


Abraão Sanderson Nunes Fernandes da Silva

Organizador



# HISTÓRIA DOS SERTÕES: ARTES E PATRIMÔNIOS



COLEÇÃO  
SERTÕES,  
CAMINHOS E  
FRONTEIRAS



PPGHC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM HISTÓRIA DO CERES



Criação Editora



### COMISSÃO CIENTÍFICA

Abimael Esdras C. Lira (Doutorando – UFRN)	Juciene Batista Félix Andrade (UFRN)
Abrahão Sanderson N. F. da Silva (UFRN)	Kamillo Karol Ribeiro e Silva (FV)
Adson Rodrigo Silva Pinheiro (Doutorando – UFF)	Kleiton Souza de Moraes (UFC)
André Ricardo Heráclio do Rêgo (MRE)	Laila Pedrosa da Silva (Doutoranda – FIOCRUZ)
Antonio José de Oliveira (UFRN)	Layra de Sousa C. Sarmento (Doutoranda – UnB)
Antônio Zilmar da Silva (UECE)	Leda Agnes Simões (Doutora – UERJ)
Artur Vitor Santana (Doutorando – UNICAMP)	Lucas Gomes de Medeiros (Doutorando – UFRPE)
Avohanne Isabelle Costa de Araújo (UFMA)	Mairton Celestino da Silva (UFPI)
Bruno Kawai Souto Maior de Melo (UFPE)	Marcio Antônio Both da Silva (UNIOESTE)
Cassio Expedito Galdino Pereira (URCA)	Márcio dos S. Rodrigues (Doutorando – UFPA)
Darlan de Oliveira Reis Júnior (URCA)	Marcos Antonio de Menezes (UFJ)
Débora Strieder Kreuz (UESPI)	Marcos Luã Almeida de Freitas (Doutor – UFSC)
Elsou de Assis Rabelo (UNIVASF)	Marina Monteiro Machado (UERJ)
Eurípedes Antônio Funes (UFC)	Michelle F. Maia (Centro Universitário UNINTA)
Fabiola Cristina Alves (UFRN)	Milton Stanczyk Filho (UNIOESTE)
Fernando Bagiotto Botton (UESPI)	Pedro Abelardo de Santana (UFAL)
Francisco Ramon de Matos Maciel (UFC)	Rafael Ricarte da Silva (UFPI)
Francisco Ruy G. Pereira (SEEC – CE)	Raimundo Moreira das Neves Neto (IFPA)
Gabriel Pereira de Oliveira (IFRN)	Raimundo Nonato Rodrigues de Souza (UVA)
Gabriela Berthou de Almeida (UESPI)	Renata Felipe Monteiro (SME – Fortaleza)
Israel da Silva Aquino (Doutorando – UFRGS)	Roberto Viana de O. Filho (Doutorando – UFC)
Janaína Freire dos Santos (IAUPE)	Robson William Potier (SEEC-RN)
Janille Campos Maia (Doutoranda – FIOCRUZ)	Sônia Maria de Magalhães (UFG)
João Fernando Barreto de Brito (UERN)	Tatiana Gonçalves de Oliveira (UESPI)
João Paulo Peixoto Costa (IFPI)	Thiago Reisdorfer (UESPI)
Joaquim dos Santos (URCA)	Tiago Bonato (UNILA)
Johnnys Jorge G. Alencar (Doutorando – UFBA)	Tyrone Apollo Pontes Cândido (UECE)
José Ferreira Júnior (FAFOPST)	Valério Rosa de Negreiros (UESPI)
José Leonardo do Nascimento (UNESP)	Valter Gomes Santos de Oliveira (UNEB)
José Vieira da Cruz (UFS)	Wania Alexandrino Viana (UFOPA)



# HISTÓRIA DOS SERTÕES: ARTES E PATRIMÔNIOS

**Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da Silva**  
Organizador



Criação Editora

## COLEÇÃO SERTÕES, CAMINHOS E FRONTEIRAS

Organizadores da Coleção  
Ane Luíse Silva Mecenas Santos  
Helder Alexandre Medeiros de Macedo  
Juciene Batista Félix Andrade

### História dos Sertões: Artes e Patrimônios (n. 7)

#### Organizador

Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da Silva

#### ISBN

978-85-8413-393-2

#### Projeto Gráfico

Adilma Menezes

#### EDITORA CRIAÇÃO CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes  
Christina Bielinski Ramalho  
Fábio Alves dos Santos  
Jorge Carvalho do Nascimento  
José Afonso do Nascimento  
José Eduardo Franco  
José Rodorval Ramalho  
Justino Alves Lima  
Luiz Eduardo Oliveira  
Martin Hadsell do Nascimento  
Rita de Cácia Santos Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

S586h Silva, Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da (org.).  
História dos Sertões: Artes e Patrimônios / Organizador:  
Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da Silva. – 1. ed. –Aracaju, SE:  
Criação Editora; Caicó, RN: Programa de Pós-Graduação em História  
do CERES (PPGHC-UFRN), 2023.  
225 p. (Coleção Sertões, Caminhos e Fronteiras, **n.7**).  
E-book: PDF.  
Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-8413-393-2

1. História do Brasil. 2. Nordeste – Brasil. 3. Sertão. 4. UFRN.  
I. Título. II. Assunto. III. Organizadora.

CDD 981.3  
CDU 94(81)

Copyright 2023 o organizador e seus respectivos autores

## Coleção Sertões, Caminhos e Fronteiras

Os livros que compõem a coleção **Sertões, caminhos e fronteiras** materializam o esforço de pessoas que apresentaram resultados de suas investigações científicas, remotamente, em 2021, durante o II Seminário Nacional de História Social dos Sertões/IV Jornada de História dos Sertões – Caminhos e sertões: territórios e culturas, evento que teve como objetivo geral proporcionar um compartilhamento de saberes acadêmicos sobre o domínio temático da História dos Sertões a partir do cruzamento de esforços institucionais que partiram, nesse caso, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O II SEHIS apostou no fortalecimento desse campo - o da História dos Sertões -, a partir da confluência de pesquisadores da História e das Humanidades para importantes discussões de temas a ele correlatos.

O evento se constituiu enquanto uma ação de continuidade que deu prosseguimento ao I Seminário Nacional de História Social dos Sertões – O papel da História na compreensão do “Brasil profundo” realizado na Universidade Regional do Cariri (URCA – Crato-CE) em 2018, bem como, ao I Colóquio de História Social dos Sertões, realizado na Universidade Estadual do Ceará (UECE – Quixadá-CE) em 2016.

A edição de 2021 foi promovida pelo Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN) e co-promovida pelo Mestrado em Geografia do CERES (GEOCERES-UFRN), em parceria com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN-Caicó. Contou com apoio das Pró-Reitorias de Graduação (PROGRAD), de Pós-Graduação (PPG) e de Extensão Universitária (PROEx) da UFRN, bem como, do Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES) e dos Departamentos de História (DHC-CERES-UFRN) e de Geografia (DGC-CERES-UFRN).

O evento deveria ter se realizado em Caicó (RN), no Campus do Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES) da UFRN, porém, o afluxo da pandemia de

Covid-2019 impossibilitou que isso acontecesse. A programação sênior (conferências e mesas) foi realizada no Canal do PPGHC no Youtube (<https://www.youtube.com/ppghcufnrn>), enquanto os simpósios temáticos e minicursos, na Plataforma *Google Meet*.

Os caminhos, como insinua o título da coleção, são entendidos a partir de um duplo significado: nos referimos tanto aos percursos vividos por homens e mulheres, na construção de suas vivências empíricas nos espaços, quanto àqueles de natureza intelectual, responsáveis pela constituição de um saber sobre os sertões. O ponto de partida para se pensar em caminhos é a enunciação da palavra sertão – e seu plural, sertões – no processo histórico da ocidentalização, no contexto das navegações marítimas e suas conquistas em terras afastadas da Península Ibérica, empreendidas a partir do século XV por portugueses.

Antes desse período, a palavra sertão era utilizada, no âmbito de Portugal, para designar lugares afastados da costa. Viajando junto com os exploradores portugueses, ela foi utilizada em diferentes partes das Índias Orientais (Península Arábica, Índia, China) e Ocidentais (Ceuta, Angola, Brasil) para designar espacialidades com os sentidos de mata, vegetação contínua, floresta, oposto ao mar, interior, afastado, coração da terra, travessia, verde, árido, vazio. Diferentes caminhos, assim, foram sendo traçados pelos homens e mulheres que se lançaram ao mar e depararam-se, inclusive, com uma nova natureza, proporcionada pelo impacto com o desconhecido.

A transformação da natureza, pelo homem, culminou em processos de territorialização que geraram formas institucionais e não institucionais de controle do espaço, como as feitorias, fortalezas e, a partir da colonização, sítios, fazendas, ribeiras, currais, povoados, vilas, cidades, termos e freguesias. Os sertões foram sendo construídos, dessa maneira, a partir da confluência de muitos caminhos, em múltiplas fronteiras, que podemos enxergar na experiência histórica de pessoas saídas da Ibéria e que, ao cruzarem os oceanos, construíram novos modos de vida em espaços afastados de seu lugar de origem, vivências essas intercruzadas com os nativos encontrados nas novas terras e com as populações que vieram da Costa da África.

Ao longo do tempo, no âmbito da história traçada no que hoje chamamos de Brasil, sertão, enquanto conceito, foi apropriado de diferentes maneiras, pelas pessoas que dominaram o saber burocrático (padres, escrivães, tabeliães)

e/ou geográfico (cosmógrafos, pilotos, agrimensores), por cronistas e viajantes – nativos ou não da América –, mas, também, por homens e mulheres sem conhecimento técnico e que tiveram a experiência do viver nos sertões. Esse conceito foi retomado e reapropriado, a partir do século XIX, pelos saberes acadêmicos em construção no Brasil, sobretudo no Instituto Histórico e Geográfico e Brasileiro, e, posteriormente, no pensamento social brasileiro e nas universidades, constituindo, pouco a pouco, um domínio temático, a História dos Sertões, campo de estudos sem o qual é praticamente impossível compreender a História do Brasil.

Os capítulos que compõem os livros da coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*, assim, contribuem para o fortalecimento do campo da História dos Sertões, ao proporem reflexões sobre as diferentes possibilidades de pesquisa dentro desse tema. Demonstram o compartilhamento de saberes sobre experiências humanas ocorridas em diversos tempos e espaços no atual território brasileiro, reforçando a ideia da imprescindibilidade da difusão do conhecimento científico, numa época em que, no Brasil, fazer ciência é tão dificultoso. Esperamos, assim, que os textos aqui apresentados proporcionem outros diálogos e novas experiências de contato com a História.

#### **Ane Luíse Silva Mecenas Santos**

Professora do Departamento de História (CERES-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN)  
Organizadora da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*

#### **Helder Alexandre Medeiros de Macedo**

Professor do Departamento de História (CERES-UFRN), do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA (PPGH-UFRN)  
Organizador da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*

#### **Juciene Batista Félix Andrade**

Professora do Departamento de História (CERES-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN)  
Organizadora da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*



## APRESENTAÇÃO

Esse livro integra o conjunto de trabalhos apresentados no II Seminário Nacional de História Social dos Sertões/IV Jornada de História dos Sertões, nos simpósios temáticos intitulados “Cultura material, patrimônio e territórios”, “Imagens do sertão na História” e “O sertão na História das Artes e as artes do sertão”. Dessa forma, observa-se como fio condutor das pesquisas aqui organizadas questões que versam da materialidade e da construção imagética acerca dos sertões.

Por meio da leitura dos textos poderá compreender a construção do conceito de sertão representada no cinema novo, em telas, obras literárias e como essas expressões contribuíram para sistematização de um pensamento acerca desses espaços. Além disso, pauta-se nesse livro perspectivas de pensar o impacto dessa materialidade documental como elementos voltados para o ensino de História e a educação patrimonial. E assim, também um amplo debate pautado nas políticas de preservação e proteção dos bens que compõe os sertões.

### O organizador





## Sumário

- 13 **O Município de Mossoró/Rn e as Duas Faces da Preservação do Patrimônio Histórico**  
Gleycianny Emanuely Rodrigues de Freitas
- 25 **Caicó já nem Tão Arcaico: Modificações Descaracterizantes no Casario Antigo de Caicó**  
Lívia Nobre de Oliveira
- 43 **Patrimônio de Cocais: Educação Patrimonial na Formação de Turismo Sustentável Para as Comunidades do Entorno do Sítio Arqueológico Lajeiro do Escrivão, em São João do Sóter- MA**  
Maykon Albuquerque Lacerda; Reinaldo dos Santos Barroso Júnior
- 58 **Edição e Análise de Provisão Eclesiástica do Livro de Tombo da Paróquia de Itapebuçu-CE**  
Yago Bezerra Pessoa
- 73 **A Paisagem do Medo em “Redenção”: História em Quadrinhos de Gonçalo Junior e Júlio Shimamoto**  
Alberto Ricardo Pessoa; Renato Amado Peixoto
- 91 **Patrimônio, Mística e Arte Sacra: A Invenção de um Cânone Artístico em Juazeiro do Norte**  
Assis Daniel Gomes

- 107 **Cores do Sertão em O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro de Glauber Rocha**  
Fabio de Freitas Leal
- 118 **Pelos Caminhos da Arte e da Cultura Popular: A Contribuição do Teatro de Bonecos ao Programa EJA em Ação**  
Jailson Valentim dos Santos
- 135 **No Rastro de Produtos Nacionais Populares: Da Literatura ao Cinema (1960-1969)**  
Priscila Godinho Martins dos Santos
- 149 **Os Jangadeiros de Raimundo Cela: Um Tipo de Praieiro Nordestino (1941-1943)**  
Raquel Lopes da Silva
- 161 **Criadores de “Onde Nascem os Fortes” Realçam Novas Percepções sobre o Sertão Unindo Inspiração em Euclides da Cunha e Cinema Novo**  
Aurora Almeida de Miranda Leão
- 177 **Guimarães por Djanira: Memórias Latino-Americanas**  
Luciana Martins Tavares de Lima
- 192 **“Os Olhos São as Janelas da Alma”: A Página Raízes do Sertão e as Formas de Visualizar os Sertões Contemporâneos**  
Franciely de Lucena Medeiros; Joel Carlos de Souza Andrade
- 206 **Interseções Poéticas do Sertão Como Subsídios para Aulas na Graduação em Artes Visuais e Cinema**  
Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega; João de Lima Gomes
- 223 **Índice Remissivo**

## O MUNICÍPIO DE MOSSORÓ/RN E AS DUAS FACES DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO

 Gleycianny Emanuely Rodrigues de Freitas<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

O município de Mossoró/RN destaca-se por seus vários acontecimentos de importância histórica, além disso, possui um diverso acervo de bens patrimoniais edificados, cada um deles com sua própria especificidade, que juntos refletem a identidade do povo. O presente artigo aqui apresentado possui como tema a preservação do patrimônio histórico edificado. Dentre os vários acontecimentos e bens patrimoniais mossoroense, destaca-se aqui o episódio de resistência ao cangaço e patrimônio edificado relacionado a ele.

O patrimônio histórico é importante para a preservação da identidade do povo mossoroense. O poder público municipal apropria-se e reconta a história em grandes espetáculos teatrais, além disso, traz novos usos as edificações de importância histórica e arquitetônica, povoando o imaginário da população e caracterizando a imagem da cidade. (COSTA, 2007). Entretanto, apesar dessa apropriação, assim como em outras cidades brasileiras, o patrimônio histórico edificado vem passando por um período de descaracterização e desgaste.

<sup>1</sup> Mestranda e Estudos Urbanos e Regionais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). gleycianny07@gmail.com



Assim, faz-se pertinente os seguintes questionamentos: no município de Mossoró o patrimônio histórico edificado é preservado? Quais as condições das edificações históricas que possuem vínculo com o episódio de resistência ao bando de Lampião?

Dessa forma, o artigo se propõe a investigar as condições de preservação do patrimônio histórico edificado no município de Mossoró/RN, com atenção especial a sua identidade de resistência. Para alcançarmos esse objetivo de estudo, primeiro se faz necessário algumas reflexões que auxiliarão o desenvolvimento deste trabalho, são elas: levantar referencial teórico acerca dos conceitos de patrimônio histórico edificado e preservação do patrimônio; contextualizar o município de Mossoró/RN, abordando os pontos que constroem a identidade do povo; analisar a atual condição do patrimônio histórico mossoroense, considerando os conceitos abordados anteriormente.

Os procedimentos se constituíram inicialmente na revisão bibliográfica em fontes secundárias, com levantamento em base de dados fidedignas. Na segunda etapa deste trabalho foi realizado um estudo de campo em busca de dados empíricos, com visita às edificações históricas e a realização de registros fotográficos, dessa forma, foi possível diagnosticar o atual estado de conservação das edificações. Por fim, através de uma sistematização dos dados será possível compreender as condições da preservação do patrimônio edificado em Mossoró.

## MOSSORÓ, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

O município de Mossoró/RN caracteriza-se por cidade média e está localizado no semiárido brasileiro, entre duas regiões metropolitanas, Fortaleza/CE e Natal/RN. É o segundo município mais populoso do estado do Rio Grande do Norte, com uma estimativa de 300.618 habitantes (IBGE, 2020). Segundo Elias e Pequeno (2010), Mossoró engloba uma área de influência regional com mais de um milhão de habitantes,

composta por cerca de 75 municípios, em especial para a prestação de serviços e atividades comerciais.

Mossoró é uma importante cidade potiguar, conhecida por seus atrativos culturais e seu grande crescimento econômico ao longo dos anos. O marco inicial para o surgimento do povoamento na região de Mossoró se deu com a construção da Capela de Santa Luzia no ano de 1772, e em um curto período, entre 1842 e 1870, passou por todo o processo político para se elevar de povoamento a cidade (PINHEIRO, 2007).

