapete.

A última mulher apresentada, também em 03B, com vestes marrons e brancas, está auxiliando a mortal em sua confecção de tapeçaria.

Um ponto de destaque ao observar essa pintura é a presença de um gato próximo aos pés de Atena, retratado dormindo. Isso pode ser interpretado como um indício de que, mesmo em meio ao clima de disputa entre Aracne e Atena, ainda havia um ambiente de tranquilidade e paz.

Ao fundo, em segundo plano, na parede, está pendurado um tapete que narra exatamente a conclusão da competição apresentada em primeiro plano. Ela mostra Atena, com um elmo na cabeça, confrontando Aracne, momento em que está será transformada em aranha tecedeira.

As mulheres com roupas requintadas representam os espectadores dos atos que ocorreram. Enquanto observamos toda a disputa e sua conclusão, a função delas é apenas observar a ação de Atena ao transformar Aracne em uma aranha.

Portanto, o mesmo quadro pode ter duas abordagens diferenciadas: uma narrando o processo de produção e outra mostrando a representação de uma mitologia. Segundo a Kress e van Leeuwen (2006), isso ocorre, pois, a mensagem é criada com um objetivo, mas os critérios de recepção cabem ao espectador. Assim, a interpretação tradicional do quadro *As Fiadeiras*, que durante séculos foi entendida como a oficina, retratava exatamente o que os espectadores recebiam e entendia. Sua interpretação passou a ser modificada com a mudança na sociedade.

É importante destacarmos que o quadro foi produzido em 1657, e que os eventos subsequentes estavam diretamente ligados ao processo da Revolução Industrial. Portanto, não é surpreendente que a interpretação inicial estivesse centrada nesse contexto. Com os avanços sociais e culturais, as obras de arte passaram a ser observadas de novas maneiras, relacionadas a emergentes experiências sociais.

Com isso, cabe aos educadores e educadoras auxiliarem através do livro didático para promover uma interpretação mais profunda em sala de aula, possibilitando maior criticidade e ampliação do repertório cultural dos

educandos e educandas. Para muitos deles, o livro didático é a única forma de acesso a diferentes realidades

O livro didático tem como uma de suas finalidades possibilitar a divulgação de conteúdo. Um ponto que pode ser bastante utilizado são as imagens nele inseridas, que devem ser utilizadas para além de meras funções decorativas. No caso da imagem analisada, há pouca conexão com o texto, mas as imagens são exemplos visuais do conteúdo que está sendo aplicado em sala de aula. Como visto, essas imagens oferecem uma ampla gama de interpretações e auxilia no desenvolvimento do pensamento histórico e cultural. Quando trabalhadas de maneira mais efetiva, também estimulam o pensamento crítico dos educandos e educandas.

Com relação as imagens, cabe destacar que assim como as fontes escritas, elas precisam ser vistas sob o ponto de vista da criticidade, haja vista que nem sempre o que está sendo retratado na imagem é a realidade.

Vivemos em uma sociedade visual com intensas transformações tecnológicas onde uma avalanche de imagens tem atravessado o espaço social e o mundo do espetáculo exerce uma influência considerável nas relações sociais. Por todos os lugares em que andamos, encontramos imagens que formam sentidos e criam significados. Tal situação pode interferir na naturalização das imagens por parte dos professores e alunos. Mas o trabalho com imagens em sala de aula pode ainda se constituir em uma experiência riquíssima de aprendizagem [...] (SILVA, 2010, p. 177)

As grandes transformações tecnológicas têm possibilitado um acesso cada vez maior às diversas fontes históricas. No entanto, em uma era dominada pelas redes sociais, a interpretação de imagens em sala de aula se torna ainda mais necessária, pois boa parte do que está contido no mundo digital pode ser alterado e com isso ocorre a necessidade de estabelecer cada vez mais o acesso ao conhecimento crítico.

Portanto, a utilização da imagem como uma fonte histórica e seu uso em sala de aula podem dinamizar significativamente o processo ensino-aprendizagem. As imagens, ao serem analisadas criticamente, oferecem uma forma visual de compreender os eventos ocorridos e que ali são retratados,

tornando acessível o acesso a outras culturas e contextos históricos. A imagem em análise nesse estudo, *As fiadeiras*, pode ser trabalhada em dois contextos diferentes e com a abordagem de duas culturas: a da mitologia grega e a do processo de manufatura espanhol.

Com uma formação mais sólida em análise de imagem os educandos e educandas podem desenvolver um julgamento mais criterioso sobre as informações disseminadas em seu meio, fortalecendo a capacidade de discernimento, bem como seu preparo para uma cidadania e socialização na sociedade como um todo, inclusive no meio digital.

FONTE

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. História sociedade & cidadania: 8º ano: ensino fundamental: anos finais. 4. ed. São Paulo: FTD, 2018.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Circe. **Livro didático e saber escolar** (1810-1910). Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008

CARNEY, R. N., & Levin, J. R. Pictorial illustrations still improve students' learning from text. **Educational Psychology Review**, 14(1), 2002. p. 5–26.

CHOPPIN, Alain. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v.30, n.3, 2004, p.549-566.

GUIMARÃES, Selva. Livro Didático de História e Geografia: abolir, complementar ou diversificar? **Ensino em Revista**. Uberlândia, v. 7, n.1, p. 39-47, 1999.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Barroco**. História das Artes, 2024. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-barroca/barroco/>>. Acesso em 27 Jun 2024.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse**: the modes and media of contemporary communication. London: Arnould publishers, 2001.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. 2. ed. London: Routledge, 2006.

MUNAKATA, Kazumi. **O livro didático**: alguns temas de pesquisa. Revista Brasileira de História de Educação. Campinas-SP, vol. 12, nº 3(30), p. 179-197, 'set/dez, 2012.

Representações do Conjunto da Praça da Estação no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte**, v. 6, 2019.

RICCIO, Adriana Lichtenfels Riccio. **Uma Análise Semiótica de Aas Fiadeiras de Diego Velázquez**.1981. (trabalho de conclusão de curso da disciplina Semiótica, PUC-SP).

SILVA, Edlene Oliveira. Relações entre imagens e textos no ensino de História. **Saeculum – Revista de História**. João Pessoa, jan/jun, 2010, p.173-188.

SOUZA, Letícia Schevisbisky de. **Velázquez: “Las Hilanderas” e a mitologia**, 2019. Disponível em: <https://antigaeconexoes.com/2019/10/22/velazquez-las-hilanderas-e-a-mitologia/>

WHITE, Jan V. **Edição e Design**: para designers, diretores de arte e editores: o guia clássico para ganhar leitores. São Paulo: JSN Editora, 2006.

REFERÊNCIAS

Representações do Conjunto da Praça da Estação no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Arquivo Publico da Cidade de Belo Horizonte, v. 6, 2019.

FLORES E VELAS: O RITUAL DE ILUMINAÇÃO DOS MORTOS NOS CEMITÉRIOS DO AMAPÁ

Tiago Vargues da Silva³⁵

Introdução

O presente texto tem por objetivo apresentar e analisar um dos principais rituais fúnebres realizados nos cemitérios do estado do Amapá, denominado *Iluminação dos Mortos*, que ocorre no Dia de Finados, em 02 de novembro. Basicamente esse ritual consiste em acender velas em túmulos e sepulturas ao longo do dia e sobretudo à noite e ornamentá-los com ramalhetes e coroas de flores artificiais. Entretanto, este ato aparentemente simples, está envolto a um conjunto de complexas relações simbólicas que envolvem elementos do catolicismo oficial e popular, ao quais pontuaremos ao longo do texto. O ritual de *Iluminação dos Mortos*, é praticado em cemitérios de todos os 16 municípios que formam o estado do Amapá, neste texto tomaremos como referências os cemitérios municipais São Francisco de Assis³⁶, em Macapá e o Santa Ana³⁷, em Santana.

De acordo com Peirano (2003), os rituais podem ser definidos como eventos que são considerados especiais, ou seja, aqueles que fogem ao cotidiano, casamentos, batizados, velório, ou posse de um presidente, por exemplo. Os ritos, também, possuem múltiplas características podendo ser, tanto de ordem religiosa, quanto profana, formal ou informal, simples ou elaborado. O etnógrafo Arnold Van Gennep, em seus estudos sobre os ritos,

³⁵ Doutorando em História pelo PPGH-UFG. Membro do Grupo de Estudos em História e Imagens – GEHIM/UFG e da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais – ABEC. Associado à Associação Nacional de História – ANPUH. E-mail: tiagovargues@gmail.com.