Segundo a PMM (Prefeitura Municipal de Mossoró), durante a trajetória da cidade podemos destacar quatro feitos que marcaram sua história, como: o motim das Mulheres em 1875, no qual 300 mulheres foram para as ruas protestarem contra o alistamento obrigatório e conseguiram impedir o governo de levar seus filhos e maridos para guerra; a abolição da escravatura em 30 de setembro de 1883, cinco anos antes da Lei Áurea, assim como a criação de um clube formado por ex-escravos cujo objetivo era dar abrigo e acolhimento aos trabalhadores livres; a resistência do município contra a invasão do Bando de Lampião em 1927, marco da resistência do povo mossoroense, retratado até hoje como espetáculo cultural; e o primeiro voto feminino da América Latina, que ocorreu em Mossoró no ano de 1928, 6 anos antes de sua regularização nacional.

Segundo a historiografia oficial, em 13 de junho de 1927 o município venceu um combate contra o bando de Lampião, ícone do cangaço. Além da expulsão do bando, Mossoró também foi responsável pela morte de Jararaca, um dos membros mais importantes do bando. Assim, o município ganhou a identidade de “terra da resistência”. Para celebração deste fato, o município conta com o “Chuva de Bala no país de Mossoró”, espetáculo teatral que conta a história do embate, e o Memorial da Resistência, obra arquitetônica que retrata a memória de resistência, trazendo informações sobre o acontecido.





## PATRIMÔNIO HISTÓRICO E PRESERVAÇÃO

Segundo a UNESCO (2012), “Patrimônio é tudo aquilo que pertence a uma região. É a herança do passado e o que o povo cria hoje. É obrigação de todas as pessoas, preservar, transmitir e deixar todo esse legado às futuras gerações.” Complementando a afirmação, segundo o IPHAN (2014), o patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. É o conjunto de bens, de natureza material e/ou imaterial, que guarda em si referências à identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos sociais. É um elemento importante para o desenvolvimento sustentado, a promoção do bem-estar social, a participação e a cidadania.

Ou seja, para que algo seja considerado um bem patrimonial, este deve fazer parte da história de um povo, possuir uma identidade coletiva de importância histórica, cultural e/ou artística. Segundo o Decreto-Lei n.º 25/1937, patrimônio material é o conjunto de bens culturais móveis (mobiliário) e imóveis (edifícios) existentes no país e cuja conservação seja de interesse público. O patrimônio edificado é aquele que possui valor histórico e arquitetônico, que conta a história de um povo e que exibem os saberes construtivos. São monumentos que exibem a herança do passado (GOFF, 2013). Uma das formas de garantir a preservação do patrimônio é o tombamento, que visa impedir a destruição e/ou descaracterização dos bens com valor histórico, cultural, artístico, arquitetônico e/ou ambiental.

O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido, e pode ser feito pela administração federal, estadual e municipal. Em âmbito federal, o tombamento foi instituído pelo Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, o primeiro instrumento legal de proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro e o primeiro das Américas, e cujos preceitos fundamentais se mantêm atuais e em uso até os nossos dias. (IPHAN, 2014)

O tombamento pode ser aplicado a bens materiais e imateriais. Pode ser feito pela União, pelo Governo Estadual ou pelas administrações municipais. A solicitação do tombamento, pode ser feita por qualquer pessoa física ou jurídica, por uma organização não governamental, por um representante de órgão público ou privado, por um grupo de pessoas através de um abaixo-assinado e por iniciativa da própria Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Por isto, é tão importante a conscientização da sociedade com relação ao patrimônio histórico e cultural, para garantir a luta pela preservação e conservação do patrimônio e a história.

A importância da preservação do patrimônio cultural e histórico é fundamental para podermos manter nossa identidade e para que as gerações futuras venham a entender o passado. Preservar o caráter arquitetônico e urbanístico é essencial para quem vai intervir nas cidades. Deve-se avaliar a história, entendendo a evolução e compreendendo a integração do novo com o velho, respeitando seu tempo e valor.

## A HISTÓRIA CONTADA POR MEIO DAS EDIFICAÇÕES: O PATRIMÔNIO EDIFICADO E A RESISTÊNCIA

O município possui rico patrimônio edificado. Contando com igrejas, casarões antigos e edificações de valor histórico e arquitetônico. Estas edificações estão localizadas de forma dispersa na área central e proximidades. As edificações apresentam em sua maioria estilo eclético, caracterizadas pela justaposição de estilos e função decorativa. Também há algumas edificações do estilo colonial, todavia, devido à postura assumida pelo poder público durante o século XIX, houve modificações significativas nas fachadas das construções, adicionando elementos ecléticos a estas (COSTA, 2007).

Existem três edificações de extrema importância nessa história: a Igreja de São Vicente de Paula; o Palácio da Resistência; e o casarão na esquina. Estes edifícios estão localizados na Av. Alberto Maranhão, no centro da cidade, e foram onde ocorreram os principais embates.



## IGREJA DE SÃO VICENTE DE PAULA

A igreja de São Vicente de Paula teve sua inauguração em 20 de julho de 1919 (Figura 1). Durante o combate contra o bando de Lampião, a igreja serviu como trincheira para os mossoroenses, e foi de grande importância para o triunfo da resistência (MAIA, 2012). Este episódio tornou a igreja um monumento da memória de resistência, assim como um ponto turístico da cidade. Desde 2003 a igreja é palco do espetáculo “Chuva de Bala no país de Mossoró”, que retrata desde o sequestro do Cel. Antônio Gurgel, à invasão do bando no município e à morte de Jararaca. A apresentação é realizada todos os anos durante as festas juninas, compondo a programação do evento “Mossoró Cidade Junina”.

A edificação permanece até hoje com o mesmo estilo idealizado pelo arquiteto Francisco Paulino (MAIA, 2012). A igreja conta com manutenção constante em sua área externa. Sua fachada vem sendo preservada ao longo do tempo, inclusive, as marcas de balas deixadas em sua estrutura durante o episódio contra o bando cangaceiro.

Figura 1 – Igreja de São Vicente de Paula

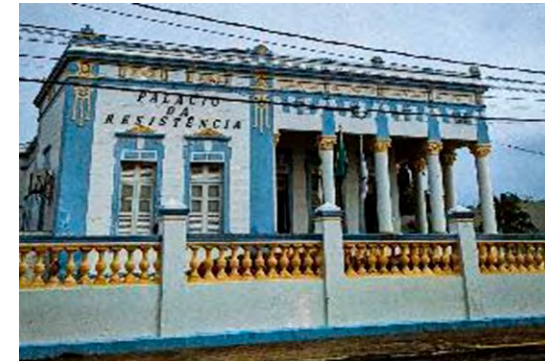


Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

## PALÁCIO DA RESISTÊNCIA

O Palácio da Resistência hoje funciona como sede da PMM. No passado, era a casa do ex-prefeito Rodolfo Fernandes, um dos protagonistas do episódio. Assim como a Igreja de São Vicente de Paula, esta edificação serviu como trincheira para os defensores da cidade. Edificação de estilo eclético, sofreu pequenas modificações na fachada, contudo, continua com sua essência original. De forma geral sua fachada vem sendo preservada (Figura 2).

Figura 2 – Palácio da Resistência



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

## CASARÃO NA ESQUINA

O casarão na esquina é uma propriedade privada (Figura 3). Em 1927, foi um dos pontos onde os cangaceiros se posicionaram no ataque. A edificação de estilo eclético, não sofreu modificações em sua fachada. Entretanto, diferente das edificações apresentadas anteriormente, encontra-se em completo estado de abandono. No diagnóstico foi possível observar fissuras nas paredes, recalque no piso, desprendimento do reboco, presença de mofo e fungos. Além disso, vegetação cresceu de forma descontrolada ocupando o lote e a calçada.



Figura 3 – Casarão na esquina



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

### AS DUAS FACES DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO: O DESCASO COM O PATRIMÔNIO EDIFICADO

No município de Mossoró, a preservação da Igreja de São Vicente de Paula e o Palácio da Resistência são a exceção. Infelizmente, assim como no casarão estudado, o descaso com o patrimônio edificado é “a regra”. Ao deslocar-se pelo local é notável o contraste entre estas edificações (Figura 4). Em Mossoró, muitas edificações de importância histórica e arquitetônica foram destruídas e as poucas edificações que restaram encontram-se total ou parcialmente descaracterizadas.

Ao caminhar pela área central da cidade sentimos uma estranheza. Diferentemente de outros centros históricos, é notável a falta das edificações históricas, apesar de algumas ainda estarem lá. Apesar disso, para visualizar as edificações históricas é necessário um bom posicionamento por parte do observador. É preciso um bom afastamento do objeto e cabeça elevada, olhando para cima. Isto se pelo fato de que, as poucas edificações históricas que restaram encontram-se com o pavimento térreo totalmente descaracterizado, tomado por placas e letreiros de lojas. Os resquícios da história podem ser vistos somente

de longe, no pavimento superior das edificações, muitas vezes quase completamente obstruídos por outros elementos.

Figura 4 – Duas faces da preservação em Mossoró



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Apesar da dura realidade enfrentada pelo patrimônio edificado, a PMM adota sempre um discurso de valorização da história e cultura. A criação do “Corredor Cultural” exhibe essa “preocupação”. Localizado na Av. Rio Branco, o corredor é um trecho que foi foco de grandes investimentos públicos e privados. A avenida passou por um processo de urbanização, e teve sua reforma concluída em 2008, ao custo total de R\$ 10 milhões. Com a intenção de inserir o município no circuito nacional de turismo cultural, foram implementados diversos espaços para uso da população, dentre eles podemos destacar aqui o Memorial da Resistência e a Praça da Convivência (VIEIRA, 2013).

O Memorial da Resistência é uma praça temática que conta com 4 volumes edificados e painéis explicativos, funcionando como um museu ao ar livre em homenagem à história de resistência do município à invasão do bando de Lampião.

A Praça da Convivência, localizada ao lado do Memorial da Resistência, foi construída com o pretexto de ser tornar um “novo centro histórico”. Com bares, restaurantes e espaço para shows de música ao



vivo, o espaço traz um conjunto de edificações que buscam reproduzir uma “vila eclética”. De acordo com Vieira (2013), a Praça da Convivência, assim como os outros equipamentos do Corredor Cultural, não dialoga com o resto da área em que está inserida. “A área cria a “atmosfera” de um “centro histórico” de forma absolutamente artificial, incrustada numa “ilha” que não se relaciona com a dinâmica da cidade (VIEIRA, 2013, p. 10).”

No entanto, em outros trechos da “cidade real”, o patrimônio histórico edificado desta importante cidade potiguar enfrenta o descaço e o esquecimento. Assim, só resta a estas edificações a destruição para darem lugar a estacionamentos (cena típica no cenário mossoense) ou algum empreendimento. “É apenas uma questão de tempo para que elas desapareçam da paisagem urbana de Mossoró” (VIEIRA, 2013, p. 11).

“A ironia de tudo isso é que a prefeitura de Mossoró utilize a seguinte frase para descrever o espaço pasteurizado da Praça de Convivência: “Este espaço resgata aspectos arquitetônicos da Mossoró do passado e celebra a diversidade de pessoas, cores, cheiros, sabores, linguagens e hábitos.” Tudo o que NÃO existe nesta praça é diversidade, de nenhuma qualidade. A desvinculação desta de qualquer relação com a cidade já constituída, o tipo de atividade aqui implantada que pode ser consumida por poucos, são apenas alguns dos aspectos que ressaltam a sua homogeneidade estéril. A arquitetura produzida não apenas não “resgata aspectos arquitetônicos da Mossoró do passado” como atenta contra a história arquitetônica da cidade ainda presente em muitos exemplares que aguardam ansiosamente por algum movimento pela sua preservação.” (VIEIRA, 2013, p. 12).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados evidenciaram as duas faces da preservação histórica do município. A Igreja de São Vicente de Paula e o Palácio da Resistên-

cia encontram-se hoje em estado satisfatório de preservação, ambos são acolhidos pelo poder público e contam com reformas constantes. A igreja atua como palco de manifestações culturais e o palácio atua como sede da prefeitura. No entanto, o casarão histórico da esquina encontra-se em estado deplorável, em uma situação extremamente precária. Ao deslocar-se pela avenida é notável o contraste entre estas edificações. As três edificações foram palco do grande combate contra o bando de Lampião, porém, como observado no estudo elas não recebem o mesmo tratamento. Além disso, os grandes investimentos no Corredor Cultural exibem a hipocrisia do discurso de preservação da história e cultura apresentado pelo poder público.

Ao invés de focar na criação de políticas públicas eficazes para a manutenção e preservação do patrimônio edificado, a PMM prefere construir falsas “edificações históricas”, e transferir a história de um lugar para outro, com o claro intuito de fomentar o capital privado.

Infelizmente, a desapropriação, destruição e degradação do patrimônio edificado é uma cena recorrente no município de Mossoró. A perda desses bens representa a perda da história, de uma memória irrecuperável. E, enquanto a cidade perde seu patrimônio, o poder público preocupa-se em preservar seus interesses econômicos.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, RJ, 30 nov. 1937. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm). Acesso em: 5 mar. 2021.

COSTA, Andréa Virgínia Freire. **Lugares do passado ou espaços do presente?** memória, identidade e valores na representação social do patrimônio edificado em Mossoró-RN. 2007. 204 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/3614>. Acesso em: 27 fev. 2021.

GOFF, Jacques Le. **História e memória**. 7. ed. Campinas: Unicamp, 2013. 1 v.



INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Bens Tombados**. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em: 5 mar. 2021.

MAIA, Geraldo. **13 de junho de 1927: o dia em que lampião atacou Mossoró**. 2015. Disponível em: <http://www.blogdogemaia.com/detalhes.php?not=945>. Acesso em: 1 mar. 2021.

MAIA, Geraldo. **As igrejas também contam sua história**. 2012. Disponível em: <http://www.blogdogemaia.com/detalhes.php?not=789>. Acesso em: 1 mar. 2021.

PEQUENO, Renato; ELIAS, Denise. Tendências da urbanização e os espaços urbanos não metropolitanos. **Cadernos MetrÓpole**, São Paulo: v. 12, n. 24, P. 441-465, 2010. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12356/1/2010\\_art\\_tende.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12356/1/2010_art_tende.pdf). Acesso em: 01 maio 2020.

PINHEIRO, Karisa Lorena Carmo Barbosa. **O processo de urbanização da cidade de Mossoró**: histórico da expansão urbana da cidade de Mossoró desde 1.772 até os dias atuais. Mossoró: CEFET-RN, 2007. 258 p. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/278>. Acesso em: 10 set. 2020.

PREFEITURA DE MOSSORÓ. **História**. Disponível em: <https://www.prefeitura-demossoro.com.br/ahistoria/>. Acesso em: 13 set. 2020.

SILVA, Francisco Paulo da; TAVARES, Edgley Freire. A INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA NO ESPAÇO URBANO: efeitos de sentido na contação da invasão de lampião a Mossoró feita monumento. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína de Jesus (org.). **Análise do Discurso: objetos sujeitos e olhares**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 23-30. (Coleção Discursividades).

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE. **World Heritage**. [S. l.], 2012. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/about/>. Acesso em: 5 maio 2019.

VIEIRA, Natália Miranda. Uma História Forjada: A Construção do Cenário da Praça da Convivência No “Corredor Cultural de Mossoró”-RN. **Encontro Internacional Arqumemória**, v. 14, 2013.

## CAICÓ JÁ NEM TÃO ARCAICO: MODIFICAÇÕES DESCARACTERIZANTES NO CASARIO ANTIGO DE CAICÓ

 Lúvia Nobre de Oliveira<sup>1</sup>

O cantor paraibano Chico César canta uma música de nome “A prosa impúrpura do Caicó”, na qual faz menção a essa cidade norte-rio-grandense. Na letra, conhecida por muitos caicoenses, tem destaque a parte em que diz “Ah, Caicó arcaico”. Chico César nos traz em seus versos uma série de justaposições contraditórias. Entre a “descrença” e a “fé”, entre o “milhão” e o “vintém”, entre o bruto do “xique-xique” e o delicado do “pé de flor”, entre o tecnológico “videogame” e o tradicional “oratório”, o cantor nos desvela o perfil de uma cidade culturalmente permeada por contrastes. Uma cidade cheia de história, tradições, e com uma identidade cultural marcante, mas que, como tantas outras cidades latino-americanas, tem se deixado seduzir pela globalização e pela modernização dos seus territórios. Longe de querer o termo “arcaico” da canção como algo pejorativo, neste artigo ele, ao contrário, indica aquilo que é antigo na cidade. Especificamente seu casario histórico, rastro do desenvolvimento desse lugar e de toda região, que tem se perdido por vir sendo engolido por essa modernização que se contrapõe à história e à memória do lugar.

Na ânsia de sermos cada vez mais modernos, cada vez mais globais, vamos mudando a cara das nossas cidades. Vamos, aos poucos,

<sup>1</sup> Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAU – UFRN).



apagando os vestígios da nossa história e o que faz com que sejamos tão “oxente”, e substituindo pelo *oh, shit*, como cantado na música, e como se isso fosse afinal um indicativo de melhor qualidade cidadina. Resultado disso é o alarmante cenário de degradação das preexistências históricas da cidade – não só de Caicó mas de inúmeras outras.

Vivemos em uma era de intenso ritmo de informações. As fronteiras entre os países para o fluxo de capital e tecnologias são cada vez mais permeáveis. O capitalismo é uma das bases da estrutura social em que vivemos e, para Zukin (LIRA, 2013), o que ele chama de “cultura do mercado” – proveniente do capitalismo – estabeleceu processos de rápida obsolescência e estreitamento da vida útil de edifícios ao longo do século XX. Para Lira (2013), o mercado tem se mostrado incapaz ou mesmo desinteressado em lidar com as preexistências arquitetônicas e com o patrimônio edificado. Pelo que se pode observar por exemplos no país, quanto mais avançam os interesses do capital nas metrópoles, mais ameaçados estão seus bens históricos, e esse avanço se mostra sobretudo em vistas do crescimento do setor terciário, dado que é o setor que se estabelece espacialmente dentro dos locais mais urbanizados das cidades. Nesse sentido, a construção vale não por ela em si, mas pelo espaço e localização privilegiados que ocupa na cidade.

Segundo Amorin (2007), esse processo de modernização vai exigindo do comércio uma postura concentrada em facilitar a promoção e publicidade de forma moderna e dinâmica, que acaba por usar as fachadas como forma de atrair o público, sendo necessário elementos que chamem a atenção, como placas luminosas, revestimentos atuais, vidros, entre outros.

Nessa tendência de uniformização e banalização, vários imóveis tiveram suas expressões faciais modificadas e remoadas pela substituição dos seus revestimentos originais. (...) Fachadas de pastilha, cerâmicas foscas, como faces enrugadas que revelam a pátina do tempo, são substituídas por porcelanato, cerâmica, mármore ou granito, todos polidos e jovens. (AMORIM, 2007, pp. 42, 43)

Um exemplo muito claro disso foi observado muito recentemente na cidade de Caicó. No dia 18 de maio de 2021, um casarão eclético bem conservado e que havia sido residência de uma importante personalidade histórica da cidade, localizado na esquina de duas movimentadas ruas da cidade (uma delas leva o nome desse antigo dono, o Coronel Celso Dantas), foi demolido (CHAVES, 2020). Apesar de não haverem informações oficiais a respeito, visto que é um imóvel privado que recentemente foi vendido, os veículos de comunicação da cidade deram conta de que, segundo os novos donos, a demolição se deu para que fosse construído então um novo empreendimento (não se sabe exatamente o quê).

Figura 1: Casarão um dia antes da demolição, já em processo de destelhamento



Fonte: Livia Nobre, 2021



Figura 2: Casa no dia da demolição



Fonte: Foto cedida por Adonay Dantas, 2021

Não é a primeira vez que algo assim acontece na cidade, evidentemente. Na própria Avenida Celso Dantas, endereço dessa casa demolida, haviam outras construções também de estilo arquitetônico eclético que foram demolidas e hoje são pontos comerciais. Na figura abaixo, vemos em perspectiva à direita a rua que hoje é a Avenida Celso Dantas. O casarão em questão é o último dessa fileira de casas. Agora no chão, o único exemplar que desta foto resta nessa rua é casa que está imediatamente ao lado de seu terreno.

Figura 3: Imagem de Caicó em meados do século XX com a Avenida Celso Dantas em perspectiva, na lateral direita da foto



Fonte: <https://www.facebook.com/alberto.medeiros.161>

Nessa mesma foto vemos um casarão de mais de um pavimento. Demolido a finais do século XX, hoje dá lugar a uma loja de móveis e eletrodomésticos.

Figura 4: Casa da Avenida Celso Dantas que foi demolida ainda nas últimas décadas do século XX



Fonte: <https://www.instagram.com/ohistoriadorcaicoense/>

Figura 5: Loja de móveis e eletrodomésticos que existe hoje no lugar dessa antiga casa.



Fonte: Google Street View, 2011.



Como o final do século XX foi um período em que descaracterizações no centro da cidade passaram a se mostrar cada vez mais evidentes, a professora Edja Trigueiro, docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte encabeçou entre os anos 1996 e 2005 um projeto de extensão que inventariou construções antigas de diversos centros históricos das cidades da região do Seridó potiguar. Esse inventário, intitulado “Inventário de uma Herança Ameaçada: Um estudo dos centros históricos do Seridó – RN” (TRIGUEIRO, et al., 2005) foi um trabalho desenvolvido dentro da base de pesquisa Morfologia e Usos da Arquitetura (MUa). Em Caicó, entre os anos de 1996 e 1998 foram catalogadas edificações modernistas e pré-modernistas de interesse patrimonial localizadas na área central. Entre 2014 e 2015 as informações desse inventário referentes à cidade de Caicó foram atualizadas por Oliveira e Souza (2014) e Oliveira (2015) pela primeira vez (em 2014 a atualização foi parcial). Essa atualização mostrou um avanço da destruição e descaracterização de uma boa parcela dessas edificações. Fatores como o crescimento do setor terciário e as investidas do setor imobiliário nessa área por meio da verticalização com criação de edifícios de apartamentos contribuíram para a criação do atual cenário (OLIVEIRA & SOUZA, 2014). Perdeu-se muito da unidade estética de centro antigo que havia e hoje as preexistências disputam relevância visual com novas lojas, vitrines, consultórios envidraçados.

Durante os meses de junho e julho do ano de 2019 todas as ruas e suas respectivas casas inventariadas foram novamente fotografadas. Nessa última atualização, apenas 36% das edificações inventariadas continuavam com suas características preservadas. Edificações modificadas somavam 37%, descaracterizadas 16% e as que foram demolidas e substituídas por novas edificações eram 11% do total. Sendo esses os dados mais atualizados, e dada a impossibilidade de constante atualização, uma vez que as modificações da cidade em geral caminham mais rápido do que uma única pesquisadora conseguiria dar conta de monitorar, consideraremos que esses são os dados de hoje, excluídas, portan-

to, eventuais modificações ou demolições ocorridas nos meses que se decorreram desde então.

À medida que as informações foram sendo atualizadas foi se percebendo a existência de vários exemplares que não constavam no primeiro inventário, mas que tinham características morfológicas e construtivas muito similares às do seu entorno e que considerei que deveriam também serem inventariadas. Essa ausência delas no primeiro material pode ter se dado por vários fatores, possivelmente inerentes às próprias dificuldades de se realizar uma pesquisa dessa natureza à época e com recursos limitados vindos da universidade e suporte fotográfico ainda em filme, segundo me explicou, em caráter informal, a professora Edja Trigueiro. Ao todo são 66 (sessenta e seis) construções inventariadas que não constavam antes e que se somaram às demais formando um total de 360 (trezentas e sessenta) casas.

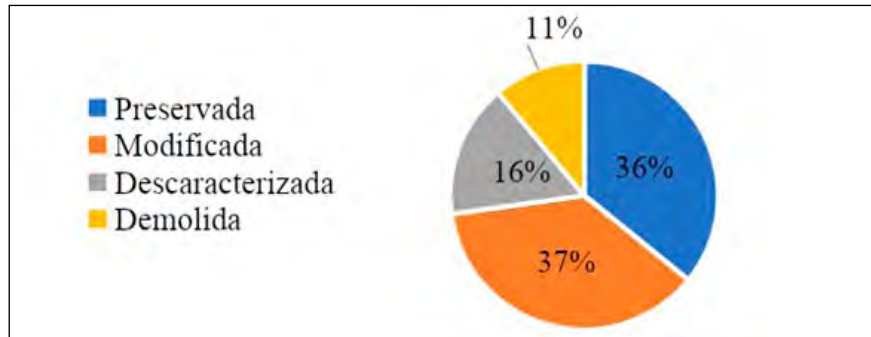
Foram atualizadas todas as informações que estavam presentes no primeiro inventário, como estado de preservação, conservação, filiação estilística e elementos da morfologia das fachadas. Essas informações foram organizadas em fichas. As informações sobre classificação básica contida nas fichas constam de: estado de preservação, estado de conservação, uso e filiação estilística. Sobre a filiação estilística seguiu-se o indicado no primeiro inventário, definindo três grandes estilos: colonial, eclético e modernista, além daqueles que eram inicialmente de um estilo mas passaram por adições ou modificações apresentando elementos de outro estilo.

Sobre a primeira parte de classificação básica podemos elaborar os seguintes gráficos que nos dão uma melhor noção do estado de degradação no qual se encontra o sítio e suas principais características estilísticas.



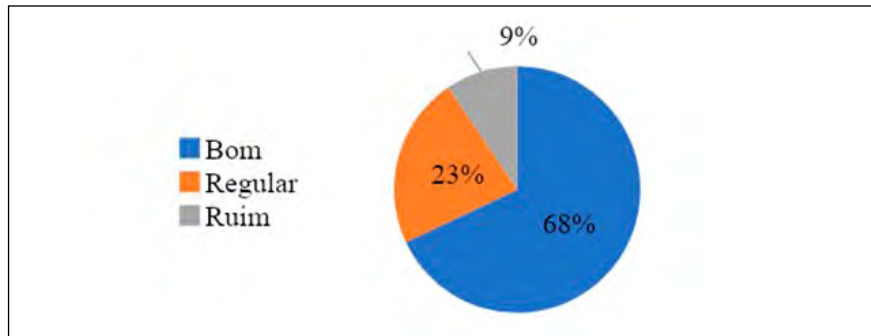


Gráfico 1: Estado de preservação.



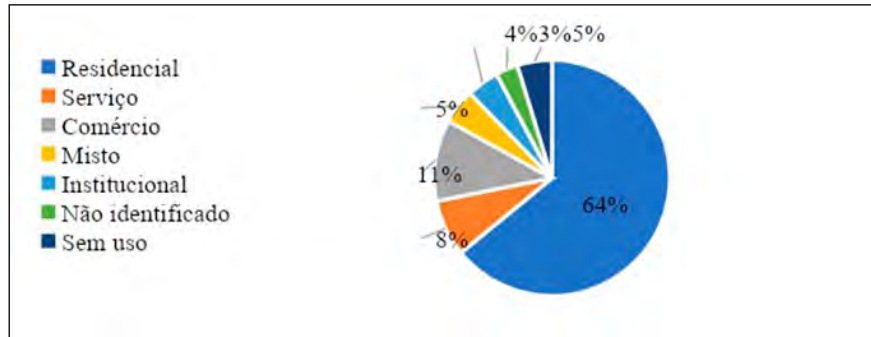
Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 2: Estado de conservação.



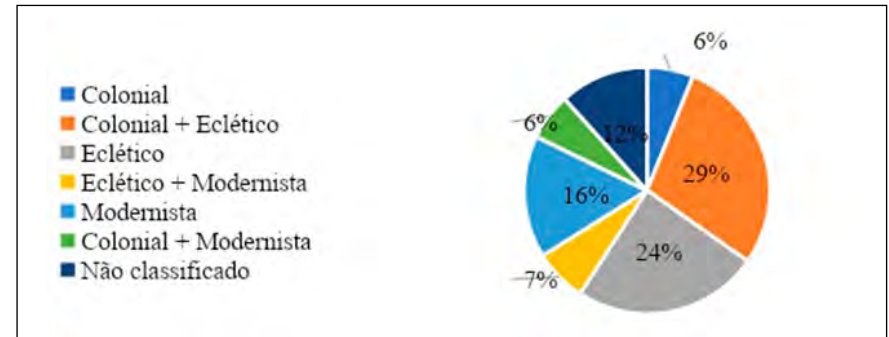
Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 3: Usos.



Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 4: Filiação estilística.



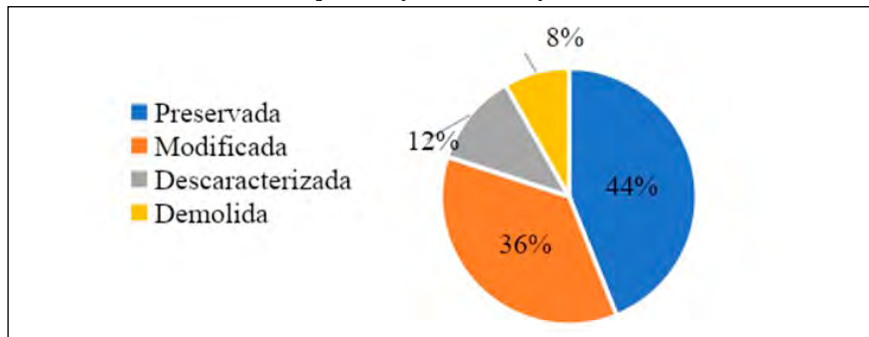
Fonte: Elaboração da autora.

Quanto ao estado de preservação, diretamente relacionado às análises de intervenções que faremos nos capítulos seguintes, vale destacar o avanço que houve nessa degradação desde o primeiro inventário até o último. São 36 construções que seguem modificadas conforme estavam na década de 1990, e duas que seguem descaracterizadas. Considerando então apenas as casas inventariadas por Trigueiro (TRIGUEIRO, et al., 2005), referente a um total de 294 construções, teremos um total de 151 exemplares que sofreram alterações entre 1996 (ano em que se fotografou o acervo caicoense) e 2019. Algumas delas já estavam alteradas e foram ainda mais modificadas. As que foram descaracterizadas nesse intervalo somam 48, enquanto apenas 2 se mantêm descaracterizadas conforme àquele ano. As que foram demolidas são todas referentes aos registros em Trigueiro (2005) e somam 39.

É interessante observar o estado de preservação em cada um dos usos presentes no conjunto de edificações inventariadas. Como apontado, a grande maioria delas é de uso Residencial (230 edificações). É sabido que essa é uma área visada pelo terceiro setor e de grande fluxo de pessoas, mas isso está mais concentrado em algumas ruas não em todas. Grande parte das ruas inventariadas são ruas menores e predominantemente residenciais. A seguir, vemos os gráficos com o estado de preservação relativo a cada uso:



Gráfico 6: Estado de preservação de construções de uso Residencial.

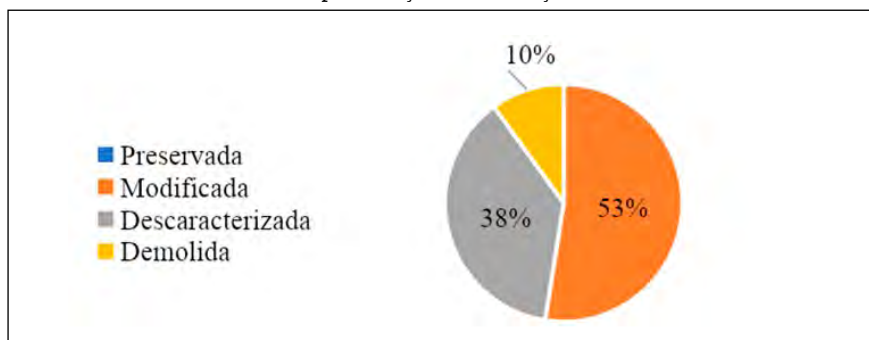


Fonte: Elaboração da autora.

Dentre as edificações modificadas, 29 estão modificadas tal qual o primeiro inventário. Entre as descaracterizadas apenas uma se encontra nesse estado desde o primeiro inventário, todas as outras 26 foram descaracterizadas após o ano de 1996.

Dentre as edificações de uso Comercial (total de 40) temos que:

Gráfico 7: Estado de preservação de construções de uso Comercial.

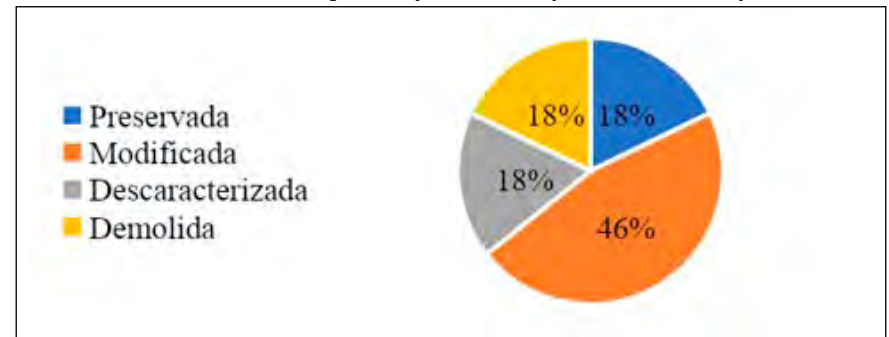


Fonte: Elaboração da autora.

Chama bastante atenção o fato de nenhuma edificação de uso Comercial se encontrar preservada. Dentre as modificadas (21 no total), apenas uma está modificada tal qual o primeiro inventário.

Quanto às edificações de uso de Serviço (total de 28) temos que:

Gráfico 8: Estado de preservação de construções de uso de Serviço.

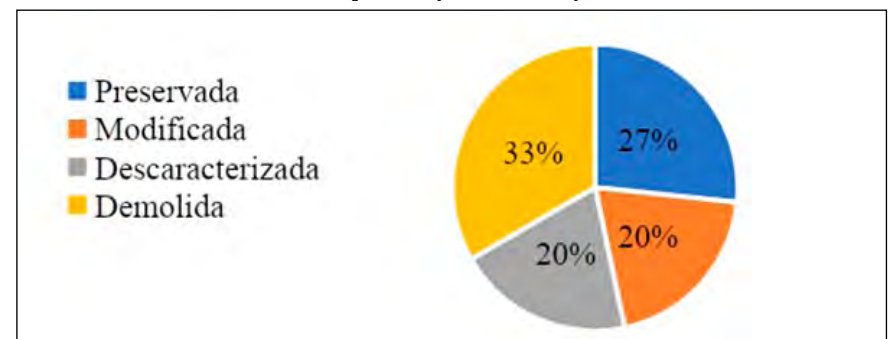


Fonte: Elaboração da autora.

Dos 13 exemplares modificados, quatro estão tal qual 1996.

Das edificações de uso Misto, o que inclui comércio e/ou serviço e mais algum outro uso (seja residencial ou não) temos um total de 18 exemplares, dos quais:

Gráfico 9: Estado de preservação de construções de uso Misto.