³⁶ O Cemitério Municipal São Francisco Assis, foi fundado em 1997 é o maior cemitério público de todo o estado do Amapá, possuindo uma área total de 177.816 m². Está localizado na Zona Norte da capital Macapá, às margens da rodovia BR-156.

³⁷ O Cemitério Municipal Santa Ana está localizado na cidade de Santana, foi fundado em 1974, possui uma área de total de 46.800m².

propôs uma análise explicativa da estrutura dos rituais, a qual chamou de ritos de passagem, que se decompõem em: “Ritos de Separação, Ritos de margem e Ritos de agregação [...]”. Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais; os ritos de agregação, nas do casamento” (GENNEP, 2011, p. 29 e 30). Já os Ritos de margem, ou liminares, compreenderiam o período de transição entre ritos de separação e agregação, ou seja, a passagem entre as duas condições.

O ritual de separação seria propriamente dito, a separação entre vivos e mortos, envolvendo como tal, os ritos de preparação do corpo, o velório, o sepultamento; o ritual de agregação abrange a incorporação do morto ao além-túmulo, como o ritual da extrema unção, presente na tradição funerária católica. Entretanto, há um hiato temporal entre a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos: esta intersecção compreende o ritual de passagem, liminar e intermediário, que como pontua Gennep (2011), é um período de preparação para a incorporação a uma nova fase, o que exige uma cautela, por parte dos vivos, na execução dos rituais que propiciam uma passagem segura para o mundo dos mortos, pois a falha ou ausência destes rituais podem causar graves problemas não só para o morto, mas também para os vivos. Dessa maneira, os rituais funerários são fundamentais e necessários no processamento da finitude humana e possuem caráter universal. Entretanto, como pontuou Gennep (2011), cada cultura possui seus rituais funerários. Porém, mesmo nesta cultura é possível encontrarmos diferenças e contradições acerca dos seus rituais fúnebres.

O Dia de Finados: as origens do Ritual da *Iluminação dos Mortos*

O Dia de Finados é uma data que na cultura cristã, está reservada para lembrar e cultuar os mortos. De acordo com Andrade Júnior (2022), está é uma tradição bastante antiga, e está presente em diversos povos e culturas, no caso do cristianismo, a tradição foi oficializada no século XI, quando foi instituído no dia 02 de novembro o Dia de Todas as Almas, um dia após o Dia

de Todos os Santos, celebrado no dia 01 de novembro. A instituição de uma data específica para cultuar a memória dos mortos, não santos, foi uma solução encontrada pela Igreja para disciplinar o culto aos mortos, instituindo assim um momento para os mortos que eram considerados distintos, e outro para os mortos “comuns”.

Historicamente temos como criador do Dia de Todas as Almas, atualmente o Dia de Finados, o abade beneditino Odilo de Cluny (c.962-1049), canonizado logo após sua morte, que instituiu 02 de novembro por volta de 1030, como o dia que anualmente seriam realizadas por sua comunidade muitas orações, jejum, missas que deveriam recolher esmolas e todo tipo de ajuda aos pobres. Tudo isso no dia em que as orações e demais ações deveriam ser canalizadas para aliviar as almas dos fiéis que estivessem sofrendo no purgatório. A partir de 1311, no pontificado do papa Clemente V, o Dia de Finados foi implantado para todo o mundo católico (ANDRADE JÚNIOR, 2022, p. 87).

Entretanto, existem diversas maneiras de celebrar o Dia de Finados entre as sociedades católicas, ao redor do mundo. *El Día de Muertos*, celebrado em 02 de novembro no México, é talvez, o Dia de Finados mais conhecido, nesta data “[...] los mexicanos preparan, decoran y velan las tumbas de sus parientes. Desde los sepulcros más elaborados hasta las fosas comunes se adornan con arreglos de flores, velas y alimentos en honor de los defuntos (BRANDES, 2000, p. 8). Nesta festividade, apesar de estar no calendário católico, os rituais, de acordo com Brandes (2000), não estão ligados à liturgia cristã, como por exemplo, a oferenda de comidas aos mortos. Porém, nem todos os católicos celebram o Dia dos Mortos no Dia 02 de novembro, como é o caso da França, e conseqüentemente, da Guiana Francesa, o seu território ultramarino, aqui na América, que faz fronteira com o estado do Amapá, os franceses, visitam os cemitérios para homenagear os seus mortos no dia 01 de novembro, no feriado de *La Toussaint* [Dia de Todos os Santos].

No Brasil, assim como nos demais países da América Latina, a religião predominante é o catolicismo, portanto, o Dia de Finados é uma data importante não só no calendário religioso, mas também nos calendários civis. No calendário brasileiro o Dia de Finados é feriado nacional, os cemitérios de

todas as regiões do país recebem visitantes que vão homenagear os seus entes queridos, com flores, velas e orações. O uso destes dois suprimentos, no ritual de homenagens aos mortos, está ligado à passagem do mundo terreno para o mundo transcendente.

Velas representam a luz que deixou o morto em sua passagem pela terra e o caminho iluminado que ele deverá galgar no transcendente. As flores representam a alegria da vida e a lembrança de que nossa estada no mundo terreno é apenas uma passagem, já que o que deveria pautar a vida de todo cristão é o encontro com Cristo após sua morte, ou seja, a elevação suprema de sua alma e de sua existência. (ANDRADE JÚNIOR, 2022, p. 88).

Entretanto, esse ritual, nem sempre apresenta as mesmas características, cada estado ou localidade tem suas especificidades, que seguem ou não as liturgias católicas, como demonstrou Brandes (2000), ao analisar o caso do México. É comum no ritual, a participação da instituição Igreja Católica resumir-se à celebração das missas. Após essa celebração oficial, tem curso diversos ritos distintos dos ritos canônicos que podem ser originários do *catolicismo não-oficial*, como definiu Andrade Júnior (2021), rituais que não são tidos como oficiais pela doutrina da Igreja Católica, mas que integram especificidades das respectivas localidades, em um processo de trânsito entre os ritos oficiais e os ritos não oficiais, ao seja, práticas populares, no sentido mais claro do conceito de hibridismo, proposto por Canclini (1997).

O hibridismo faz parte da formação das identidades religiosas no Brasil. A mescla de ritos, práticas e crenças advindas de nossa formação étnica fez com que tivéssemos uma rica rede de encontros e conexões que não caberiam em religiões ortodoxas. O Catolicismo no Brasil se pluralizou, incorporando e ressignificando o seu entendimento em relação à fé e sua dinâmica na crença. Da mesma forma as práticas religiosas de indígenas e povos africanos que tocaram a cultura religiosa europeia no Brasil, foram intercambiando novas noções e deidades, ampliando no mosaico do catolicismo as cores que comporiam ao longo dos séculos (ANDRADE JÚNIOR, 2021, p. 93).

Essas questões propostas por Andrade Júnior (2021) são fundamentais para compreender os rituais em homenagens aos mortos, que transitam entre a religiosidade oficial e não oficial, vivenciados no Dia de Finados, nos cemitérios

dos rincões deste país. Como, por exemplo, na comunidade de Mundo Novo, no município de Esperantina, estado do Piauí, estudada por Amorim (2016), no Dia de Finados, é prática as famílias se reunirem nos cemitérios, para o *Festejos aos Finados*, anterior à data. A comunidade se reúne para limpar os cemitérios e prepararem bolos, que serão consumidos junto com cafés feitos no dia do festejo em fogareiros construídos ao lado do cemitério. Na madrugada a comunidade visita os túmulos, para rezar pelos seus mortos, algumas famílias levam esteiras que são colocadas juntos aos túmulos e sepulturas, para as crianças se deitarem, assim como redes, que são armadas dentro e fora do cemitério, utilizadas por adultos e crianças.

Em diversas localidades da região amazônica o Dia de Finados é também conhecido como *Iluminação dos Mortos*. Pois além de flores, muitas velas são acesas sobre os túmulos e sepulturas, ao longo do dia, mas sobretudo no final da tarde e início da noite, período do ritual em que o espaço cemiterial fica iluminado com as luzes das velas. Como ocorre no Cemitério Municipal Nosso Senhor do Bonfim, de Salinópolis-PA, estuda por Negrão (2014).