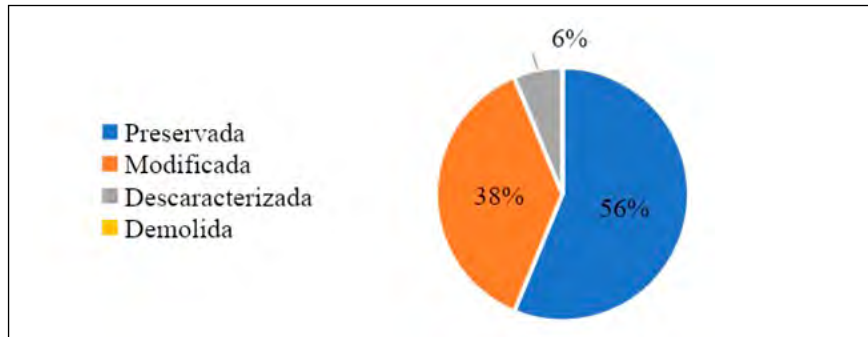
Fonte: Elaboração da autora.

Chama atenção para a quantidade proporcionalmente elevada de exemplares demolidos. Uma hipótese – que não poderia ser comprovada sem maior estudo – é que para abarcar múltiplos usos, a planta original seria ainda mais restritiva.



Dentre as edificações de uso Institucional (total de 16) temos que:

Gráfico 10: Estado de preservação de construções de uso Institucional.

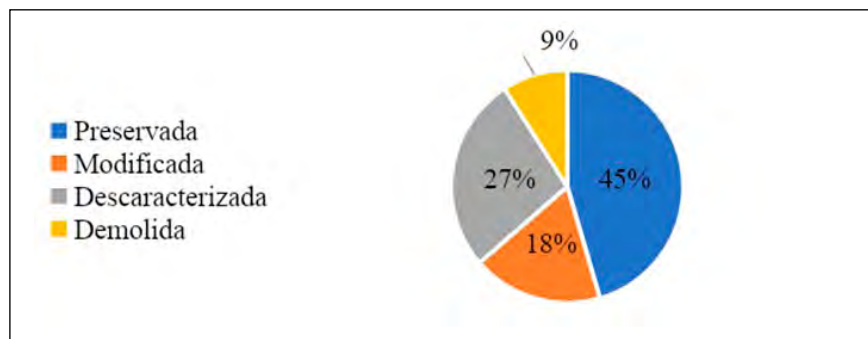


Fonte: Elaboração da autora.

É interessante o fato de ser o único grupo que não apresenta edificações demolidas e também o que proporcionalmente apresenta mais exemplares preservados.

Dentre as edificações de uso não identificado (total de 11) temos que:

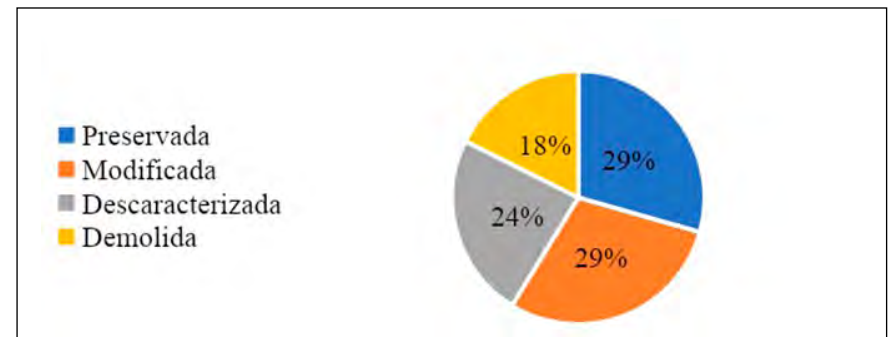
Gráfico 11: Estado de preservação de construções de uso Não identificado.



Fonte: Elaboração da autora.

Por fim, dentre aquelas edificações que estão sem uso (total de 17) temos que:

Gráfico 12: Estado de preservação de construções Sem uso.



Fonte: Elaboração da autora.

A fim de analisar posteriormente a ocorrência dos tipos de modificações em cada um dos usos, simplificaremos em quatro grandes grupos: residencial com 230 exemplares; setor terciário (incluindo o uso comercial, de serviço e misto) com 86 exemplares; institucional com 16 exemplares; sem uso ou não identificado com 28 exemplares

Foram catalogadas também as modificações que foram feitas nessas construções. Dividido em categorias de modificações<sup>2</sup>, a primeira delas é a de “acabamentos”, e não se relaciona com alterações na forma da caixa mural. As outras três são: “vãos”, “formas” e “adições”. A subcategoria “adições” pode, ou não, indicar alterações diretas na forma, pois abrange adições de anexos – que alteram a caixa mural – ou de marquises e letreiros – que não necessariamente incidem como uma intervenção de obra na forma original.

As modificações relativas a acabamentos totalizam 105 ocorrências, sendo: 24 delas relativas a revestimento parcial (quando se localiza apenas na parte inferior das paredes da fachada); 24 de revestimento total (quando vai até pelo menos a parte superior das aberturas); 4 de

<sup>2</sup> Para facilitar a organização das informações, quando existiam mais de um tipo de modificação em uma das categorias, foi documentada aquela que se entende ter modificado ou descaracterizado de modo mais relevante.



chapiscamento; 3 de modificações de adornos; 26 de retirada de adornos; 24 de pintura global (quando a edificação é inteiramente pintada de uma só cor ignorando os detalhes de fachada).

As modificações relativas a vãos totalizam 139 ocorrências, sendo: 48 de modificação do formato e/ou quantidade dos vãos; 4 de apenas aberturas de novos vãos; 28 aberturas de vãos de garagem; 4 aberturas de vãos de varanda; 34 aberturas específicas de junção de vãos para comércio ou serviço (abertura de um grande vão único para se tornar vitrine ou entrada de loja ou escritório); 6 fechamentos de varandas com esquadrias; 15 entaipamentos.

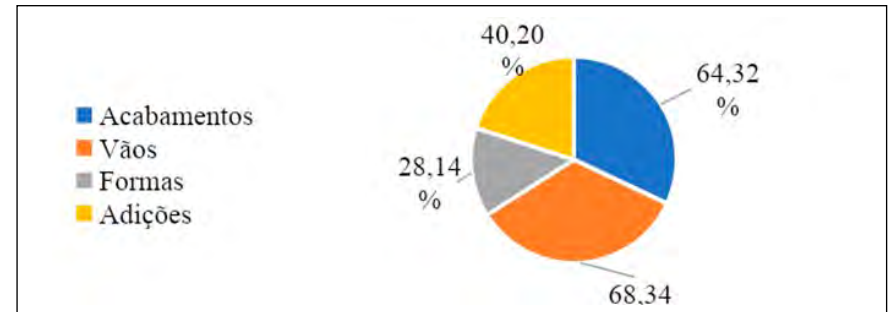
As modificações relativas a formas totalizam 57 ocorrências, sendo: 5 demolições parciais; 23 desmembramentos em mais de um lote; 5 esvaziamentos internos; 8 junções de lotes; 16 modificação do tipo de cobertura (quando há modificação no formato da platibanda ou substituição de platibanda por beiral e vice-versa).

As modificações relativas a formas totalizam 78 ocorrências, sendo: 3 adições de elementos decorativos; 18 adições de pavimento superior; 23 adições de volumes (que pode ser um volume anexo ou uma área coberta com telhado); 7 modificações de acessibilidade (rampas, escadas ou degraus); 19 adição de elementos de publicidade (letreiros, placas ou marquises), 3 muramentos; 5 portões de correr fechando aberturas.

Analisando os usos e as ocorrências de modificações, podemos observar os seguintes dados:

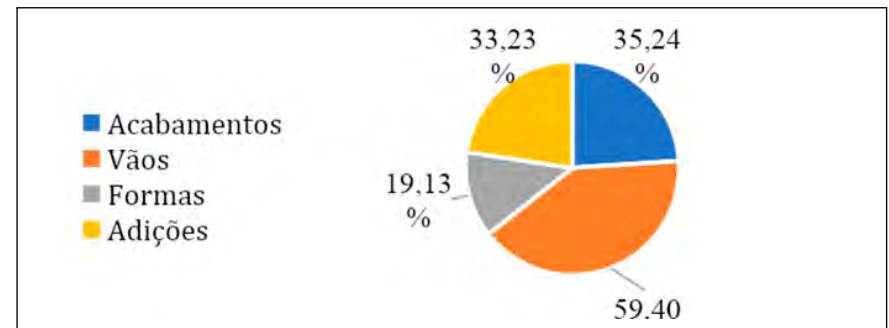
Primeiramente, analisaremos quais categorias de modificações são mais recorrentes em cada um dos usos:

Gráfico 13: Tipos de modificações nos exemplares modificados ou descaracterizados de Uso Residencial.



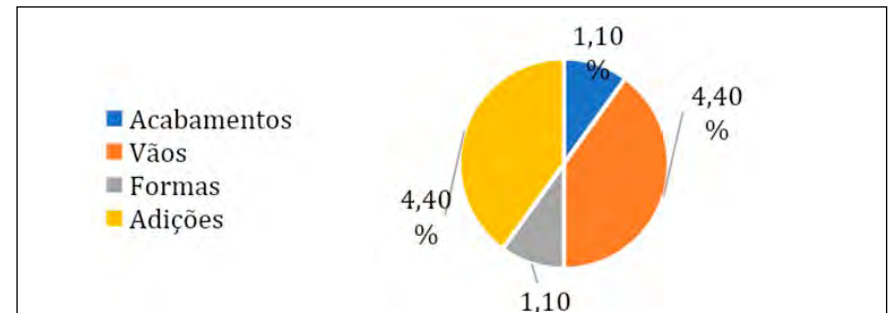
Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 14: Tipos de modificações nos exemplares modificados ou descaracterizados de Uso do Setor terciário.



Fonte: Elaboração da autora.

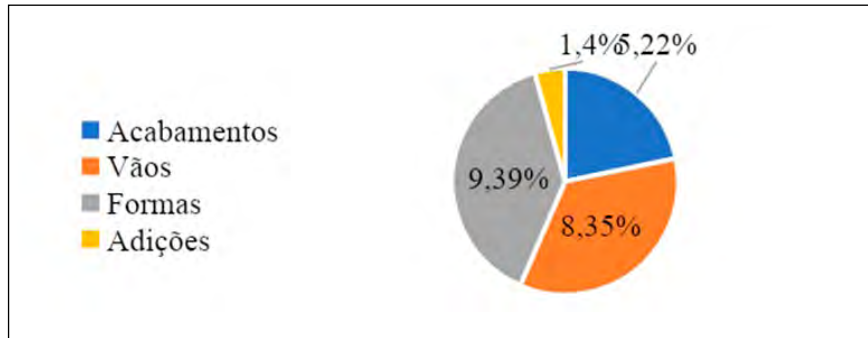
Gráfico 15: Tipos de modificações nos exemplares modificados ou descaracterizados de Uso Institucional.



Fonte: Elaboração da autora.



Gráfico 16: Tipos de modificações nos exemplares modificados ou descaracterizados Sem Uso ou de uso Não Identificado



Fonte: Elaboração da autora.

Com esses gráficos podemos perceber que as modificações do tipo de Acabamentos são observadas sobretudo em construções de uso residencial. Já nas construções do setor terciário ou de uso institucional prevalecem as modificações referentes aos vãos. As modificações do grupo das adições são observadas de forma proporcionalmente muito parecida entre esses dois tipos de uso. As modificações referentes à forma são proporcionalmente muito presentes naquelas construções sem uso ou de uso não identificado pois várias dessas que estão em estado de abandono foram internamente esvaziadas (demolição de paredes internas e telhados).

Não seria possível precisar as razões que levaram as pessoas a fazerem tais modificações apenas com o quantitativo desse inventário, mas podemos fazer algumas observações: o tipo mais expressivo de alteração é o que altera o formato ou a quantidade dos vãos. Sobre isso, podemos supor várias possibilidades: que a alteração dessas esquadrias se dê em razão de novas necessidades de uso que implicam em alterações de planta baixa e conseqüentemente da localização das aberturas; que tem relação com modismos (vontade de “atualizar” o estilo da esquadria); a junção dos vãos para vitrines pode guardar relação com uma visão muito restrita de arquitetura comercial que não se relacionaria

com arquitetura histórica. A expressiva quantidade de aberturas que foram feitas especificamente para a construção de garagens também demonstra um alinhamento dessas modificações com novas necessidades que à época dessas construções (sobretudo coloniais e ecléticas) não existiam (ou existiam de forma menos expressiva).

As modificações de revestimentos também nos permitem pensar dois caminhos de análise: o primeiro, referente a questões de manutenção. Principalmente em revestimentos parciais é provável que a estratégia seja de diminuir esses custos, uma vez que a parte inferior das fachadas pode sofrer mais desgaste por causa de atritos das pessoas com as paredes e então requerer maior constância nas pinturas. Esse mesmo pensamento também pode estar atrelado aos revestimentos totais, mas há sempre também a possibilidade de eles representarem uma busca por uma “atualização” estilística, ou uma “modernização” inserindo elementos mais atuais ou que estavam em moda na época.

De maneira geral, o que podemos notar dessas análises quantitativas é que a degradação do casario histórico caicoense tem se agravado cada vez mais. O uso residencial ainda é predominante no centro, contudo, isso não garante sua preservação, posto que uma série de variadas modificações são observadas nesses exemplares. Apesar disso, é notório que o setor terciário acaba sendo o mais prejudicial em termos preservacionistas, pois a quantidade de descaracterizações e demolições nesses usos é proporcionalmente mais elevada, e as modificações encontradas são de maior impacto na morfologia das fachadas.

Portanto, urge a necessidade de se pensar em uma legislação mais atualizada e melhor alinhada com as necessidades atuais de preservação na cidade. Ou seja, pensar instrumentos legais que possam proteger essas construções de modificações descaracterizantes como as citadas nesse trabalho. Para além disso, imagino que seja indispensável também pensar em ações de orientação – educação patrimonial – para esses dois grandes públicos que usam (e modificam) o centro: os moradores e o terceiro setor. Cada um tem suas particularidades e suas necessidades




e cada um interfere de um modo diferente nessas preexistências. Para manter o que há de positivamente arcaico na cidade, é necessário pensar ações para frear essas modificações. Nesse sentido, a análise quantitativa (e qualitativa) de quais e quantas modificações são essas é um material relevante para pensar estratégias de enfrentamento desse problema.

Caicó tem sim patrimônio, ainda que lapidado ou mutilado. E uma cidade da relevância cultural dessa magnitude, não deveria deixar de lado a memória que lhe resta para entregar isso de bandeja para o des-caso e os interesses comerciais.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, L. (2007). **Obituário arquitetônico**: Pernambuco modernista. Recife.
- CAICÓ, P. M. (17 de outubro de 2006). **Lei nº 4.204, de 17 de outubro de 2006**. Dispõe sobre o Plano Diretor do Município de Caicó - Rio Grande do Norte, e dá outras providências. Caicó, RN.
- CHAVES, J. (27 de Maio de 2020). **O Casarão Eclético Demolido**. Fonte: Júlia Chaves Arquitetura: <https://www.juliachavesarq.com/post/o-casar%C3%A3o-e-cl%C3%A9tico-demolido>
- FELDMAN, S. (2017). Patrimônio cultural e a dimensão metropolitana. Em R. CYMBALISTA, S. FELDMAN, & B. M. KÜLH (Eds.), **Patrimônio cultural**: memórias e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume: Núcleo de Apoio e Pesquisa São Paulo.
- LIRA, J. T. (2013). **De patrimônio, ruínas e existências breves**. Redobra(12), 168 - 179. Fonte: [http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12\\_D3\\_jose\\_lira.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12_D3_jose_lira.pdf)
- OLIVEIRA, L. N. (2015). **Arcaicó**: uma experiência virtual de reconhecimento do patrimônio arquitetônico caicoense. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Natal.
- OLIVEIRA, L. N., & SOUZA, T. (2014). **O patrimônio de Caicó frente ao desenvolvimento econômico**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- TRIGUEIRO, et al. (2005). Inventário de uma herança ameaçada: um estudo dos centros históricos do Seridó. Natal: MUsA/UFRN.

## PATRIMÔNIO DE COCAIS: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA FORMAÇÃO DE TURISMO SUSTENTÁVEL PARA AS COMUNIDADES DO ENTORNO DO SITIO ARQUEOLÓGICO LAJEIRO DO ESCRIVÃO, EM SÃO JOÃO DO SÓTER- MA

 Maykon Albuquerque Lacerda<sup>1</sup>

 Reinaldo dos Santos Barroso Júnior<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

Este trabalho é oriundo de uma proposta extensionista, em execução desde agosto de 2019, que tem como objetivo apresentar e valorizar o patrimônio arqueológico, existente na cidade de São João do Sóter, localizado a leste do estado do Maranhão, em meio a uma região de palmáceas, conhecida como Mata dos Cocais. Ou seja, trata-se do patrimônio, intitulado: Lajeiro do Escrivão, um conjunto de achados e pictogramas, além de vestígios de distintas comunidades nativas que viveram na região. Nisso, evidenciaremos os vestígios de pinturas rupestres e a presença de comunidades indígenas, há milhares de anos neste espaço geográfico.

No entanto, é essencial salientarmos que, a equipe executora da proposta de extensão abordada, fora composta por: Reinaldo dos San-

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura Plena em História, pela Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, campus Caxias. Ex-bolsista PIBEX-UEMA. E-mail: maykonalbuquerque-lacerda@gmail.com

<sup>2</sup> Orientador. Mestre em História e Professor do Curso de Licenciatura Plena em História, lotado no Departamento de História e Geografia, da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, campus Caxias. E-mail: silesius2001@yahoo.com.br



tos Barroso Junior (Docente/UEMA) – coordenador do projeto; Cinthia dos Santos Moreira (Docente/UFOPA) – arqueóloga; Thalita Costa Souza - mestranda em História (PPGHIST/UEMA); Bruno Nascimento Gonçalves – graduando em História/Licenciatura (UEMA), e ex-bolsista FAPEMA; Elaine Lourenço Ribeiro – graduada em História/Licenciatura (UEMA), e ex-bolsista do Projeto Redes Territoriais; Maykon Albuquerque Lacerda – graduando em História/Licenciatura (UEMA), e ex-bolsista PIBEX.

O Sítio Arqueológico Lajeiro do Escrivão possui alta relevância histórica e arqueológica, logo pretendemos incentivar à valorização da memória local e indígena, para os distintos sujeitos residentes nas proximidades ao sítio, somando-se aos resultados obtidos pela extensão, desenvolvida no entorno da preservação da cultura material sotense. Pois esse cabedal arqueológico tornou-se um ensejo para a efetivação da educação do campo e patrimonial, no município retratado, e propício para a criação de tecnologias sociais para a formação de um turismo sustentável, visando o desenvolvimento econômico e cultural do sertão maranhense.

Diante disso, em termos de percurso metodológico, foram realizadas 06 ações conjuntas, no decorrer deste trabalho, respectivamente: leitura e diálogo bibliográfico, fundamentado em: Andrade (1987), Chagas (1998), Gonçalves (2002), Horta et al (1999), Santos (2004), Silva (2015), Siviero (2015), Vieira (2017), Poulot (2013), consulta em documentos oficiais (Constituição da República Federativa do Brasil -1988, Lei Ordinária nº 378, de 13 de janeiro de 1937, e a LDB-9.394/96), dentre outros. Tal como, reuniões grupais, planejamento de visitas de campo, produções textuais individuais, oferta de uma oficina para formação e preparação da equipe de trabalho, e elaboração de material didático, uma cartilha. Ações estas que se prepararam para a realização de cursos de aperfeiçoamentos e pequenas oficinas para a cidade de São João do Soter.

## O MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DO SÓTER – MA E O SÍTIO ARQUEOLÓGICO LAJEIRO DO ESCRIVÃO

Atualmente, estima-se que a cidade maranhense de São João do Soter, possua uma população equivalente à 18.543 pessoas (IBGE/2019). Segundo o último censo (2010), esse contingente correspondia ao total de 17.238 habitantes, dentro de uma área territorial com cerca de 1.438,067 km<sup>2</sup>, correspondendo, portanto, a uma densidade demográfica de 11,99 hab./km<sup>2</sup>. Em termos de municípios limítrofes, no que tange à principal cidade da região, Caxias, distancia-se em torno de 61,2 km da sede municipal sotense (Figura 1).

Figura 1 - Localização geográfica de São João do Soter - MA.



Fonte: IBGE (2019)



Cabe destacar que, no que concerne ao patrimônio material e arqueológico de São João do Sóter, os vestígios de presença humana são diversificados em meio à diversidade de fauna e flora sertaneja, que compõem a região interiorana do leste maranhense. Pois o sítio arqueológico Lajeiro do Escrivão é um conjunto de formações rochosas (lajeado arenítico) com cerca de 32,5 metros de comprimento, e atinge até 3 metros de altura com inscrições gravadas (Figura 2), cujos símbolos ainda não foram explicados (SILVA, 2015).

Figura 2 - Rochedo do Sítio Lajeiro do Escrivão



Fonte: Autoria própria (2019)

Nesse sentido, a exclusividade sotense, implica que o Lajeiro do Escrivão, até agora, no leste maranhense, é o único sítio arqueológico conhecido, onde existem vestígios de pintura nos sulcos das gravuras. E se isso traz um aspecto particular e excepcional, por outro lado impõe uma responsabilidade, a de lutar pela preservação e articulação, por meio de parcerias ou/e convênios entre: União, Estado e Município, como também fomentar o zelo do espaço arqueológico, por parte da população local. A imagem que segue (Figura 3), representa essas especificidades do arcabouço arqueológico retratado.

Figura 3 - Inscrições rupestre gravadas no lajeado.



Fonte: Autoria própria (2019)

Dessa forma, a importância de se registrar essas manifestações rupestres, reside na garantia da guarda desse material para às gerações futuras. Todavia, há muita dificuldade de se preservar um patrimônio em rochedo natural, porque a própria rocha se desgasta com o tempo, (Figura 4), à mercê dos agentes internos e externos do meio natural.

Figura 4 - Linhas na horizontal e vertical nos sulcos da gravura.



Fonte: Autoria própria (2019)





Tudo isso, é essencial para percebermos, parte da excepcionalidade sertaneja, mediante sua historicidade arqueológica, tanto em seus aspectos naturais, quanto histórico-culturais. Logo, para a otimização do referido aporte teórico, foi-se necessário uma revisão, de conceitos-chaves, tais como: Educação Patrimonial, Museu, e Patrimônio, enquanto partes integrantes das ações educativas do projeto em questão. De modo que, a finalidade neste levantamento prévio é de caracterizar e posicionar a importância do Lajeiro do Escrivão.

### **PATRIMÔNIO, MUSEU E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: UM DIÁLOGO PERTINENTE**

Sobre o patrimônio e a valorização de nossas heranças, a concepção de patrimônio tornou-se mais ampla, ao incorporar as ações educativas, ou mecanismo de educabilidade coletiva, ao favorecer um projeto preservacionista mais participativo, interdisciplinar e dialógico, posto que:

Cada vez mais torna-se necessária uma ação educativa que tenha como referencial o patrimônio cultural, considerando o seu rico processo de construção e reconstrução. Sendo assim, as atividades pedagógicas deverão buscar, por meio de uma ação integrada com a comunidade, a qualificação do 'fazer cultural' local, buscando inseri-lo nos contextos nacional e internacional. (SANTOS, 2008, p. 23).

Por isso, é essencial a participação dos grupos sociais, em todo o processo de preservação de seus bens culturais referenciais, desde suas formulações até as execuções e, simultaneamente, torna-se um pressuposto para as atividades de Educação Patrimonial (EP). Ou melhor, é o autorreconhecimento da sociedade, através do poder público, da sua heterogeneidade, distanciando-se dos discursos generalizantes do Estado Nacional, tradicionalmente produtor de uma cultura unilateralista e oficial. A posteriori, no tocante ao advento de um mecanismo metodológico:

A educação patrimonial surgiu em meados da década de 1980 como uma metodologia pedagógica para monumentos e objetos museográficos. Atualmente assiste-se ao surgimento de uma concepção dialógica, transversal e coletiva de educação patrimonial que almeja aproximar o campo do patrimônio cultural da sociedade civil. Faz-se necessário, portanto conhecer essa trajetória para acompanhar criticamente as formas como a educação é praticada pelo Iphan e fortalecer o patrimônio cultural como instrumento político e direito social (SIVIERO, 2015, p. 80).

Isto é, a Educação patrimonial enquanto agente potencializador do processo de ensino-aprendizagem, só é possível, quando são consideradas as expectativas, e as necessidades da comunidade envolvida (pautada nos laços de afetividade), ou seja, a prática educativa deve contemplar as diversas dimensões, dos sujeitos inclusos na constituição de identidades e alteridades na sociedade atual.

É claro que, o processo educativo não se restringe somente ao espaço escolar, pelo contrário, reconhece-se igualmente a contribuição de diversos agentes e de distintos contextos culturais na formação dos sujeitos, pois:

Art. 1. A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. (BRASIL, LDB - LEI Nº 9394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996)

Logo, a Educação Patrimonial se apresenta como um importante instrumento, que possibilita fortalecer às relações que as comunidades têm com suas próprias identidades, e com as histórias de seu lugar, promovendo a valorização das mais diversas expressões culturais que se manifestam no cotidiano dos distintos grupos sociais.

Nisso, deve ser tida como uma política de atuação, valorização e reconhecimento dos bens culturais, vinculado às práticas cotidianas da



coletividade. E essa preocupação vem desde à década de 1930, no contexto varguista, com a fundação em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente denominado: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Desta maneira, em respaldo com a Carta Magna em vigor, de 1988, em termos de Patrimônio Material e Imaterial, inclui-se enquanto bens materiais:

Art. 216. I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, ecológico e científico. (BRASIL, CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 1988).

Nessa lógica, a política preservacionista referente ao patrimônio histórico e artístico nacional, surgiu intrinsecamente vinculada ao viés educacional. Pois, por meio do antigo Ministério da Educação e Saúde, através da Lei Ordinária nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que fora criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), “Art. 46º - com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 1937, p. 01).

De forma complementar, para justificar a existência e a atuação do Sphan (atual, Iphan), encontra-se a ideia da perda do patrimônio nacional (desaparecimento, dispersão e destruição):

[...] que o fator principal no processo de desaparecimento do patrimônio histórico e artístico nacional é a ‘indiferença da população’ em relação à importância da defesa e preservação desse patrimônio. Indiferença, segundo ele, partilhada não apenas pelas massas pouco esclarecidas da população brasileira, mas, igualmente, pelas classes mais favorecidas e que se presumem cultas’ (ANDRADE, 1987, p.182).

Por sua vez, em 1983, a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) e o Museu Imperial de Petrópolis (RJ), organizaram um seminário que discutiu a relação entre objetos museográficos, monumentos nacionais e educação, denominado de: 1º Seminário sobre o Uso Educacional de Museus e Monumentos. Sendo organizado pela museóloga, e então diretora deste museu, Maria de Lourdes Parreiras Horta, e reuniu especialistas de várias áreas de formação e atuação de diversas regiões do Brasil. Nesse evento, o termo educação patrimonial foi cunhado e definido baseado na metodologia inglesa da *heritage education* (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 5).

No entanto, a política patrimoniável limitou-se aos monumentos arquitetônicos, ou seja, bens materiais (por exemplo, o processo de tombamento de cidades históricas brasileiras, dentre elas: Ouro Preto-MG, Olinda-PE, e São Miguel das Missões –RS), relacionados ao passado brasileiro, e vinculado aos ideais modernistas, no auge da década de 1930, de conhecer, compreender e recriar o Brasil (projeto nacionalista-desenvolvimentista, capitaneado pelo então, Presidente Getúlio Vargas). De forma que:

Os bens históricos e artísticos nacionais eram considerados monumentos que carregavam em sua materialidade valores artísticos e históricos que remetiam à tradição nacional brasileira ao mesmo tempo que a inseria no hall dos países civilizados (GONÇALVES, 2002, p. 94).

Nesse contexto, pode-se afirmar que o patrimônio cultural brasileiro compreende desde a arte rupestre, passando pelos núcleos urbanos seiscentistas, conjuntos arquitetônicos oitocentistas, até os atuais. Pois, o pioneirismo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), contribuiu para a valorização arqueológica, etnológica, bibliográfica, e artística nacional.

Conjuntamente, através do conceito de museu vinculado ao processo de museologia, é possível reconstituir contextos sociais, eco-



nômicos, políticos, culturais etc. Embora, Mário Chagas (1998), admita que o museu possua uma veia poética (oriundo de uma construção narrativa). Visto que, o mesmo se detém de repletas tradições e contradições, considerando às relações de poder, tecidas entre seus agentes, envolvidos na sua constituição, consolidação e propagação.

À luz disso, os museus exercem um papel relevante como ponto agregador da memória, em suas especificidades materiais, simbólicas e funcionais, como espaços dedicados à compreensão do esquecimento, em sua dinâmica de coletividade. Nesse viés, segundo Vieira (2017), tanto o campo museal quanto o campo patrimonial, constituem áreas distintas, porém complementares, pois são resignificadas constantemente.

Segundo Poulot (2013), isso infere afirmar que, a prática de colecionar, sobretudo, objetos materiais, torna-se uma característica da cultura erudita em processo formativo e agregador do mundo ocidental, com o movimento da Renascença, na Europa. Considerando que, Museu, Patrimônio e Memória, representam um tripé articulados entre si, e dispostos enquanto espaços de tensões e intenções, ou seja, permeados por relações e forças de poder, arenas políticas e litigiosas, aliás, lugares onde se disputam às dimensões temporais: passado, presente e futuro.

## EXECUÇÃO DE OFICINA DIDÁTICA

Já com a percepção da importância do patrimônio arqueológico e o justo posicionamento do Lajeiro do Escrivão como parte da nossa cultura material sertaneja, a equipe inicial do projeto, resolveu fazer uma pequena oficina didática para a comunidade, mas também para agregar interessados em propalar conhecimentos sobre o Lajeiro do Escrivão.

Neste sentido, durante o segundo semestre de 2019, foi realizada a oficina, intitulada: *Arqueologia do Maranhão, Arte Rupestre e Patrimônio*, nos dias 13 e 14 de novembro de 2019 (diurnamente), no Centro de Estudos Superiores de Caxias-CESC/UEMA, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento –FAPEMA, Núcleo de Estu-

dos, Pesquisa e Extensão sobre África e o Sul Global – NEAFRICA, Direção do curso de História do CESC-UEMA, e o Departamento de História e Geografia do CESC-UEMA.

A oficina ofertada, atendeu a um público diversificado, composto por: membros da comunidade acadêmica, isto é, discentes do Curso de História-CESC/UEMA, e discentes, na condição de professores, que já lecionam na Educação Básica, auxiliados pelo professor-orientador, professora-ministrante, e bolsistas. Além de, pessoas da comunidade sotense, que também participaram da oficina, e contribuíram na formação dos indivíduos ora retratados.

Durante sua execução, foram contemplados um panorama contínuo acerca do: Estudo e à Pesquisa Arqueológica Geral, Brasileira e Maranhense, de forma didática, ao enfatizar questões, tais como: distintos processos históricos e suas especificidades, a diversidade cultural, a herança material, dinamicidade e variedade populacional, e o mapeamento de sítios arqueológicos e artefatos no estado do Maranhão. Perfazendo uma carga horária de 20 horas, com a devida certificação aos participantes na qualidade de ouvinte. A imagem em anexo, abaixo (Figura 5), retrata alguns participantes da oficina didático-pedagógica realizada.

Figura 5 - Alguns participantes da oficina didática



Fonte: Autoria própria (2019)



Com isso, desenvolvemos durante a oficina ministrada, atividades individuais e coletivas, por exemplo, análise de fotografias referente à Arte Rupestre Nacional e Mundial, apresentando elementos da fauna e da flora, específica de cada espaço, e suas variabilidades e vulnerabilidades, conforme o tempo, desde às mudanças climáticas, até às ações antrópicas sobre o espaço geográfico e suas formações geológicas. É claro, objetivando instrumentalizar, tanto os sujeitos envolvidos na extensão, quanto os próprios residentes entorno do sítio.

### PRODUÇÃO DA CARTILHA DIGITAL

A partir da experiência inicial da cartilha, objetivamos a construção de um material pedagógico, que servisse como modelo pedagógico para as próximas oficinas e formações, que pudessem ser ofertadas para a comunidade. A cartilha teve fomento financeiro advindo da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, realizada pela equipe vinculada ao projeto: Patrimônio de Cocais: educação patrimonial na formação de turismo sustentável para as comunidades do entorno do Sítio Arqueológico Lajeiro do Escrivão em São João do Sóter- MA, pelo Centro de Estudos Superiores de Caxias, da Universidade Estadual do Maranhão – CESC/UEMA. Sobretudo, gestada a partir das discussões grupais que tivemos, e experiências vivenciadas *in locus* (sítio arqueológico).

Nessa perspectiva, a cartilha denominada: *A formação histórica: o Sítio Lajeiro em São João do Sóter- MA*, versa sobre a diversidade cultural, a herança material, cuja análise e interpretação possibilitam uma melhor compreensão do nosso passado, e o resgate da nossa memória arqueológica. Em subsequência (Figura 6), apresentamos a capa do material educacional elaborado.

Figura 6 - Capa da Cartilha Digital



Fonte: Autoria própria (2020)

Em termos estruturais, a cartilha é ordenada em tópicos e subtópicos, respectivamente: Resumo, Considerações, Formação histórica de São João do Sóter- MA: aspectos da terra, formação histórica recente, dos Poleiros do Zé à São João do Sóter: a emancipação, e Patrimônio Material e Imaterial. Além, das referências bibliográficas. De modo geral, essa produção socioeducativa, apresenta o sítio arqueológico, enquanto patrimônio histórico da localidade, ao mesmo tempo, enquanto alvo de estudos arqueológicos.

Especialmente, em prol de abarcar os moradores de São João do Sóter, que residem no entorno do sítio arqueológico, como uma forma de contribuir e impactar na formação educacional/patrimonial desses indivíduos, auxiliados por um material didático acessível a todos os envolvidos diretamente e/ou indiretamente. Enquanto que, o curso ofertado, oportunizou a formação de pessoas com potenciais geradores, em prol de promover a educação patrimonial na Região dos Cocais.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, é interessante percebermos a importância da educação patrimonial para o reconhecimento de nossa identidade, e da nossa



memória coletiva, uma vez que às ações realizadas possibilitaram um aprendizado socioeducativo. Em suma, conclui-se que, futuramente podemos por meio de participações ou convênios, implementar um museu arqueológico, de cunho socioeducativo e sustentável, contribuindo para o ecoturismo regional, educação patrimonial, e preservação ambiental, daquele território geográfico.