O ritual da *iluminação* é precedido por uma missa matinal [...] após a qual os participantes estão aptos a realizarem suas homenagens aos entes falecidos, seja durante a manhã (como é caso das pessoas mais idosas e/ou enfermas) ou durante a noite (como faz a maior parte dos envolvidos com estas homenagens). Assim, dando uma definição mais completa a *iluminação dos mortos* consiste no acendimento de velas e proferimentos de preces em favor da alma de um parente ou amigo falecido. É uma prática ritual noturna com o intuito de preservar a memória dos mortos e pedir por seu bem-estar espiritual. É uma atividade que denota o reforço de laços afetivos entre vivos e mortos através de uma linguagem ritual que os coloca em relação (NEGRÃO, 2014, p. 100).

Na cidade de Curuçá, também no interior do Pará, o ritual de *Iluminação dos Mortos* é uma das grandes datas do município. Este evento foi estudado por Sales (2022), no Cemitério São Bonifácio, e semelhante a Salinópolis, o ponto alto das comemorações ocorre no período noturno, quando o cemitério fica iluminado pelas luzes das velas. O caráter festivo fica evidente não só no interior do cemitério, mas também em seus arredores, com a venda

de suprimentos para os rituais, como coroas e grinaldas de flores, velas, bebidas e comidas, inclusive, bebidas típicas do Dia de Finados na região, como é caso da Manicuera, que, segundo Sales (2022), é uma bebida de origem indígenas feita de mandioca, muito apreciada no dia da *Iluminação dos Mortos*.

Enfim, os exemplos, arrolados, demonstram a diversidade no modo de homenagear os mortos, no Dia de Finados pelo Brasil, e no Amapá, não é diferente, pois também possui as suas singularidades, as quais passamos a desenvolver.

A Iluminação dos Mortos no Amapá

No dia 02 de novembro, Dia de Finados, os cemitérios amapaenses são tomados por uma multidão, de todas as idades e grupos sociais, que nas primeiras horas da manhã até início da noite visitam os cemitérios para homenagear os seus mortos. As sepulturas e túmulos são delicadamente preparados para esse momento. Os túmulos castilho³⁸ são substituídos por castilhos novos, os seus interiores são preenchidos com areia, branca, vendida dentro dos cemitérios, os túmulos de alvenaria revestidos com argamassa são pintados nas cores azul, rosa e branco; os túmulos que possuem revestimento cerâmico ou granito são lavados, com água e sabão. Flores artificiais das mais variadas cores e modelos são usadas para ornamentar túmulos e sepulturas. Dentro e fora dos cemitérios, um intenso comércio de suprimentos, como: túmulos castilhos, cruces de madeira, coroas de flores, areia branca e velas, se misturam aos prestadores de serviço que oferecem para reformar, colocar areia, lavar, limpar, e pintar os túmulos.

³⁸ O castilho é um túmulo pré-moldado em madeira, de caráter provisório, que cobre a extensão da sepultura, geralmente possui cabeceira, em formato de cruz ou um pequeno epitáfio em forma de Bíblia aberta, onde são registrado o nome do morto e as datas de nascimento e falecimento. A estrutura é depositada sobre a sepultura após o sepultamento e tem a função de demarcar o local até o momento que seja possível construir um túmulo definitivo em alvenaria. Enquanto o túmulo definitivo não é construído e comum a substituição do castilho antigo por uma castilho novo no dia da *Iluminação*.

Sempre do lado de fora do cemitério, especialmente, a partir de 10 h em diante diversas barracas e banquinhas comercializam comidas e bebidas. Água mineral, sucos, refrigerantes, salgados, batata frita, maçã do amor, pipoca, algodão-doce, sorvete e picolés. As velas e flores artificiais são vendidas do lado de fora dos cemitérios, elas são um dos suprimentos mais requisitados. As velas são acesas durante o dia, no velário do Cruzeiro das Almas, e pelos túmulos e sepulturas dos cemitérios que são também ornamentados com muitas flores. Mas o ponto alto ocorre ao final da tarde e início da noite, quando os cemitérios recebem o maior fluxo de visitantes e, conseqüentemente, mais velas são acesas, iluminando o ambiente, em um espetáculo único de luzes. Eis o motivo, porque, o Dia de Finados, é também conhecido no Amapá como o dia da *Iluminação dos Mortos*.

O ritual de *Iluminação dos Mortos*, que acontece ao longo do dia 02 de novembro, compreende a deposição de velas em túmulos, sepulturas e no Cruzeiro das Almas no decorrer do dia, desde o início do amanhã até o encerramento do ritual, já no avançar da noite. Entretanto, há particularidades em momentos específicos deste período, sobretudo, quando há ou não luz natural. Portanto, pode-se dividir o ritual de *Iluminação dos Mortos* em *Iluminação diurna* e *Iluminação noturna*. Tal nomenclatura também é usada por Negrão (2014) e Sales (2022) ao analisar os rituais de *Iluminação dos Mortos* em cidades do interior do Pará.

No caso do Amapá, na maioria dos cemitérios, sobretudo, os municipais, o ritual de *Iluminação dos Mortos* tem curso com a *Iluminação diurna*, entre 6 h e 7 h, e se desenvolve com a celebração da missa. A segunda fase, a *Iluminação noturna*, tem curso ao pôr do sol no início da noite, é o momento em que o ritual adquire percepção visual, em decorrência da falta de luz natural, que por sua vez é substituída pelas luzes das velas. O que pode ser entendido, também, como a culminância do ritual.

Na última semana no mês de outubro, os cemitérios das sedes dos municípios já começam a se preparar para os rituais da *Iluminação dos Mortos*, as prefeituras fazem a limpeza mais intensa do ano e pequenos reparos na

infraestrutura dos cemitérios, como a pintura dos muros e portões³⁹. Em municípios do interior, as prefeituras também providenciam areia para que no Dia de Finados os munícipes possam colocar em túmulos e sepulturas. As famílias aproveitam esse período para concluir ou fazer reparos maiores em túmulos e jazigos, geralmente reparações que necessitam do trabalho de um pedreiro. Nos grandes cemitérios, especialmente na região metropolitana de Macapá, há todo um planejamento prévio, junto às administrações destes espaços, para organizar o comércio de suprimentos dentro e fora dos cemitérios. Conforme relatou o senhor Sílvio Rodrigues, administrador do Cemitério Municipal São Francisco de Assis, em entrevista realizada no ano de 2022.

Na época de Finados as pessoas vêm fazer suas vendas aqui no cemitério, vendem água mineral, velas, castilhos, areia, tudo é comercializado. Flores, vasos e coroas de flores. Com antecedência a prefeitura faz o cadastro do *peçoal de dentro* e do *peçoal de fora*. Neste cadastro já fica demarcado onde cada um vai trabalhar, isto é, onde vão montar a barracão delas. Esse pessoal que trabalha aqui dentro [*peçoal de dentro*] são os que trabalham com castilho, com areia [...]. Porque são coisas mais pesadas, não tem como uma pessoa ficar com uma areia do lado de fora do cemitério pra carregar pra dentro [...], até atrapalha. Então a zeladoria urbana faz um levantamento de quantas pessoas querem fazer esse serviço, eles têm uma cota de quantas pessoas podem ficar lá dentro, cada uma pega um pontinho em uma árvore. Já *peçoal de fora*, são os vendedores que vendem a água, a coxinha, o refrigerante, o suco, as velas, as flores (RODRIGUES, 2022).

Com o espaço cemiterial preparado, *dentro* e *fora*, no início do amanhã do dia 02 de novembro, tem curso efetivamente, a *Iluminação dos Mortos*. Do lado de fora dos cemitérios, várias banquinhas de ambulantes vendem coroas e vasos de flores artificiais, velas, túmulos castilhos e cruzeiros de madeira, já é possível, também, encontrar algumas barracões vendendo água mineral e café com leite. Nas primeiras horas da manhã, os cemitérios recebem muitos visitantes, sobretudo, o público idoso, que prefere ir aos cemitérios em um momento em que o sol ainda não é tão forte, para participar da missa de

39 Inclusive, quando se constrói alguma benfeitoria no cemitério como um muro novo, uma nova capela, um portão ou a reforma da infraestrutura, existe a inauguração que acontece, geralmente, no Dia de Finados.

Finados e prestar homenagem aos seus mortos. Após a celebração da missa, inicia-se a preparação e a *Iluminação*; os túmulos de alvenaria são lavados, as flores velhas são trocadas por flores novas; muitos túmulos são pintados com cal e tinta, principalmente os túmulos de alvenaria que não possuem revestimento em cerâmica ou granito.

Já as sepulturas que possuem castilhos, na maioria, recebem novos túmulos. Um castilho novo é adquirido na entrada ou em um dos vários pontos de venda espalhados dentro do cemitério. Além do túmulo, podem ser adquiridas a cruz ou pequenas lápides variadas, inclusive em formato de Bíblia aberta. Muitos dos vendedores de castilhos são os próprios artesãos que confeccionam, geralmente, como uma atividade complementar à renda familiar, ou seja, as pessoas que possuem profissões variadas, como motorista, faxineira, coveiro, mas que também desenvolvem as atividades de produção de castilho, ao longo do ano, sob encomenda e no dia específico da *Iluminação*, produzem os castilhos dentro dos cemitérios. Alguns contam com a ajuda de integrantes das famílias na tarefa.



Figura 01: Produção de castilhos no Cemitério São Francisco de Assis – *Iluminação* (2021).
Fonte: Acervo do autor (2021)

Nos cemitérios maiores, como é caso do Cemitério Municipal São Francisco de Assis, no dia da *Iluminação dos Mortos*, além dos artesãos

levarem os castilhos prontos, alguns, confeccionam os túmulos no próprio cemitério, literalmente, montam a sua oficina dentro do cemitério (Figura 01). Em um processo que envolve uma equipe com tarefas pré-determinadas. Um corta e serra as tábuas de *virola*⁴⁰, outro montam os castilhos, outro pintam na cor escolhida pelo cliente, quase sempre, nas cores azul e rosa, e por fim, uma outra pessoa, *abre o nome*⁴¹ na cruz, encerrando o processo.



Figura 02: Comércio de castilhos no Cemitério São Francisco de Assis – *Iluminação* (2021).
Fonte: Acervo do autor (2021)

No decorrer da manhã os cemitérios são bastante visitados, as famílias se reúnem para preparar os túmulos e sepulturas, isto é, realizar a limpeza, a lavagem ou trocar túmulos castilhos, colocar flores e velas. Há profissionais que oferecem os seus serviços para capinar o entorno da sepultura e colocar areia branca em seu perímetro, para melhor fixar o castilho; outros oferecem o serviço de lavagem dos túmulos em alvenaria. Estes profissionais, assim como

⁴⁰ De acordo com Leite et al. (2006), tal planta possui o nome científico de *Virola surinamensis*, pertence à espécie da família *Myristicaceae*. Trata-se de uma madeira leve utilizada, sobretudo, na indústria de compensados. E no caso do Amapá e também empregada na construção dos túmulos castilhos.

⁴¹ O ofício de *abrir nomes*, ou *abrir letras*, que consiste na arte de grafar na cruz ou na lápide de madeira, o nome do morto e as datas de nascimento e falecimento. Para executar tal atividade, além uma ótima caligrafia, exige-se prática para registrar nomes dos mais diversos tamanhos em um suporte que possui espaço reduzido.

os artesãos de castilhos, vendedores de suprimentos e comidas, são cadastrados previamente pelas prefeituras para poder trabalhar no cemitério, ou seja, é o *Pessoal de dentro*, como pontua o senhor Sílvio Rodrigues, a respeito do cemitério São Francisco de Assis.

Têm as pessoas que são destinadas só pra limpeza, pintura, reforma, lavagem de túmulos, têm essas pessoas aqui dentro [*Pessoal de dentro*]. Quando é feito o levantamento é perguntado [*o tipo de serviço*]. A pessoa vai fazer um cadastro, ela não vai pagar nada, vai ser isenta pela secretaria. Ela faz um cadastro com o nome, endereço e idade. A gente pega todos esses dados e aí pergunta: “Vem cá, você vai querer trabalhar com o quê? Vai trabalhar você e quem aqui?” “Ah vai trabalhar eu e a minha esposa”. “Nós vamos trabalhar com a limpeza.” Aí eu coloco lá “trabalhar com a limpeza.” E então essa pessoa vai trabalhar só com a parte de limpeza, lavar túmulo, capinar, fazer uma limpeza nos túmulos, limpar grades onde tem capela e essas coisas assim. Quem não realizou esse cadastro ele não pode ficar aqui dentro do cemitério circulando, só essas pessoas que estão cadastradas, elas vão receber um crachá e uma camisa identificando que elas estão trabalhando e circulando dentro da área como um todo (RODRIGUES, 2022).

Entre o final do amanhã e o início da tarde, até por volta das 15h, o público diminui consideravelmente, um dos motivos são as altas temperaturas, pois neste horário, a média pode chegar aos 34°. No entanto, a partir do final da tarde o movimento nos cemitérios aumenta significativamente, tanto dentro, como em suas imediações. Em alguns cemitérios, como é o caso do São Francisco de Assis, do São José em Macapá, e do Cemitério Municipal Santa Ana, em Santana, são celebradas duas missas, uma no período da manhã, geralmente às 7:30, e outra no período da tarde por volta das 17:30. Este período é o momento em que os cemitérios recebem o maior número de visitantes. Do lado de dentro, as famílias se reúnem em volta dos túmulos e das sepulturas dos seus entes queridos, enfeitam com flores artificiais e iluminam com velas. Algumas famílias rezam, cantam e fazem orações em homenagens aos falecidos, acompanhadas por um violão, ou pequenas caixinhas de som que tocam músicas religiosas.

Em volta dos túmulos e sepulturas os visitantes se reúnem para homenagear a memória dos seus familiares, por meio das orações, às vezes acompanhadas de choros; através das flores e das muitas velas que são

acesas. Este é um momento de reunião familiar que mais de uma geração se encontra para lembrar os seus mortos. Mas também, é um momento de interação social entre as famílias, amigos e conhecidos que se encontram ano após ano nas *Iluminações*.

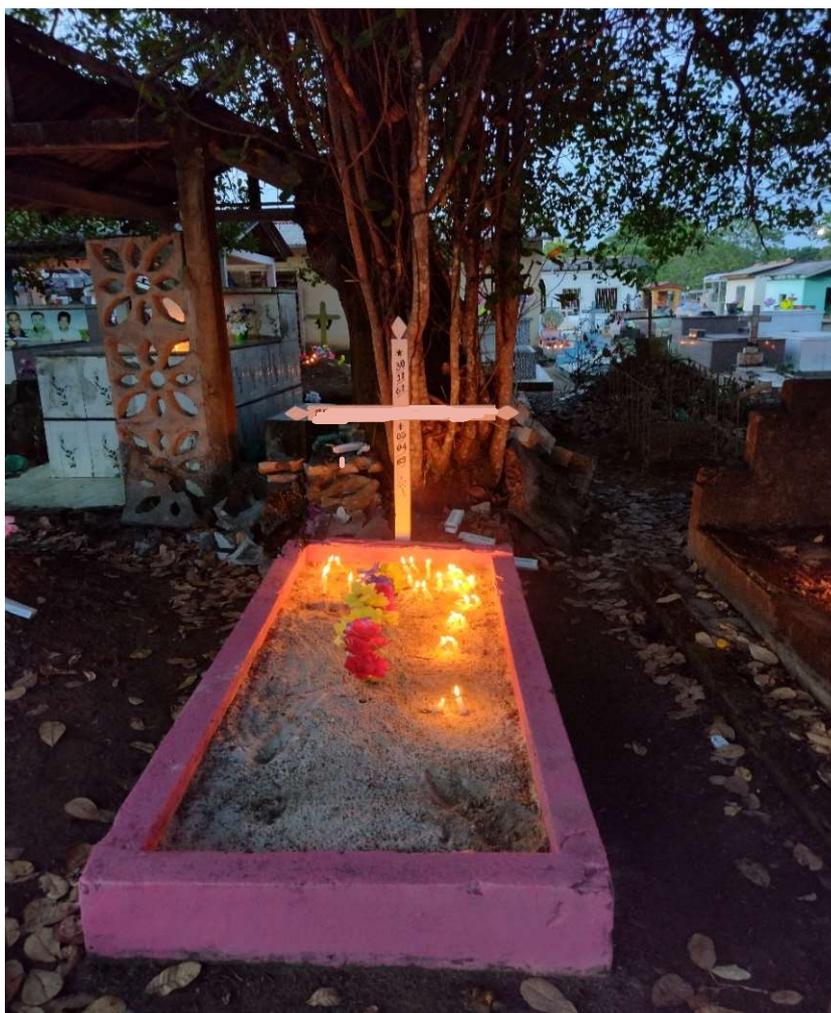


Figura 03: Túmulos iluminados no Cemitério Municipal Santa Ana. **Fonte:** Acervo do autor (2021)

Fora dos cemitérios, principalmente na rua que dá acesso ao portão principal, um vai e vem de pessoas que se misturam com banquinhas e barraquinhas que vendem comidas e bebidas; suplementos para o ritual de homenagem aos mortos, como flores, velas e castilhos. Quase a totalidade das flores consumidas no Dia de Finados são artificiais, em formato de ramalhetes

e coroas, raramente são encontradas flores naturais nos cemitérios amapaenses. Artigos que não estão ligados diretamente com a *Iluminação*, também são comercializados, como: sombrinhas e guarda-sóis, bonés, camisetas com estampas religiosas, balões coloridos para as crianças, por exemplo, podem ser encontrados nos arredores dos cemitérios.