Entretanto, antes do museu, que conseguirá agrupar diferentes movimentos de promoção do Lajeiro do Escrivão, precisamos promover e oportunizar a gestação de uma valorização comunitária em São João do Sóter, que reconheça seu patrimônio arqueológico e, entenda o impacto que ele pode ter, não somente para a identidade dos sotenses, e do sertão do leste maranhense, mas a construção de uma história e promoção de nossas amplas raízes locais.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Rodrigo e o Sphan**: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)> Acesso em: 07 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. Lei Ordinária nº 378, de 13 de janeiro de 1937, Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. **Diário Oficial Estados Unidos do Brasil**, Rio de Janeiro, DF, n. 12, p. 1.210-1.220, 15 jan. 1937.

\_\_\_\_\_. Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> Acesso em: 07 mar. 2020.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Cadernos de Sociomuseologia**. Centro de Estudos de Sociomuseologia, n. 13, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília, DF: Iphan; Museu Imperial, 1999.

IBGE. **Cidades**, 2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/sao-joao-do-soter/panorama>. 2017. Acesso em: 12 de out. 2019.

\_\_\_\_\_. **Censo Demográfico**, 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/sao-joao-do-soter/panorama>. 2017. Acesso em: 12 de out. 2019.

POULOT, D. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANTOS, Maria C. T. M. **Encontros museológicos**: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, 4).

SILVA, Luzineide Régis da. **Capturando falas, (Re)compondo Memórias**: o processo de emancipação política de São João do Sóter -MA entre as décadas de 1980 a 2000.66 f. (Monografia) – História, Universidade Estadual do Maranhão, 2015.

SIVIERO, Fernando Pascuotte. **Educação e Patrimônio Cultural**: uma encruzilhada nas políticas públicas de preservação. Revista CPC, São Paulo, n.19, p.80–108, jun. 2015.

VIEIRA, Guilherme Lopes. **O museu como lugar de memória**: o conceito em uma perspectiva histórica. Mosaico, São Paulo, vol. 8, nº 12, 2017, p. 140-162.



## EDIÇÃO E ANÁLISE DE PROVISÃO ECLESIASTICA DO LIVRO DE TOMBO DA PARÓQUIA DE ITAPEBUÇU-CE

 Yago Bezerra Pessoa<sup>1</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa surge como breve ensaio para a construção de um projeto maior, voltado ao tratamento filológico-linguístico de textos eclesiais compilados no Livro de Tombo da Paróquia de Itapebuçu, ainda não estudados. A investigação da história dessa comunidade, situada no município de Maranguape-CE, pode ser revisitada e recontada mediante a leitura destes preciosos documentos eclesiais, hoje preservados no acervo da referida paróquia. Para além do conhecimento histórico, social e político, muitas são as possibilidades dos estudos voltados para o trato filológico, linguístico, paleográfico e/ou de crítica textual desses textos, verdadeiros testemunhos escritos da rotina e da organização eclesial e comunitária de uma região cearense, no passado próximo.

Em nosso estudo de mestrado em Linguística Aplicada, amparados nas pesquisas filológico-linguísticas empreendidas pelo grupo de pesquisa Práticas de Edição de Textos do Estado do Ceará (PRAETECE) da Universidade Estadual do Ceará, buscamos compreender como o

<sup>1</sup> Mestrando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante do Grupo Práticas de Edição de Textos do Estado do Ceará (PRAETECE). Professor da rede municipal de ensino de Fortaleza-CE.

discurso religioso manifesta o poder da Igreja nos registros documentais, percebendo sua relação com a comunidade na qual a Paróquia de Itapebuçu foi criada, no intervalo dos anos de 1939 a 1950. Através dessa pesquisa, buscamos refletir acerca das questões dogmáticas que estão anunciadas nas diferentes crônicas eclesiais preservadas nesse livro de tomo, das quais para esse estudo, selecionamos apenas um tipo documental: a provisão eclesial, cuja constituição faz a nomeação do reverendo padre Joaquim Alves Ferreira como primeiro pároco, escrita e assinada pelo arcebispo metropolitano de Fortaleza, Dom Manoel da Silva Gomes, cuja cópia está arquivada no citado livro.

Neste artigo, descrevemos como as Provisões Eclesiais são construídas, sob o viés filológico, linguístico, histórico e discursivo, intencionando compreender como a linguagem de poder é utilizada pela Igreja Católica em seus espaços de influência.

### ANÁLISE FILOLÓGICA, HISTÓRICA E DISCURSIVA DOS TEXTOS RELIGIOSOS

O texto, manuscrito ou impresso, nas palavras de Spina (1977), é o objeto fundamental das investigações histórico-filológicas. Portanto, utilizaremos nessa pesquisa de um documento religioso caracterizado como Provisão Eclesial, registrado no livro de Tombo da Paróquia de Itapebuçu, cuja característica filológica é a de corpus secundário. Das três funções da atividade filológica, utilizaremos a função transcendente, definida como aquela em que o texto deixa de ser o objeto exclusivo de análise, transformando-se “num instrumento que permite ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época” (SPINA, 1977, p. 77).

Achamos por bem adotar esse caminho transcendente, amparados no que diz Belo (2008) sobre a importância da compreensão histórica que resulta das investigações empreendidas por meio dos registros escritos da nossa civilização, e de seu poder de difusão na cultura social. A escrita foi adotada pela Igreja e auxiliou no crescimento de suas fronteiras, po-



dendo com maior facilidade estabelecer domínios e preservar posses não somente espirituais, mas também e principalmente materiais.

Compartilhando da mesma compreensão da atividade filológica de Sacramento e Santos (2017), consideramos importante estabelecer os princípios para uma ética de leitura dos textos, que reinvente o lugar de estudo sagrado, tradicionalmente reservado à Filologia, inaugurando uma nova compreensão de trabalho filológico como sendo espaço de contestação e intervenção na esfera pública dos textos. Assumindo assim, uma postura crítico-filológica para a interpretação e estudo dos diferentes documentos históricos que interessam à área. O caráter ético da leitura filológica justifica-se pelo modo ativo de participação do pesquisador em Filologia quanto às esferas textual, política e cultural que situam cada contexto.

Para a compreensão do texto documental Provisão Eclesiástica, consideraremos as orientações para a edição de textos do tipo semidiplomática, descritas por Cambraia (2005). Nesse tipo de edição, temos um grau médio de mediação com o texto, pois todas as modificações realizadas no texto servirão como facilitadoras dos processos de compreensão leitora. Na transcrição do documento, preservamos a integridade do texto e da linguagem empregada em sua produção primeira, garantindo a fidelidade aos originais consultados para a realização e concretude de nossa análise.

A escrita possui grande afinidade com os espaços religiosos desde muito tempo, antes mesmo do surgimento da imprensa de Gutenberg. A Igreja sempre cultuou e financiou as artes da escrita, afinal, ter registrado na matéria seus dogmas garantiria a perpetuação e o posterior avanço de domínio do Cristianismo entre muitos povos. Horcades (2005), nos apresenta um fato curioso sobre o surgimento da tipografia na Alemanha e sua relação com os espaços religiosos, ambientes de nossa pesquisa filológico-linguística. Naquele país, profundamente marcado pelas incertezas no exercício desse tipo de trabalho de produção de textos em tipos móveis, constantes eram as brigas e as desordens

sociais entre os tipógrafos dos ateliês da época. Para lutar contra essas incertezas, muitos dos tipógrafos buscaram amparo nas instalações religiosas, como mosteiros, onde estariam abrigados e protegidos pela instituição, a partir de uma relação de prestação de serviço mútuo.

Buscando um ambiente mais calmo para o meticuloso trabalho de confecção dos textos, muitas das tipografias encontraram abrigo na Itália, mais precisamente nos conventos religiosos, onde encontravam paz e proteção necessárias para a execução de suas tarefas. Como forma de agradecimento ou mesmo pagamento, por tamanho acolhimento e salvaguarda, os tipógrafos encarregavam-se da edição de obras sacras fundamentais para a propagação da religião católica. Naquele tempo, a Igreja tinha mais poder do que os reis, portanto, ter sob seus domínios uma rede interligada de tipografias, trazia garantias de proteção e controle sobre tudo o que era produzido e posto em circulação.

Para os reis e para a Igreja, os livros eram ótimos objetos de investimento. Aos reis era interessante incentivar a produção tipográfica, afinal, ter seus nomes registrados para a posteridade seria fato garantidor da perpetuação de seu poderio, por parte de seus descendentes. Também muito interessava à Igreja ter sua doutrina preservada e impressa nos livros que futuramente serviriam como fundamentos para as práticas religiosas que seriam desenvolvidas. A percepção que os reis e a Igreja tinham do poder da escrita fez com que a arte tipográfica obtivesse sucesso e sobrevivência nos momentos mais difíceis da história da cultura escrita no mundo ocidental. Não é à toa que salientamos a manifestação do poder na linguagem empregada nos textos eclesiásticos.

Segundo Ximenes (2020, p.23)

O estudo filológico vai além de aspectos internos à língua, adentrando por várias outras dimensões como o estudo histórico do texto em seu contexto de produção, sobre os aspectos geográficos relacionados ao local e à data de produção do texto, sobre as informações dos sujeitos citados como escrivão, tabelião, secretário de governo, as autoridades administrativas, a função social



do texto de nomear, informar, autorizar etc., ou outros propósitos comunicativos, além de outros elementos de caráter legal por meio do estudo diplomático e aspectos paleográficos que ajudam a entender a sociedade de uma época e a cultura escrita.

Nessa concepção filológica apresentada pelo autor, amplia-se o olhar para os estudos voltados aos documentos monotestemunhais coletados em diferentes arquivos do estado do Ceará, sejam eles públicos ou privados. Tradicionalmente abrigamos nossos estudos no Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC), mas também em acervos privados de muitas instituições religiosas e/ou administrativas. A proposição de uma Filologia *lato sensu*, como a apresentada por Ximenes (2020), permite ao filólogo considerar os vários elementos que estão envolvidos na matéria documental escrita. Com isso, pode-se interpretar amplamente o contexto de produção dos textos, os diferentes usos da língua ao longo do tempo, os aspectos sociais, históricos e culturais, cujas análises garantem uma compreensão holística da história da escrita e de sua relação com os diferentes estágios de desenvolvimento da cultura escrita.

Para tanto, é necessário que o pesquisador de documentos históricos, seja este um filólogo ou linguista aplicado, tenha consciência crítica das inúmeras abordagens que podem ser utilizadas na apreciação destes textos, testemunhos materiais dos registros que preservam a memória cultural, histórica e linguística dos muitos homens e mulheres, dos mais variados lugares e dos mais remotos tempos cronológicos da atividade humana. Nesta pesquisa, visitamos o acervo eclesiástico de uma paróquia do sertão de Maranguape, podendo conhecer através das visitas, a dinâmica de funcionamento da instituição religiosa, e de sua relação com os documentos escritos que preservam a história de atuação do ambiente cristão, na região metropolitana de Fortaleza.

Buscando compreender as relações de poder que manifestam-se na provisão eclesiástica, amparamo-nos na compreensão de saber como forma de construção do poder, assim como define Foucault (2013, p.220), para quem “um saber é também o campo de coordenação e de

subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam; finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso”. O discurso, portanto, está para além das palavras escritas e organizadas em um tipo específico de texto, sendo preciso atravessar a superfície textual e perceber como o poder salta desses enunciados e conceitos.

Na compreensão de Bordin (2014, p.228), o discurso em Foucault diz respeito ao “conjunto de pensamentos que são oriundos de relações de poder entre os indivíduos, defendendo e legitimando as ideologias de quem as promove”, não sendo diferente, portanto, quando tratamos da ideologia que fundamenta o discursos religioso, a ser apresentado na próxima seção, quando analisaremos um exemplar da Provisão Eclesiástica.

### PROVISÃO ECLESIASTICA: DOCUMENTO REPRESENTATIVO DO PODER DA INSTITUIÇÃO RELIGIOSA EXPRESSO EM LINGUAGEM ESCRITA

A provisão eclesiástica constitui-se como gênero textual de domínio dos ambientes institucionalizados da Igreja Católica. Seu propósito comunicativo pode ser definido como sendo um texto de caráter informativo, cuja utilização serve para a construção de uma publicidade da comunicação interna entre os dirigentes da instituição e seus servos diretos, tais como padres e vigários, entre outros. Enquanto documento, esse tipo de texto tem por autoria exclusiva a autoridade arcebispa, cujo poder religioso pode ser atestado pela linguagem que emprega na comunicação oficial de sua Arquidiocese com as respectivas unidades paroquianas. Os leitores primeiros desses textos são os sacerdotes da comunidade arquidiocesana, a quem o arcebispo delega funções, orienta condutas, impõe comandos, etc.

Nesta pesquisa, tratamos de uma provisão eclesiástica documentada no Livro de Tombo da Paróquia de Cruz (atual Itapebuçu), distrito do município de Maranguape, estado do Ceará. Nela, registrou-se a

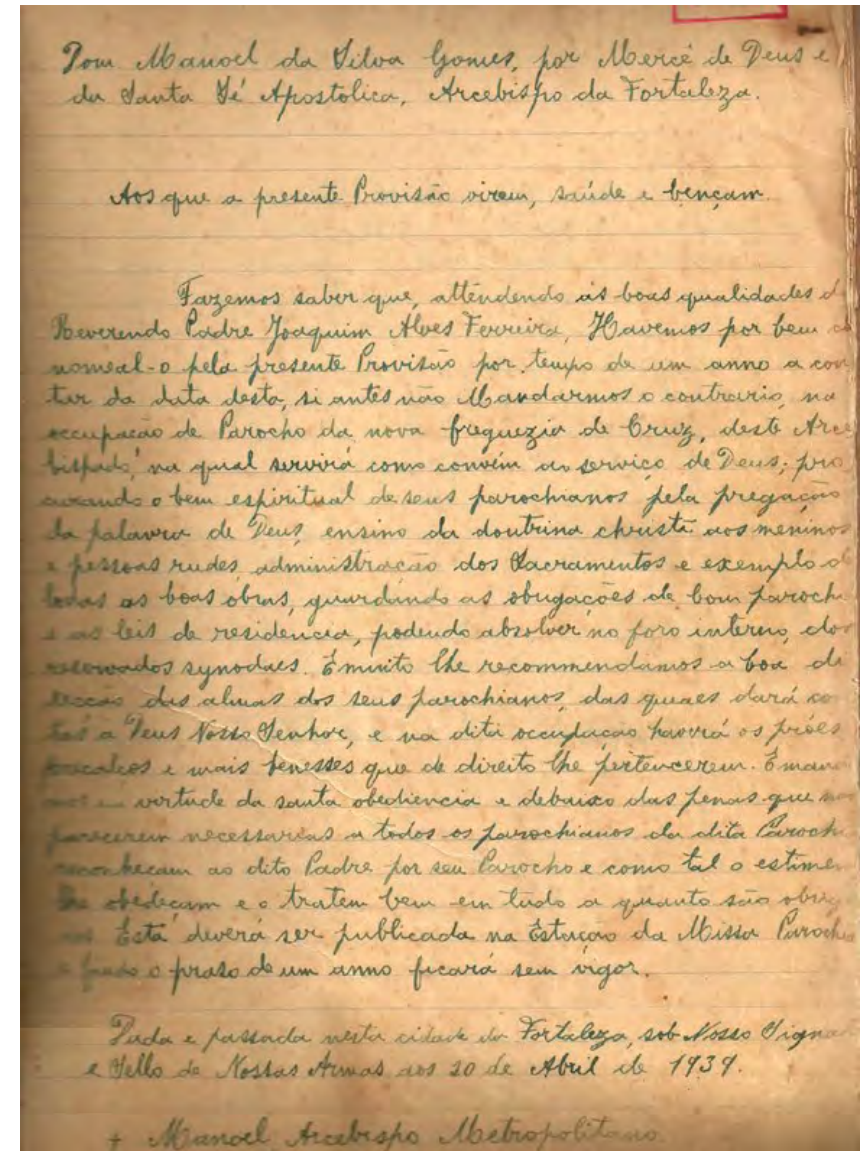




nomeação do reverendo padre Joaquim Alves Ferreira como pároco da Igreja de São Miguel Arcanjo, por autoria do arcebispo Dom Manoel da Silva Gomes, aos 20 de abril de 1939. O livro de tomo que permitiu nosso estudo, faz parte do acervo da Secretaria Paroquial da Igreja de São Miguel Arcanjo, nele estando registrados os textos eclesiásticos que preservam a memória da comunidade e de sua relação com o ambiente religioso, desde a fundação da paróquia em 1939, até o ano de 1993, quando este livro é encerrado como suporte para o tombamento dos registros eclesiásticos.

O reverendo padre Joaquim Alves Ferreira foi o primeiro pároco a tomar posse da recém fundada Paróquia de Cruz, portanto, é considerado a primeira autoridade eclesiástica a participar da construção de uma cultura católica, nesse pequeno distrito do interior de Maranguape-CE. Cruz era assim chamado, por ser um povoado cortado por duas importantes estradas de terra, cujo encontro de ambas, dava forma a uma grande cruz geográfica, constituída por uma estrada que ligava Fortaleza a Canindé, e por outra que descia a serra do povoado de Lagedo, por onde continuava seu percurso, demarcando os caminhos sertanejos dentro desse povoado. Este distrito do sertão de Maranguape, anos depois, recebe o nome de Itapebuçu, em referência aos indígenas que viveram naquela região. O significado dessa palavra, no entanto, assim como o registro histórico desses dados são desconhecidos, até o momento dessa pesquisa.

EDIÇÃO FAC-SIMILAR E SEMIDIPLOMÁTICA DA PROVISÃO ECLESIÁSTICA  
DO REVERENDO PADRE JOAQUIM ALVES FERREIRA.  
[Livro de Tombo da Paróquia de Itapebuçu-CE, 1939-1993]



Dom Manoel da Silva Gomes, por Mercê de Deus e da Santa Sé Apostolica, Arcebispo da Fortaleza.