Figura 04: Cruzeiro das Almas do Cemitério Santa Ana, iluminado
Fonte: Acervo do autor (2021)

Nas primeiras horas da noite, os cemitérios se encontram iluminados, em volta do Cruzeiro das Almas e a alta quantidade de velas forma chamas que derretem a parafina que cobre a extensão da base do cruzeiro (Figura 04). A essas alturas, já não é mais tão fácil acender as velas e as fixarem no velário, em decorrência do calor emanado no local, mas também pelas chamas e poças de parafina que se formam em volta do Cruzeiro. Portanto, algumas pessoas apenas lançam as velas sobre as chamas.

No Dia de Finados, não existe um horário fixo para encerrar a *Iluminação* e o horário de fechamento dos cemitérios públicos vai depender do

fluxo de visitantes, da cidade e do local do cemitério. Geralmente, o funcionamento dos cemitérios da capital amapaense se encerra por volta das 21h, mas a partir das 20h o fluxo já é bastante reduzido. Já os cemitérios do interior, geralmente encerram a iluminação mais tarde, como é o caso do Cemitério Municipal Santa Ana, em Santana, que sempre se estende até por volta das 22h.

Considerações Finais

A *Iluminação dos Mortos*, tanto diurna quanto noturna, para além de um ritual que transita nas fronteiras da religiosidade oficial e não-oficial, usando aqui a ideia de Andrade Júnior (2022), é um momento não só de relembrar a memória dos familiares falecidos, mas também uma maneira de processar o luto, a saudade e a falta que a perda de um ente querido pode causar. Logo, cuidar das sepulturas e túmulos, ornamentando-os, com flores e iluminando-os com velas, acalenta, reconforta e mitiga a dor da perda, mesmo aquelas que ocorreram há muitos anos. Entretanto, há uma outra dimensão que deve ser considerada, que é a festiva, que ocorre do lado de fora dos cemitérios, que envolve o comércio, com suas bancas e barracas de coroas de flores coloridas, comidas doces e salgadas que fazem a alegria das crianças e dos adultos, especialmente dos vendedores. No Amapá o dia da *Iluminação*, não é apenas um feriado para rememorar os mortos, mas é também um momento para celebrar a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMORIM, Genoveva. **Imagens de vida e festejos no cemitério. Etnografia da morte na comunidade Mundo Novo (Esperantina-Piauí)**. 1. ed. Quito: Editorial Universitaria Abya Yala, 2016.

ANDRADE JÚNIOR, Lourival. **Milagreira Cigana Christo: Sublimação no catolicismo não-oficial brasileiro**. 01. ed. Curitiba: EDITORA CRV, 2021.

_____. Dia de Finados. DILLMANN, Mauro e NASCIMENTO, Mara Regina do Nascimento (orgs.). **Guia didático e histórico de verbetes sobre a morte e o morrer**. Porto Alegre: Casalettras, 2022.

BRANDES, Stanley. **El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidade nacional mexicana**. Alteridades, 2000, p. 7-20. Disponível em: <<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/404>> Acesso em 18 de dez. 2023.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Poderes oblíquos. In: **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Tradução de Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

LEITE, Helio Garcia; GAMA, João Ricardo Vasconcellos; CRUZ, Jovane Pereira da, SOUZA, Agostinho Lopes de. **Função de afilamento para Virola surinamensis (Roll.) Warb.** Rev. Árvore [online]. 2006, vol.30, n.1, p.99-106.

NEGRÃO, Marcus Vinícius Nascimento. **Iluminando os mortos: um estudo sobre o ritual de homenagem aos mortos no Dia de Finados em Salinópolis – Pará**. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2014.

PEIRANO, Mariza. **Rituais Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

SALES, Valéria Fernanda Sousa. **Saudades, Reencontros e Manicuera: espetacularidades entrecruzadas de afeto na Iluminação dos Mortos em Curuçá-PA**. 175 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022.

Fontes orais:

RODRIGUES, Silvio Cezar Neves (1970). Entrevista realizada no dia 03 de maio de 2022 na Administração do Cemitério São Francisco de Assis em

Macapá-AP. O Sr. Silvio, trabalha como administrador do Cemitério São Francisco de Assis, desde o ano de 2005.

A REPRESENTAÇÃO DA SANTIDADE CATÓLICA EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO* POR MEIO DA PERSONAGEM REMÉDIOS, A BELA

Vitória Lívia da Silva Cordeiro⁴²

Considerações iniciais

Neste trabalho, discutiremos a representação do sagrado na obra *Cem anos de solidão*⁴³ e, mais especificamente, na construção de uma de suas personagens, “Remédios, a Bela”⁴⁴. Portanto, trata-se de uma análise que tem a literatura como fonte para a pesquisa historiográfica, o que implica ao (à) historiador (a) o trabalho de adentrar ao espaço da interdisciplinaridade, reconhecer as particularidades do texto ficcional e selecionar os instrumentos mais adequados para construir sua análise. Assim, nestas considerações iniciais, acreditamos ser válido demonstrar, de maneira concisa, a perspectiva de trabalho que adotamos em nossa pesquisa, detendo-nos aos limites do gênero de nossa fonte, isto é, o romance prosaico.

O questionamento sobre o caráter do texto ficcional e a elaboração de teorias e métodos para lidar com tais textos viabilizou uma extensa bibliografia deste campo de estudo com diversas perspectivas em seu interior. Movimentos como dos *Annales*, na França, da *Micro-história*, na Itália, da *História Social*

⁴² Graduanda em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Bolsista de Iniciação Científica CNPq. E-mail: vitória.lcordeiro@gmail.com.

⁴³ Trata-se de um romance escrito entre 1965 e 1966 pelo autor colombiano Gabriel García Márquez e publicado pela primeira vez em 1967, na cidade de Buenos Aires, pela Editorial Sudamericana. Seu enredo retrata a história das sete gerações da família Buendía e do povoado de Macondo, desde sua fundação até o seu desaparecimento. O romance se tornou mundialmente conhecido e passou a figurar o rol de obras literárias de maior destaque do continente americano, ganhando uma imensa fortuna crítica. Mais detalhes do contexto de produção da obra, bem como seu enredo serão discutidos nos demais tópicos deste texto.

⁴⁴ Remédios integra a quarta geração da família Buendía. Sua passagem na narrativa é curta, mas ainda assim a personagem se destaca, sobretudo pelo seu comportamento distinto dos demais membros da família e pelos desdobramentos causados por um não-pertencimento social. Além disso, Remédios ganhou a alcunha de “a Bela”, devido as suas qualidades físicas que despertavam inveja, paixões e medo em todos que dela se aproximavam. A personagem e seu papel na obra serão melhor aprofundados no tópico dois deste texto.

Inglês e da *Escola de Frankfurt*, na Alemanha, contribuíram significativamente para que a História se reaproximasse, no século XX, das manifestações culturais, de modo geral, e da Literatura, em particular, após o período de afastamento ocorrido no século XIX, justificado por correntes historiográficas como necessário para afirmar a sua cientificidade. A partir da problematização desse afastamento, os textos literários foram tomados como fontes substanciais para a ciência histórica, uma vez que fazem parte da experiência humana.

Apesar desses avanços, tradicionalmente, muitos estudos historiográficos se pautaram na noção de que a fonte literária pudesse fornecer o “reflexo” do contexto histórico, perdendo de vista as diversas dimensões que formam essa produção artística. Foi a partir do diálogo com os estudos da linguística, da segunda metade do século XX, que maiores questionamentos sobre o modo de produzir literatura e as formas de criação artística possibilitaram o surgimento de tendências que romperam com a ideia de literatura como espelhamento do real e possibilitaram o aprofundamento no próprio texto (FERREIRA, 2009, p. 66).

Assim, à luz dos estudos mais recentes, compreendemos que buscar na literatura um mero “reflexo” do contexto resulta na minimização de uma fonte que possui elementos ricos para a discussão historiográfica. No entanto, não podemos perder de vista que as obras ficcionais são produzidas em um espaço social e, portanto, carregam as condições que esse espaço propicia. De tal modo, nossa concepção da literatura como fonte para a História vai de encontro à postura adotada por Nicolau Sevcenko, quando este nos aponta que é preciso

[...] que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo - e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das

características do solo, da natureza, do clima e das condições ambientais?
(SEVCENKO, 1999, p. 20)

Partindo dessa ótica, tomamos o romance *Cem anos de solidão* como fonte para analisar de que modo ele dialoga com o âmbito do sagrado. Tratando-se de um extenso e complexo romance, optamos por fazer um recorte em que a análise se debruça na construção da personagem Remédios, a Bela. Assim, em consonância com Sevcenko, compreendemos que a representação do sagrado acontece a partir da articulação das dimensões social e estética que compõem o romance, portanto, a fim de discutir ambas as dimensões, nosso texto estará dividido em dois tópicos. No primeiro tópico, apresentaremos a sua dimensão social, a qual engloba o processo de produção, o projeto literário no qual o autor se insere e a criação de analogias com a realidade que vivenciou. Nessa análise, pautamo-nos na concepção de Roger Chartier (2014), para o qual é imprescindível pensar o livro como um trabalho coletivo e que parte de determinadas configurações sociais.

Já no segundo tópico, analisaremos a sua dimensão estética a partir da construção da personagem Remédios, a Bela, baseando-nos na perspectiva dos estudos de Beth Brait (1985) sobre a construção de personagens. Além disso, acreditamos que as discussões de gênero, a partir da análise de Michelle Perrot (2007), contribuem para pensarmos como se articula a relação entre sagrado e a construção do feminino na sociedade contemporânea, bem como o modo que essa relação é representada na obra. Por fim, concluímos que *Cem anos de solidão* dialoga com diversas tradições e maneiras de se entender o sagrado, contudo, em Remédios, a Bela, o imaginário da santidade católica se sobressai, como demonstraremos no tópico dois deste texto.

A dimensão social na produção de *Cem anos de solidão*

A produção de *Cem anos de solidão*, desde sua escrita até a primeira publicação, ocorreu entre 1965 e 1967. A utilização de mídias que se propunham a divulgar a cultura e a arte na América Latina, possibilitaram que

partes do texto circulasse em vários países do subcontinente antes mesmo de ser editado em formato livresco, gerando uma imensa expectativa para a sua publicação na íntegra (COSTA, 2009, p. 153). Compreender essa dinâmica do romance em sua dimensão social, ou seja, a partir da análise de suas condições de produção, circulação, negociação e influências, corrobora para o conhecimento de sua historicidade e, conseqüentemente, do tema que nos propomos a investigar: a representação do sagrado em Remédios, a Bela.

De tal maneira, uma das figuras importantes de localizarmos é a do autor, o colombiano Gabriel García Márquez, pois, a partir dele podemos nos debruçar sobre a escrita e as influências de seu trabalho criativo, contudo, é necessário nos atentarmos também para o seu entorno, já que muitas dessas influências e a própria viabilização do livro, para que chagasse ao conhecimento do público, só foi possível a partir de um coletivo de pessoas.

Em 1965, quando García Márquez teceu os primeiros fios da história dos Buendía, o ofício literário não era uma novidade para ele. Até aquele momento, já havia lançado obras como *A revoada* (1955), *Ninguém escreve ao coronel* (1961), *O veneno da madrugada* (1962) e *Os funerais da mãe grande* (1962). Contudo, as vendas eram baixas e seu principal meio de sobrevivência era o trabalho como jornalista. Para o grande público, ainda se tratava de uma pessoa desconhecida, no entanto, no meio jornalístico já possuía influência e começava a se despontar no círculo intelectual. Mas foi somente com o sucesso de vendas de *Cem anos de solidão* que se tornaria um escritor premiado e mundialmente conhecido.

Em uma entrevista ao jornalista e escritor Plinio Apuleyo Mendoza, publicada no livro *Cheiro de Goiaba*, em 1982, García Márquez reflete sobre o início de sua carreira como literato e aponta aquela que, para ele, seria a limitação de seus primeiros textos

Ninguém escreve ao coronel, *O veneno da madrugada* e muitos contos de *Os funerais da mãe grande* são livros inspirados na realidade da Colômbia e sua estrutura racionalista é determinada pela natureza do tema. Não me arrependo de tê-los escrito, mas constituem um tipo de literatura premeditada, que oferece uma visão um tanto estática e excludente da realidade. Por melhores ou piores que pareçam, os livros acabam na última

página. São mais estreitos do que me acredito capaz de fazer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2022, p. 85-86)

É importante recordar que essa reflexão é feita por um escritor já consagrado e que acabava de ser indicado ao Prêmio Nobel de Literatura. Além disso, sua projeção como literato se deu a partir da construção de uma linguagem muito distinta daquela utilizada nas primeiras obras pautadas no realismo. Assim, na entrevista supracitada, o autor faz uma digressão ao seu trabalho pouco conhecido e que muitas vezes foi renegado por editoras (GARCÍA MÁRQUEZ, 2022, p. 84), relatando erros que julgou cometer naquele início de carreira para justificá-los e mostrar seu amadurecimento a partir das mudanças formais de seus textos.

Ainda na mesma entrevista, o autor fala sobre como foi essa mudança, ocorrida a partir de *Cem anos de solidão*. Apontando a maneira de contar histórias de sua avó, Tranquilina Iguarán, como a maior influência para ultrapassar o “realismo puro” e adentrar a uma realidade mágica, o autor diz que

Para ela [a avó, Tranquilina], os mitos, as lendas, as crenças das pessoas faziam parte, e de maneira muito natural, da sua vida cotidiana. Pensando nela, percebi de repente que não estava inventando nada, mas simplesmente captando e me referindo a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições [...], que era muito nosso, muito latino-americano [...]. De modo que o achado que me permitiu escrever *Cem anos de solidão* foi simplesmente o de uma realidade, a nossa, observada sem as limitações que os racionalistas e os stalinistas de todos os tempos tentaram impor para dar menos trabalho entende-la. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2022, p. 87)

Esse trecho da entrevista vale a pena ser destacado por trazer um ponto que nos fornece importante pista sobre a linguagem e os temas abordados em *Cem anos de solidão*. Apesar do discurso público de García Márquez ser envolto das memórias de sua infância vivida junto aos avôs maternos e se constituir, em sua fala, como o período do seu despertar para o fascínio de contar histórias, a ideia presente nos dizeres “uma realidade, a nossa” e “mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições [...], que

era muito nosso, muito latino-americano”, demonstra melhor o lugar que o colombiano buscou se estabelecer e os diálogos que pretendeu traçar no período em que já se entendia como um escritor latino-americano.

Lembremos que o romance foi escrito na década de 1960, período que ficou conhecido como o “*boom* da literatura latino-americana”. Esse movimento, Segundo a professora e historiadora Adriane Vidal Costa (2012, p. 134), “[...] se traduziu em uma produção bastante original nas letras latino-americanas, em especial dos romances, teve seu limite temporal circunscrito entre a década de 1960 e o início dos anos 1970, em torno de escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Donoso, entre outros”.

As características desse movimento são bastante discutidas, há tendências que tratam o *boom* como um evento mercadológico e outras que acreditam ter sido parte de uma conjuntura maior, em que os olhos do mundo se voltaram para a América Latina, principalmente pelos acontecimentos da Revolução Cubana, em 1959, e das ditaduras militares instaladas em diversos países do subcontinente. Nessa última perspectiva, a literatura de origem latina teria sido uma maneira do exterior conhecer esses países, por isso o seu sucesso em outros continentes, ao mesmo tempo em que os leitores da América Latina passaram a se interessar mais pela sua própria história.

As duas tendências destacam elementos importantes do *boom*, pois houve tanto um investimento no mercado interno, por parte das editoras instaladas na América Latina, publicando cada vez mais autores do subcontinente, como também o maior número de leitores interessados em discutir a sua própria história, com base em ideais progressistas, igualmente apoiados pelos autores em seus discursos e projetos literários.