Aos que a presente Provisão virem, saúde e bençam.

Fazemos saber que, atendendo às boas qualidades do Reverendo Padre Joaquim Alves Ferreira, Havemos por bem de nomeal-o pela presente Provisão por tempo de um anno a com tar da data desta, si antes não Mandarmos o contrario, na ocupação de Parocho da nova freguezia de Cruz, deste Arcebisado, na qual servirá como convém do serviço de Deus; procurando o bem espiritual de seus parochianos pela pregação da palavra de Deus, ensino da doutrina christã aos meninos e pessoas rudes, administração dos Sacramentos e exemplo de todas as boas obras, guardando as obrigações de bom parocho e as leis de residencia, podendo absolver no foro interno, dos reservados synodaes. E muito lhe recomendamos a boa direcção das almas dos seus parochianos, das quaes dará contas a Deus Nosso Senhor, e na dita ocupação haverá os prós precalços e mais benesses que de direito lhe pertencerem. E manda mos em virtude da santa obediencia e debaixo das penas nos parecerem necessarias a todos os parochianos da dita Parochia reconheçam ao dito Padre por seu Parocho e como tal o estimem lhe obedeçam e o tratem bem em tudo a quanto são obriga dos. Esta deverá ser publicada na Estação da Missa Parochial e findo o praso de um anno ficará sem vigor.

Dada e passada nesta cidade da Fortaleza, sob Nosso Signal e Sello de Nossas Armas aos 20 de Abril de 1939.

Manoel, Arcebispo Metropolitano.

Para nossa análise, tomaremos como ponto de orientação o que descreve Spina (1977) sobre a Diplomática, e sua conduta de análise acerca dos documentos públicos e privados produzidos por chancelarias, de natureza histórico-jurídicos. Para tanto, reconhecemos na Igreja Católica um espaço religioso de poder, cuja centralidade pode ser atestada na figura de seus representantes, autoridades cuja autonomia para a chancela e o controle das ações, comportamentos de zelo e cuidado para com as diretrizes teológicas de seu credo, faz-se evidente quando da leitura dessa provisão eclesiástica.

Acerca do protocolo inicial dessa provisão, percebemos a caracterização da autoridade que escreve o texto: “Dom Manoel da Silva Gomes, por Mercê de Deus e da Santa Sé Apostolica, Arcebispo da Fortaleza”. O arcebispo comunica-se com o sacerdote indicando seu poder de dependência divina através da *lexia por mercê*, como que se afirmasse ser o porta voz direto da vontade de Deus e da Santa Sé Apostólica, perante todos aqueles que estão no território de domínio da Arquidiocese de Fortaleza, e como marca da invocação divina de sua atividade religiosa. A concessão de uso desse poder divino, permite ao arcebispo a condução da Igreja e de seus servos pelos caminhos que julgar mais prudentes e efetivos, alcançando com isso, a propagação da fé entre os homens.

Segundo dados da Arquidiocese de Fortaleza (2021), Dom Manoel da Silva Gomes foi o terceiro bispo do Ceará e o primeiro arcebispo metropolitano de Fortaleza, tendo sido nomeado para tal posto em 10 de novembro de 1915, por Pio X. Sua boa relação com a Santa Sé ajudou na criação das Dioceses de Crato, Sobral e Limoeiro do Norte, dentre muitas outras ações administrativas, das quais destacamos a criação de dez paróquias integradas à Arquidiocese de Fortaleza, tal como a fundação da Paróquia de São Miguel Arcanjo, em Itapebuçu, Maranguape-CE, no ano de 1939. Por problemas de saúde, o arcebispo renunciou ao cargo em 1941, falecendo em Fortaleza a 14 de março de 1950.

Como demais elementos do protocolo, temos a saudação presente na expressão “Aos que a presente Provisão virem, saúde e bençam”,



através da qual o arcebispo comunica-se diretamente com os destinatários do texto, enfatizando tratar-se de um documento eclesiástico para a nomeação de padres para exercício em atividades próprias da hierarquia da Igreja. Percebemos o caráter público do presente documento, quando a saudação dirige-se ao povo que testemunhará as decisões da arquidiocese, tais como fiéis, aqui chamados de fregueses, padres, demais autoridades da comunidade, entre outros. A bênção de saúde constitui-se como marca própria do discurso de poder religioso, permitindo a compreensão de que a voluntariedade de desejo de saúde do religioso para com seus subalternos será efetivada, tendo em vista ser este o próprio arcebispo, o representante divino naquelas terras.

Das fórmulas do texto presentes nessa provisão, conforme descrito por Spina (1977), não encontramos o preâmbulo, pois a notificação apresenta-se bem no início do texto, assim como se segue:

“Fazemos saber que, atendendo às boas qualidades do Reverendo Padre Joaquim Alves Ferreira, Havemos por bem de nomear-o pela presente Provisão por tempo de um anno a contar da data desta, si antes não Mandarmos o contrario, na ocupação de Parocho da nova freguezia de Cruz, deste Arcebisado, na qual servirá como convém do serviço de Deus” (linhas 4 a 9).

Percebemos a caracterização do novo pároco como alguém que atende às boas qualidades, o que parece ser atestado pelo arcebispo metropolitano, escritor desse documento. A nomeação de um pároco sempre acontece por meio de uma provisão eclesiástica, documento enviado para a secretaria da respectiva paróquia, a fim de ser copiada e registrada em livro de tombo próprio. Por conta disso, faz-se necessário destacar que a provisão contemplada nesse estudo não é do próprio autor (autógrafo), mas sim uma cópia (apógrafo) preservada no Livro de Tombo. O tempo de vigência da Provisão Eclesiástica tem duração de

um ano, contado a partir de sua publicação, podendo ser renovada pelo mesmo período, quando da vontade da autoridade eclesiástica.

Na narrativa ou exposição da provisão eclesiástica, temos a definição de que o serviço de Deus será realizado mediante a vocação para o desenvolvimento do bem espiritual dos paroquianos, por meio da pregação da palavra de Deus, pelo ensino da doutrina cristã, aqui dirigida especificamente aos meninos e pessoas rudes. A administração dos sacramentos e o exemplo de boas obras também são atribuições conferidas ao pároco, podendo absolver os pecados dos seus fiéis por meio das decisões do foro interno da Igreja, através dos sínodos, que são assembleias eclesiásticas convocadas para o tratamento de assuntos da diocese.

Nesse trecho da provisão eclesiástica, percebemos como o conhecimento teológico, ou seja, o domínio de saberes próprios da doutrina católica (ideologia) por padres e representantes da Igreja que atuarão diretamente com o povo das mais distantes comunidades da arquidiocese, é fato revelador do poder de controle e/ou mesmo de dominação dessa instituição por sobre aqueles homens e mulheres descritos como pessoas rudes. Para a igreja, portanto, apenas os que conhecerem e obedecerem aos comandos da fé poderão ser considerados portadores de algum saber. Serão esses os futuros “fregueses”, por assim dizer, que terão acesso aos “privilégios” de sua fé, da salvação e da remissão de seus pecados.

O documento segue em suas recomendações, orientando ao reverendo Padre Joaquim Alves Ferreira, a boa direção das almas dos paroquianos, tarefa essa que pode ser realizada de acordo com os chamados “movimentos espirituais”, que são as crônicas eclesiásticas registradas pelo padre no livro de tombamento e movimentações da igreja, cuja natureza dogmática faz-se acontecer através dos sacramentos que são conferidos aos cristãos, tais como o batismo, a eucaristia, a confissão, o matrimônio, a unção dos enfermos, entre outros. A posterior prestação de contas desse movimento espiritual, nas palavras da Igreja, não será entre os homens, mas sim entre o padre (responsável pelas almas dos paroquianos) e a pessoa divina de “Deus Nosso Senhor”.



Ao homem religioso não é negado que o caminho do sacerdócio será marcado por percalços e benesses, advindas por consequência do cargo e de sua relação com o poder, intrinsecamente relacionadas. O pároco estabelece com a comunidade o mesmo que um contrato de partilha, fazendo parte dos muitos espaços públicos e doméstico dos seus “fregueses”. Quanto a isso, salientamos o forte poder político que sempre marcou a Igreja e seus representantes, nos mais vastos domínios. A proximidade com os homens poderosos, políticos, fazendeiros, comerciantes, empresários, famílias tradicionais, fez e faz com que muitos párocos sejam vistos como grandes articuladores, interferindo decisivamente nos caminhos da comunidade, ou mesmo sendo alvo de interferências externas.

Aos paroquianos, a Igreja, por meio da autoridade arquiocesana, impõe a obediência e o reconhecimento do padre como pároco da comunidade, devendo ser tratado com estima e bom tratamento, conforme determina a obrigação cristã, sob pena de ser colocado sob as penas da instituição, aqueles que desobedecerem. A publicação desse documento é exigida pelo arcebispo, tão logo seja possível, de preferência na estação da próxima missa paroquial, quando esse documento terá valor concreto. Nesta mesma missa, a apresentação e posse do novo pároco será efetivada, mediante a apresentação deste perante toda a comunidade e autoridades eclesásticas convidadas a testemunhar tal acontecimento.

O escatocolo ou protocolo final é formado pelos elementos topográficos:

*“Dada e passada nesta cidade da Fortaleza”.*

Seguidos dos termos que fazem a validação do documento, atestados pelos selos e sinais da Santa Sé, conforme apresentado na provisão:

*“sob Nosso Signal e Sello de Nossas Armas”*

O protocolo final é encerrado pelo elemento cronológico:

*“aos 20 de Abril de 1939”*

Logo abaixo, como marca de autenticidade, lemos a assinatura de Dom Manoel, arcebispo metropolitano da Arquidiocese de Fortaleza, cujo autógrafa busca garantir a fidedignidade de tal documento. Sobre a escrita eclesiástica, podemos apontar algumas características percebidas nas demais provisões compiladas, como as de relativa estabilidade do documento e do emprego do mesmo discurso de poder analisado nesta pesquisa. A transmissão de poder, como vimos, acontece obedecendo ao rigor hierárquico, podendo ser a qualquer momento suspenso, se assim for interessante para os dirigentes do dogma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A provisão eclesiástica, pelo que foi aqui apresentado, garante a transmissão de um poder dentro da estrutura institucional, que parte do centro hierárquico da Igreja Católica, dirigindo-se às pessoas que dele poderão fazer uso, exclusivamente no exercício de suas funções. No caso da provisão que nomeia o reverendo Padre Joaquim Alves Ferreira, como pároco da Igreja de São Miguel Arcanjo, em Itapebuçu-CE, temos a concessão de um poder que deriva do saber, ou seja, somente por ser considerado habilitado para o posto eclesiástico, Dom Manoel da Silva Gomes, arcebispo metropolitano de Fortaleza-CE, redige tal documento, com prazo de vigência de um ano, permitindo ao pároco assumir tal posto.

Toda essa dinâmica de poder, deixa-nos compreender como esse espaço sagrado é centralizador de poder, relacionando-se com as demais pessoas que não integram o centro desse mecanismo de forma a caracterizá-las como rudes e carentes de uma orientação religiosa e sagrada que as remova desse estado de “pecado”, no qual provavelmente não alcançarão a salvação. Tendo refletido um pouco sobre isso, neste artigo, consideramos necessária uma constante revisita e reflexão do discurso de verdade e de poder que pode ser apreendido nos documentos que preservam a história do catolicismo nas terras do Ceará.



## REFERÊNCIAS

- BELO, André. **História & livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BORDIN, Tamara Maria. **O saber e o poder**: a contribuição de Michel Foucault. **Saberes**, Natal, v. 1, n.10, nov. 2014.
- CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DOM Manoel da Silva Gomes (1912-1941). **Arquidiocese de Fortaleza**, 2021. Disponível em: <<https://www.arquidiocesedefortaleza.org.br/arquidiocese/historia/bispos-e-arcebispos-anteriores/dom-manuel-da-silva-03-dom-manoel-da-silva-gomes-1912-1941/>> Acesso em: 14 de fev. de 2021.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- HORCADES, Carlos. **A evolução da escrita**: história ilustrada. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004
- SACRAMENTO, Arivaldo; SANTOS, Lucas de Jesus. A filologia como ética de leitura. **Revista da ABRALIN**, v.16, n.2, p. 129-168, jan./fev./mar./abr. 2017.
- SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica**: crítica textual. São Paulo: Cultrix, 1977.
- XIMENES, Expedito Eloísio. Uma Filologia *latu senso*: relatos de pesquisas no Ceará. **Revista Diálogos**, O fazer filológico em stricto e lato sensu. v. 8, n. 2. jan./abr. 2020.

## A PAISAGEM DO MEDO EM “REDEÇÃO”: HISTÓRIA EM QUADRINHOS DE GONÇALO JUNIOR E JÚLIO SHIMAMOTO

 Alberto Ricardo Pessoa<sup>1</sup>

 Renato Amado Peixoto<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

O objetivo desta comunicação é analisar a história em quadrinhos “Redenção” (2004), escrita por Gonçalo Junior e ilustrada por Júlio Shimamoto, enfatizando a representação gráfica do sertão e do sertanejo, por meio do aporte teórico do geógrafo chinês Yi Fu Tuan.

“Redenção” é uma história em quadrinhos de dez páginas, criada para o livro *Claustrofobia* (2004), e onde se narra a história de um casal que caminha em uma estrada árida sob o calor do sol. Fracos e torturados pela falta de água, eles tentam continuar andando, mas a mulher desfalece e morre. O homem enterra a mulher e desmaia. Ao despertar, ele volta a caminhar e se depara com os restos mortais de um cangaço. O retirante despe o cadáver, e ao se vestir com os seus trajes se transfigura no morto. O que vem a seguir é uma reconfiguração do indivíduo, renovado em sua vontade e força, acompanhado de diversos

<sup>1</sup> Alberto Ricardo Pessoa é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPB, e doutor em letras pela Universidade Mackenzie.

<sup>2</sup> Renato Amado Peixoto é professor do Programa de Pós-graduação em História da UFRN, e doutor em História pela UFRJ.



companheiros de luta e fuzil na mão. Ele cavalga ao infinito, rumo à redenção. Mas, de repente, a imagem se desfaz e percebemos que era um delírio do sertanejo e tal como a mulher, ele desfalece e morre no meio da caatinga.

O gênero sertão é um tema original das histórias em quadrinhos brasileiras. Enquanto os *comics* americanos e os *fumetti* italianos utilizaram o faroeste e o mangá japonês, tema dos samurais, os quadrinistas nacionais usaram o sertão nordestino como pano de fundo e o sertanejo como protagonistas de narrativas gráficas que visavam apresentar um personagem integrante da história brasileira, diferente do que o leitor de quadrinhos estava acostumado, ou seja, de leituras de personagens e ambientações estrangeiras. Assim, as histórias em quadrinhos apresentam uma dicotomia na construção de uma concepção imaginária e folclórica acerca do sertão nordestino, uma vez que o perfil dos leitores e autores de quadrinhos, principalmente antes do advento da internet, era formado por indivíduos que viviam em grandes metrópoles, ou seja, o habitante do sertão nordestino não tinha conhecimento de como ele era representado por quadrinistas e roteiristas e de como se dava a recepção dessas narrativas pelo seu leitor ordinário.

Nesse sentido, é interessante buscar empreender a construção de sentido da obra de Gonçalo Junior e Júlio Shimamoto sob inspiração da ideia de “paisagem do medo”, ou sob o viés da “perspectiva da experiência” do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, pois contribuem para analisarmos as escolhas gráficas e estéticas, tanto no texto verbal quanto não verbal da história. Além disso, este aporte teórico nos permite posicionar a produção deste material como um gesto criativo e inacabado dos autores, baseado em uma concepção social de uma região vista sob a ótica de dois *outsiders*, ou seja de autores que apesar de serem brasileiros, possuem uma experiência geográfica acerca do sertão equivalente ao que teriam em relação ao faroeste ou à terra dos samurais, por conseguinte, composta apenas de correspondências passivas, oriundas de livros, filmes, textos verbais ou não verbais de terceiros.

A escolha da história em quadrinhos “Redenção” se dá pela importância histórica do artista gráfico Júlio Shimamoto, nascido na cidade de Borborema-SP, em 1939, por suas ilustrações, propagandas, esculturas, pinturas, *storyboards* e histórias em quadrinhos. Esta última, foi a linguagem artística em que Shimamoto foi mais profícuo, desenhando, desde 1956, títulos como os heróis “Capitão Sete”, “O Fantasma”, em antologias de terror, mistério, ficção científica, eróticos e em temas pioneiros – são de sua autoria, a primeira história de Drácula em quadrinhos por um brasileiro, e a primeira história em quadrinhos nacional que envolve a cultura oriental dos samurais, como *Os Fantasmas do Rincão Maldito* (1959). Inclusive, o autor chegou a desenhar quadrinhos infantis, no início de sua carreira, sob a editoria de Jayme Cortez, mas logo chegou à conclusão que seu melhor desempenho seria no gênero do horror e terror.

Em sua trajetória artística, fica nítida a busca por uma personalidade gráfica voltada para a experimentação. É possível analisar cada história, traço e trabalho de maneira isolada e sem observar uma linearidade. As obras de Shimamoto possuem vitalidade e contemporaneidade para isso, mas ao considerarmos a produção do artista enquanto processo de amadurecimento e formação do indivíduo Júlio Shimamoto, percebemos no trabalho dito como final, e publicado, um ato inacabado como se fosse um experimento do qual apresenta resultados parciais e a partir do que o artista se prepara para a próxima pesquisa em poéticas visuais.