Porém, outro aspecto do *boom* foi a formação de uma rede de intelectuais latino-americanos que serviu como meio para a divulgação dos textos escritos por eles, de maneira que seus livros circulavam em um grande número de países, ganhando cada vez mais espaço no cenário cultural latino. De acordo com Adriane Vidal Costa (2009, p. 47), “o repertório discursivo

dessa rede intelectual apelava, principalmente, para o fomento da integração cultural latino-americana, o fortalecimento do compromisso político-social do escritor, a defesa da causa cubana e do socialismo e, por fim, a promoção da luta anti-imperialista”. Gabriel García Márquez encontrou nesse grupo de intelectuais apoio fundamental para propagar seus textos jornalísticos e ficcionais em um período que as vendas de seus livros ainda não alcançavam o grande público.

Apesar de desenvolverem estéticas diferentes, havia em comum o projeto de representar a identidade latino-americana em suas obras. Quando García Márquez tem a ideia inicial para a escrita de *Cem anos de solidão* e decide pela mudança estética de suas obras, já estava em profundo diálogo com esses escritores. Não é estranho que nesse período tenha buscado, como afirmou a Plinio, “uma linguagem mais rica para dar entrada a essa outra realidade, que convencionamos chamar de mítica ou mágica” (p.89). Ao analisar *Cem anos de solidão*, observamos, como veremos no próximo tópico, que se trata de uma linguagem popular, por meio da qual são narrados eventos sobrenaturais do cotidiano de pessoas comuns. Possivelmente, a identidade latino-americana tenha sido encontrada por García Márquez justamente na justaposição de várias tradições sagradas presentes na América Latina, característica que se encontra representada em seu romance. Segundo o autor,

“No Mar das Antilhas, ao qual pertenço, misturou-se a imaginação transbordante dos escravos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e depois com a fantasia dos andaluzes e com o culto dos galegos pelo sobrenatural. Essa aptidão para ver a realidade de certa maneira mágica é própria do Mar das Antilhas e também do Brasil [...]. Acho que o Mar das Antilhas me ensinou a ver a realidade de outra maneira, a aceitar os elementos sobrenaturais como alguma coisa que faz parte da nossa vida cotidiana”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2022, p. 76-77)

Reflexões, como a do trecho acima, são abordadas em várias de suas falas quando perguntado sobre a estética que adotou, fazendo da multiplicidade de ritos, crenças e superstições propagados na América Latina,

um tema central de seu trabalho de escrita. Para além de traçar em seu discurso o caminho premeditado como escritor desde a infância, vemos um autor em busca de representar um tema que estivesse próximo dos seus leitores e que julgou ter conseguido explorando a diversidade do sobrenatural para os diferentes povos que os vivenciavam.

Uma vez inserido no grupo do *boom*, encontrado um aspecto que fazia parte, em sua perspectiva, da identidade latino-americana e desenvolvido melhor suas técnicas de escrita, Gabriel García Márquez iniciou a publicação de capítulos e fragmentos de *Cem anos de solidão*, a princípio, em várias revistas de diferentes países. No Peru, publicou na revista *Amaru*, na Colômbia, na revista *Eco* e no México, na *Diálogos*. Essas publicações foram viabilizadas pela rede de intelectuais, pois muitos trabalhavam nessas revistas ou tinham contatos que arquitetaram a publicação (COSTA, 2009, p. 153). Mas não foram somente esses fragmentos que chegaram às revistas graças ao grupo que estava inserido, a própria publicação de *Cem anos de solidão*, na sua primeira edição em formato de livro, ocorreu após o escritor chileno Luis Hars, apresentar os livros, já publicados por Gabo, ao diretor da Editorial Sudamericana, Francisco Porrúa. A partir de então, estabeleceu-se o contato entre autor e editor, e em 1967 o livro chegaria ao público.

A partir dessa breve observação da dimensão social do romance, percebemos que encontrar temáticas que dialogassem com o projeto literário ao qual García Márquez se vinculou, foi de extrema importância para que seu nome entrasse para a história da literatura latino-americana. Dentre essas temáticas está o sagrado, percebido pelo colombiano como a chave para alcançar seus leitores e se legitimar como autor latino-americano. Vimos como foram as escolhas a partir do ângulo social da produção de *Cem anos de solidão*, passaremos agora a analisar as escolhas estéticas a partir de seu enredo.

A dimensão estética: Remédios, a Bela em diálogo com a tradição católica

Neste tópico, focaremos na representação do sagrado presente na construção da personagem Remédios, a Bela com o intuito de compreender como García Márquez mobilizou os eventos e a moralidade da tradição católica para dar vida a essa personagem. Como citado nas considerações iniciais deste texto, Remédios forma, junto com seus irmãos gêmeos, Aureliano Segundo e José Arcádio, a quarta geração da estirpe Buendía. Filha de Santa Sofía de La Piedad e Arcádio, a personagem é introduzida na história a partir de sua chegada à casa da matriarca da família Buendía – sua bisavó, Úrsula Iguarán –, juntamente com seus irmãos e sua mãe, após o fuzilamento de seu pai.

A menina chega à casa ainda sem nome e de início é batizada por Úrsula que decide chamá-la de Remédios, mesmo a contragosto de seu pai que pouco antes de morrer pediu que a registrassem como Úrsula. Assim, passa a carregar o nome de uma santa, citada em vários momentos no enredo, a Virgem dos Remédios. Contudo, não demora muito para que a garota ganhe fama pela sua beleza descomunal em toda a região de Macondo, sendo atribuído ao seu nome a alcunha de “a Bela”. A partir de então passam a sempre se referir a ela como Remédios, a Bela.

Tal nome é um primeiro aspecto da representação do imaginário católico sobre o feminino. Isso porque seu nome carrega uma dicotomia: se por um lado foi batizada com o nome de uma santa, a qual é atribuído o sentido de resgate e cura, por outro lado, o adjetivo “Bela”, traz a dimensão da sedução e do pecado – e assim será interpretado pelos demais personagens da narrativa, como discutiremos em seguida.

De acordo com Vera Irene Jurkevics (2010, p. 3), na tradição católica imperou a “representatividade dicotômica do gênero feminino, através da associação Eva, mulher pecadora e Maria, mulher divina, que ao longo do tempo, vêm enquadrando o valor social das mulheres”. Nesse mesmo sentido

dicotômico está alicerçado, para além do nome da personagem, toda a sua trajetória e, como iremos perceber, não só pelo seu comportamento, mas pelo próprio imaginário daquela sociedade que via na beleza a sua possível perdição, ainda que Remédios se mantivesse alheia a essa moralidade.

Assim, a personagem é construída sob dois ângulos. O narrador, em terceira pessoa, apresenta aos leitores tanto a visão que a sociedade possuía de Remédios, ou seja, que em algum momento sua beleza iria levá-la a pecar e causar o infortúnio dos homens que dela se aproximassem – em conformidade com o imaginário que se tem de Eva. Como também descreve seus sentimentos e valores internos, de modo que conseguimos acessar a individualidade dessa personagem que, por sua vez, será apresentada como uma mulher pura e que assim se mantém até o fim de sua passagem pela terra.

Úrsula é uma das personagens que demonstra a visão da sociedade, ela é o personagem que expressa o medo da beleza de Remédios. Em um trecho do enredo, o narrador assim descreve os cuidados tomados pela bisavó

Úrsula agradecia a Deus que tivesse premiado a família com uma criatura de uma pureza excepcional, mas ao mesmo tempo a perturbava a sua beleza, porque lhe parecia uma virtude contraditória, uma armadilha diabólica, no centro da sua candidez. Foi por isso que decidiu separá-la do mundo, preservá-la de toda tentação terrena, sem saber que Remédios, a Bela, já desde o ventre de sua mãe estava a salvo de qualquer contágio". (GARCÍA MÁRQUEZ, 2021, p.215-216).

Neste trecho, vemos que o sentimento dicotômico de Úrsula para com a bisneta também se faz presente. Ao observar a conduta de Remédios, a matriarca da família reconhece sua pureza, contudo, o medo da perdição causado pela sua beleza fala mais alto e, assim, ela toma a medida de manter "a Bela" excluída do convívio com a sociedade. Mesmo na casa da família, era mantida as escondidas, uma vez que muitos homens forasteiros eram acolhidos e hospedados pelos Buendía. Até mesmo as suas refeições eram feitas separadas da mesa onde a família se reunia para comer, podendo circular apenas na cozinha e no quarto quando havia homens por perto.

Há no enredo momentos que Úrsula acaba cedendo as saídas de Remédio, contudo o seu medo acaba se concretizando, pois, a beleza da menina causou de fato o mal de vários homens que por ela se apaixonaram. Em um primeiro momento, suas saídas eram permitidas somente quando ia para a igreja junto com sua tia-avó, Amaranta. Ainda assim, Remédios só podia sair de casa utilizando um véu, por ordens de Úrsula.

Essa vestimenta se tornou muito simbólica dentro da tradição judaico-cristã. Michelle Perrot (2007, p. 56-58), ao analisar a história do véu nessa tradição, salienta que seu uso pelas mulheres ganhou o sentido de pudor, virgindade e respeito aos homens. Além disso, mostrar o cabelo demonstrava o oposto, pois esse elemento provoca a sedução dos homens. Portanto, vesti-lo era imprescindível para as mulheres que quisessem buscar a santidade.

O sentido do véu utilizado por Remédios, vai de encontro a essa linha de pensamento. A beleza de seus cabelos compridos poderia causar o mal, encondê-los debaixo do véu era a única maneira de salvar aqueles que cruzavam o seu caminho durante as saídas para a missa. No mais, a obrigatoriedade do véu foi a maneira encontrada por Úrsula para preservar a ingenuidade e pureza de Remédios.

Contudo, em um determinado momento se torna inevitável que alguns homens olhassem para Remédios no momento em que ela estava sem o véu, o que custou a vida de muitos deles. Além da beleza, aqueles homens alegavam que Remédios possuía um “hálito de perturbação”, um “perfume natural” que os faziam cair de paixões pela menina (GARCÍA MÁRQUEZ, 2021, p. 251), porém, frente ao seu descaso pelos sentimentos deles, alguns adoeciam e morriam, outros acabavam enlouquecendo. Assim, a opção de explorar no enredo o aspecto do mal causado por Remédios, detalhando as consequências malignas da sua beleza, aparece como uma confirmação da visão dicotômica do catolicismo sobre o feminino.

Apesar do cuidado que Úrsula teve inicialmente com a bisneta, com o tempo, ela e os demais membros da família acabam abandonando a menina e a deixando na solidão.

[Úrsula] largou-a à própria sorte, confiando que cedo ou tarde ocorreria um milagre, e que neste mundo onde havia de tudo haveria também um homem com pachorra suficiente para aguentá-la. Já desde muito antes, Amaranta havia renunciado a qualquer tentativa de transformá-la em uma mulher útil [...]. “Vamos ter de rifar você”, dizia ela, perplexa diante de sua impermeabilidade à palavra dos homens [...] Fernanda nem mesmo tentou compreendê-la [...] quando a viu comendo com as mãos, incapaz de dar uma resposta que não fosse um prodígio de simplicidade, a única coisa que lamentou foi que os bobos de nascença tivessem uma vida tão longa. Apesar de o coronel Aureliano Buendía continuar acreditando e repetindo que Remédios, a Bela, era na realidade o ser mais lúcido que jamais havia conhecido, e o que demonstrava isso a cada momento com sua assombrosa habilidade de zombar de todos, ela acabou abandonada ao deus dará. Remédios, a Bela, ficou vagando pelo deserto da solidão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2021, p. 256-257)

Mesmo que o coronel Aureliano visse Remédios por uma perspectiva diferente dos demais membros da família e do povoado de Macondo, a personagem acaba renegada pela sociedade. Contudo, o narrador introduz também o ângulo de visão da própria personagem e explora percepção que ela tem de si mesma. Por esse ângulo, Remédios, a Bela é apresentada como o ser mais puro já visto até então, sendo ressaltadas as suas características que demonstram o outro lado da dicotomia: a santidade.

Uma primeira característica é a de transcendência da natureza humana. O enredo salienta que “Remédios, a Bela, não era um ser deste mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2021, p. 215) e que “estacou numa adolescência magnífica, cada vez mais impermeável aos formalismos, mais indiferente à malícia, à desconfiança, feliz num mundo próprio de realidades simples” (*idem*, p.250). Além disso, nunca chegou a tomar consciência do medo, da inveja e das paixões que ela despertava pela sua beleza.

Outra característica está relacionada a firmeza de Remédios em manter sua virgindade, a castidade e a pureza. Contudo, essa não foi uma decisão que ela precisou tomar. Como nas histórias da santidade feminina, esses aspectos eram parte constituinte da mesma, assim, ela viveu “inconsciente da aura inquietante em que se movia, do insuportável estado de íntima calamidade que

provocava ao passar, Remédios, a Bela, tratava os homens sem menor malícia” (*idem*, p. 251-252).

Por ser verdadeiramente pura e sem nenhuma ambição carnal, Remédios, a Bela tem a comprovação de sua santidade: é elevada “aos céus de corpo e alma”. O evento ocorre quando as mulheres da família Buendía estão dobrando os lençóis no quintal da casa, nesse momento

[...] Fernanda sentiu um delicado vento de luz que arrancou os lençóis de suas mãos e os estendeu em toda sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no mesmo instante em que Remédios, a Bela, começava a se elevar. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável, e deixou os lençóis à mercê da luz, vendo Remédios, a Bela, que dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2021, p. 257)

É possível traçar um paralelo dessa imagem que García Márquez cria – utilizando inclusive do vocabulário católico –, com a trajetória da Virgem Maria que, de acordo com o catolicismo, manteve uma vida de santidade e por isso sobe aos céus de corpo e alma. Remédios é igualmente elevada aos céus sem se corromper aos pecados e à vida profana que a rodeava no povoado. No entanto, ao fazer essas aproximações é necessário nos atentarmos para os limites da construção dos personagens e sua relação com a realidade. Sobre esse aspecto, Beth Brait mostra que

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1985, p. 52)

Tendo em vista essa consideração e compreendendo que buscar um espelhamento fidedigno da realidade no personagem é um equívoco do pesquisador, é possível ainda considerar as analogias que os escritores fazem

com a realidade que vivenciam, seja para representar alguns de seus aspectos ou para dela se distanciar. Analisando a construção da personagem Remédios, a Bela, vemos que Gabo soube explorar e representar aspectos do imaginário feminino que até hoje ressoa nas crenças de origem judaico-cristã e que estão fortemente presentes no cotidiano da América Latina.

Considerações finais

Neste texto, buscamos analisar a representação do sagrado no romance *Cem anos de solidão*, escrito por Gabriel García Márquez. Aprofundamo-nos na análise da personagem Remédios, a Bela, a fim de levantar o debate sobre a representação da santidade católica na construção dessa personagem. Para tanto, debruçamo-nos nas dimensões social e estética em que a obra foi produzida. Ao final, observamos dois pontos principais do diálogo de *Cem anos* com o sagrado.

O primeiro ponto diz respeito a observação do sagrado como um tema que foi enquadrado no projeto literário de García Márquez, o qual tinha como característica a busca por eventos que soassem familiares aos seus leitores e que representasse a identidade latino-americana. Em suas falas, analisadas ao longo deste texto, fica claro sua defesa do mágico, do sobrenatural, das crenças e dos ritos, como parte essencial do subcontinente. Foi, portanto, nas temáticas do sagrado que o escritor se apoiou para alcançar o maior número de leitores.

O segundo ponto é referente a representação da tradição católica em eventos cotidianos da vida dos personagens. Através de eventos simbólicos para essa tradição, como a elevação aos céus e a da dicotomia do feminino, García Márquez mobilizou o imaginário católico em sua linguagem mais popular, o que, novamente, aproximou suas obras do público. De tal maneira, concluímos que essa temática foi um dos elementos substanciais para que as histórias contadas pelo colombiano, inserisse seu nome na história da literatura latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COSTA, Adriane Vidal. **Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

COSTA, Adriane Vidal. O *boom* da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. **Dimensões**, [s.l.], n. 29, v. 29, p. 133-164, abr 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/5535/4048>. Acesso em: 28 jun. 2024.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, C. B; DE LUCA, T. R (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 61-91.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. 130. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cheiro de Goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza**. Trad. Eliane Zagury. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

JURKEVICS, Vera Irene. **Virgem Maria: paradigma da “superioridade espiritual feminina”**. *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, [s.l.], p. 1-9, ago. 2010;

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 19-24.