O trabalho de Júlio Shimamoto se confunde com a história das histórias em quadrinhos brasileiras, o que faz com que a própria dinâmica de publicações, formatos e mercado o colocasse como um autor que produzisse desde histórias de vários formatos – uma página, três páginas, histórias seriadas, histórias fechadas e tiras seriadas –, o que fez com que ele se tornasse um autor singular nas histórias em quadrinhos nacionais.

No caso das histórias em quadrinhos, Shimamoto pesquisou, experimentou e compartilhou junto ao leitor um estilo narrativo, sequen-



cial e gráfico, que lançava mão de todos os elementos presentes nesta linguagem, tais como: balões de texto, tipografia, layout de página e interpretação de roteiro. Essa experimentação, incomum nas histórias em quadrinhos, é bastante presente na área da publicidade, da qual o mesmo pôde ter uma interlocução artística com fotógrafos, diretores de arte, ilustradores, roteiristas e criadores de conteúdo, no período em que foi diretor de arte em São Paulo e Rio de Janeiro. Júlio Shimamoto apresenta esse escopo de referências na linguagem que escolheu como um meio de expressão.

Devido a esse constante processo de experimentação, o artista realizou, sobretudo, histórias curtas, uma vez que este tipo de formato propicia uma variedade de estratégias gráficas e experimentações artísticas, estrutura narrativa da qual, mais uma vez, ele opta por buscar inspiração fora dos quadrinhos e se aproximar de outras linguagens, como a narrativa cinematográfica de Glauber Rocha.

Outra característica é a heterogeneidade de seus trabalhos, onde se tensiona a experimentação com a constância gráfica. Ao considerarmos que as histórias em quadrinhos são uma arte de fronteira e que seu consumo é de ordem midiática e comercial, é um caminho marginal, de subversão criativa que Shimamoto decide seguir. Um ponto constante no traço inacabado de Shimamoto é a intenção de explorar a linguagem expressionista do *chiaroscuro*, o efeito do grotesco e da distorção da forma, na qual flerta com o abstracionismo. Não obstante, a temática que o autor escolheu para ser a tônica de sua produção foi a do terror, a qual propicia a relação estética de seu trabalho com o grotesco enquanto efeito dramático. Se compararmos um desenhista de histórias em quadrinhos contemporâneo a Júlio Shimamoto, iremos encontrar um profissional que, na maioria das vezes, utiliza como suporte o papel, lápis para esboçar, tinta nanquim preta para arte final e, eventualmente, tinta guache, aquarela e *ecoline* para colorir. Já o nosso desenhista, trabalha muitos outros suportes, como: tela, madeira, borracha, plástico, papel térmico e técnicas gráficas como tinta esmalte,

bico de solda, estilete, pontas secas variadas. Materiais experimentais, como bexiga (látex), são utilizados para obter efeitos expressionistas e realçam o efeito grotesco em sua obra. Por fim, podemos ver interferências sucintas de pintura digital em seus últimos trabalhos, sempre com a constante evolução do artista.

A opção de ser um artista experimental em um círculo do qual a mudança gráfica e artística é menos intensa que outras artes, faz com que Shimamoto não fique em uma zona de conforto e se mantenha, enquanto artista contemporâneo, como o que apresenta ao leitor novas possibilidades de leitura e contemplação artística, pois ele é intencionalmente um artista de traço inacabado.

Finalmente, enquanto cronista social, Júlio Shimamoto utiliza as histórias em quadrinhos como meio de correspondência ativa para dialogar acerca da ciência, religião, moral, poder e migração, dentre outros temas. É um dos poucos autores de histórias em quadrinhos nacionais que se apresenta com tamanha amplitude de interesses. Além disso, a ambientação de suas narrativas, a criação de personagens oriundos do cotidiano urbano, e a exploração de suas raízes orientais, tudo isso ao longo de sessenta anos de produção, fazem de Shimamoto não apenas um cronista da sociedade brasileira, mas um autor seminal para a escrita de uma história dos quadrinhos brasileiros.

## FUNDAMENTAÇÃO ANALÍTICA

“Redenção” é uma história em quadrinhos realizada somente com texto não verbal, ou seja, a compreensão da história se dá pela narrativa sequencial empregada pelo roteiro de Gonçalo Silva Junior e desenho de Júlio Yoshinobu Shimamoto.

O quadrinho faz parte de um volume nomeado *Claustrofobia* (2004), que reúne seis histórias produzidas com texto não-verbal, todas girando em torno de situações limite: supressão da liberdade, pobreza, fome, sede, desemprego, desesperança. Em um desses quadrinhos, por



exemplo, um vendedor de livros é surpreendido por uma tempestade; noutro, só resta a um grupo de mendigos se alimentar de pombos para poder saciar a sua fome. “Redenção” se insere nessa proposta ao apresentar um casal de retirantes que se arrastam pela caatinga, esgotados e sedentos.

Os desenhos de Shimamoto podem causar no leitor sensações diversas, como melancolia, nostalgia, humilhação ou vergonha. A variante da sensação depende do repertório experimental daquele que lê a história em quadrinhos. No caso do quadrinho “Redenção”, um sertanejo que experimentou a vida no sertão nordestino pode ler a história de maneira distinta à de um indivíduo que conhece o sertão apenas por contato midiático. O fato é que o próprio Shimamoto vai ilustrar “Redenção” sob o viés da experiência midiática, uma vez que ele foi criado na infância no interior do estado de São Paulo, na cidade de Borborema, e na vida adulta morou em duas grandes metrópoles, São Paulo e Rio de Janeiro. O mesmo pode ser dito em relação ao roteirista Gonçalo Junior que, embora tendo nascido na pequena cidade de Guanambi-BA, se mudou ainda criança para Salvador, para, aos vinte anos ir trabalhar na cidade de São Paulo.

Ora, tanto para os autores quanto para os leitores, a paisagem exposta em “Redenção” possui um efeito interpretativo que se dá mediante o acesso a determinados repertórios. A partir do depoimento de Júlio Shimamoto (2021, n.p.), poderíamos aventar o repertório dos seus autores:

Redenção” faz parte de uma coletânea de açaquês completamente mudas, sem baluns, idealizado e roteirizado por Gonçalo Júnior, consagrado jornalista e escritor. Inicialmente, o projeto esteve congelado na gaveta de um experiente e talentoso desenhista. Nos inícios de 2002, cansado de esperar, Gonçalo me procurou propondo-me assumir o projeto que ainda permanecia sem título. A empreitada era muito desafiadora, com sete açaquês sem texto totalmente mudas. Senti-me intimidado. Levei quase dois

anos para iniciá-las, e só depois de cancelar a sétima história, a mais longa com cerca de quinze páginas. Tinha chegado à conclusão de que cada história deveria ser desenhada com estilo distinto. Voltando para “Redenção”, para mim é a açaquê mais relevante do álbum “Claustrofobia”. Foi a história que me tocou profundamente por contrapor a fragilidade humana ao cenário abrasado e impiedoso do agreste nordestino. O nosso personagem sem nome só acaba encontrando a sua redenção no curto instante de delírio enquanto agoniza ao lado da cova de sua companheira (SHIMAMOTO, n.p.)

Shimamoto interpreta o roteiro de Gonçalo Junior de forma a ressaltar as forças hostis e de conhecimento comum da sociedade brasileira, acerca dos problemas de um espaço peculiar, o sertão nordestino, onde se registra uma visão da seca crônica e dos seus efeitos, onde sobressai o medo, tanto em sua forma sobrenatural quanto na humana, sentimento que o geógrafo chinês Yi Fu Tuan (2005, p. 10) definiria da seguinte maneira:

É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação [...] a variação emocional é um indicador da complexidade do sistema nervoso e, portanto, de forma indireta, da mente.

Enquanto o animal sente medo diante de uma situação real de perigo, o ser humano possui camadas diferentes de percepção acerca da fobia devido à sua capacidade cognitiva e interpretativa do mundo no qual ele vive, ou seja, o ser humano possui uma subjetividade que deve ser associada à *perspectiva da experiência*, que, segundo Tuan (2005), contribui para a definição de medo do indivíduo no seu círculo social.





De modo a pensar a fabricação do sertão nordestino por Shimamoto e Gonçalo Junior em “Redenção”, podemos recorrer à compreensão das “paisagens do medo”, tal como explicitadas por Tuan (2005, p. 12):

O que são as paisagens do medo? São as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas. Sendo as forças que produzem caos onipresentes, as tentativas humanas para controlá-las são também onipresentes. De certa forma toda construção humana – mental ou material – é um componente na paisagem do medo, porque existe para controlar o caos [...] são refúgios construídos pela mente nos quais os homens podem descansar, pelo menos temporariamente, do assédio de experiências novas e da dúvida.

Assim, podemos aventar que o ato de criar uma história em quadrinhos com o mote de um medo, que é próximo dos leitores de trinta a quarenta anos de idade, e residente nas grandes cidades brasileiras, este público médio dos quadrinhos posiciona “Redenção” como uma obra que possui conceitos, correspondências e algo a ser dito.

Mas, o que de certo modo passa despercebido para a maioria dos leitores, e que nos serve para terminarmos a apresentação da nossa proposta de análise, é que os quadrinhos, tal qual o cinema, podem ser trabalhados no escopo daquilo que foi discernido por Walter Benjamin e Pierre Klossowski em *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), que até 1955 seria a única versão publicada de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (PEIXOTO, 2020).

Nesse intuito, vale lembrar que Benjamin e Klossowski aludem à *découpage*, a saber, o processo peculiar de fabricação de peças que consiste em pensar um único produto em várias partes, logo, a concepção e a produção de cada peça serão sempre remetidas ao conceito do produto como um todo (BENJAMIN, 1936).

No caso dos quadrinhos, buscamos juntar os insumos recebidos pelo roteirista e pelo desenhista às contribuições de editores, produto-

res gráficos, diagramadores, distribuidores e do esforço daqueles que trabalham nos centros de venda e de apresentação de modo a caracterizar a *découpage* dos Quadrinhos.

Nesse sentido, se tomarmos Gilles Deleuze (2017 p. 390), é em nome da criação que se tem algo a dizer para alguém:

Se alinhar todas as disciplinas que se definem por sua atividade criativa, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções (invenções de funções, invenções de blocos de duração - movimento, invenções de conceitos, etc.) é o *espaço – tempo*.

Por conseguinte, podemos investivar que a “paisagem do medo” concebida por Shimamoto e Gonçalo Junior se refere a um *espaço-tempo* peculiar, o qual deve ser discernido de modo a se poder completar a tarefa de interpretação. Afinal, “Redenção” trabalha com arquétipos que, em um primeiro momento, confrontam a perspectiva experiencial desses autores com um sertão em que nunca pisaram. Ambos imaginam o sertão a partir de um repertório que inclui os quadrinhos que leem e fabricam, assim como os insumos que consomem, dado este que pode ser considerado como uma *contrainformação*: questão que podemos compreender a importância a partir de Deleuze (2017, p. 396): “A contrainformação se torna efetivamente eficaz quando ela é (e ela é assim por natureza) ou torna-se um ato de resistência. E o ato de resistência não é informação nem contrainformação. A contrainformação só é efetiva quando ela se torna um ato de resistência”.

Neste sentido, entendemos que Shimamoto e Gonçalo Junior criaram uma obra para um público que, como eles, não conhece o sertão e que, ao mesmo tempo, sabe de sua existência por meio de um repertório legado pelas novelas, séries e telejornalismo, somando tudo isso à sua própria visada, constituída a partir de uma experiência particular e original, articulando “Redenção” às obras consumidas. O resultado abre caminho para uma possível nova articulação, desta vez ligada a



uma fabricação desprovida de início, mas capaz de mimetizar o Nordeste nos *westerns* e nas histórias de samurais.

Essa perspectivização nos aproxima das considerações de Deleuze (2017, p. 398) no que se refere à relação entre a luta dos homens e a obra de arte:

A relação mais estreita e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando ele dizia “Vocês sabem, o povo que falta”. O povo que falta e simultaneamente, que não falta. O povo que falta, isso quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que não existe ainda não é e não será jamais clara. Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda.

### ANÁLISE DE “REDENÇÃO”, QUADRO A QUADRO

Júlio Shimamoto inicia a sua história nos apresentando, na primeira página, a carcaça de um boi, pedras, cactos, pássaros e o título “Redenção” escrito em letras versais e com uma textura que lembra espinhos (Quadro 1).

Quadro 1 - Redenção



Fonte: Júlio Shimamoto

A segunda imagem é um campo aberto com o sol desenhado em tamanho desproporcional à cena. Intencionalmente, o abutre ilustrado é ainda maior e ameaçador. Ao mesmo tempo, duas pequenas silhuetas estão no meio da cena repleta de traços que remete a uma vegetação seca. A técnica em preto e branco com manchas de pincel seco reforçam a sensação de árido, seco.

A segunda página é dividida em quatro quadros e apresenta um recurso técnico sequencial chamado *travelling*, que consiste em um giro de 360 graus para dar a impressão da caminhada lenta e pesada ao longo de quatro quadros panorâmicos. No primeiro quadro se desenhavam a silhueta de duas pessoas em um tamanho diminuto em relação ao cenário. No segundo, Shimamoto mostra um casal (sabemos que são dois adultos, homem e mulher) e, pela proximidade, pressupomos ser marido e mulher ou parentes. O cenário parece avançar, e muda em relação ao primeiro quadro com a aparição de um calango, em primeiro plano no quadro.

Quadro 2 – Detalhe



Fonte: Júlio Shimamoto

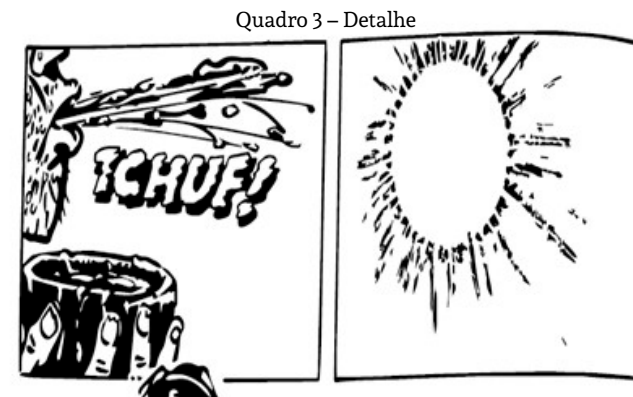


O terceiro quadro faz surgir, para o leitor, a apresentação nominal dos protagonistas, que aparecem com expressões e sensações decorrentes da seca e do sol exaustivo. O olhar das pessoas é uma espécie de transe, focados em caminhar para fugir desse ambiente angustiante (Quadro 2). O último quadro da segunda página tem a câmera posicionada com os personagens de costas, com o close nas pernas frágeis, desenhadas com linhas trêmulas.

Já a terceira página, apresenta em seu primeiro quadro a cena desenhada de modo a sugerir uma situação claustrofóbica, justificando a inserção dessa história na coletânea, pressionando os personagens entre o cenário de seca e morte. No segundo e terceiro quadros, os personagens extrapolam os limites da cena e demonstram a expressão de desconforto, seja por meio da anatomia expressiva ou pelo olhar do protagonista. A tentativa de lambear o líquido dos cactos reforça a dramaticidade e a sensação de sede em meio ao cenário árido do sertão. A caracterização de Shimamoto para ampliar a sensação de dramaticidade é um efeito denominado *grotesco*, que consiste em distorcer as formas, bem como salienta e distorce o uso de sombras e texturas. É uma estratégia oriunda da escola expressionista, principalmente focada nas xilografuras e no cinema expressionista alemão.

Por sua vez, a quarta página começa com o close no cuspido do personagem masculino, a saliva mesclada com pedaços do cactos, acompanhado da onomatopéia “TCHUF!”, dialogando com o quadro sequencial, uma vez que o signo do sol que Shimamoto desenha é semelhante a um cuspe explodindo em uma superfície. Observe que o uso de signos com significados distintos é um recurso comum nos quadrinhos.

No terceiro quadro, Shimamoto usa da perspectiva de três pontos de fuga para colocar o leitor no ponto de vista da mulher sentada, potencializando a dramaticidade no ato de tentar se levantar. O quadro sequencial exalta essa dificuldade, e é o primeiro quadro que mostra o casal separado.



Fonte: Júlio Shimamoto

Os quadros 5, 6 e 7 apresentam a comunicação entre o sertanejo e a companheira. Não há uma comunicação verbal, mas apenas sinais: a mulher cai enfraquecida diante do homem e ela faz um sinal pedindo ajuda. A falta de comunicação verbal pode ser entendida como um recurso dos autores, uma vez que a história em quadrinhos é composta apenas de texto não verbal, a exemplos desse tipo de comunicação que remonta às obras de Graciliano Ramos e aos filmes de Glauber Rocha.

A página 5 mostra o sertanejo tentando carregar a sua companheira, e a maneira que Shimamoto apresenta a sua caminhada por entre os quadros é ressaltando a exaustão, a lentidão da caminhada e a ansiedade do casal, tendo como ápice o último quadro, onde com o rosto distorcido, a câmera posicionada de baixo para cima enfatiza o grotesco na cena e o momento do protagonista.

Shimamoto utiliza do recurso próprio dos quadrinhos, que é propiciar uma sequência de leitura a partir de um cenário recortado por entre quadros, e faz o personagem aparecer em cada um deles realizando uma ação diferente. Deste modo, o personagem está no primeiro quadro carregando pedras, e no segundo cravando uma cruz no chão (Quadro 4).

Em ambos os quadros temos a apresentação da morte, seja no primeiro com os pés da companheira em meio às pedras que ele carre-



ga, seja no segundo com a cruz, elemento ligado à morte na religião católica, majoritária entre os sertanejos. No terceiro quadro temos o sertanejo deitado perto da cruz e sua imagem remete a do Cristo crucificado, de braços abertos e com cabeça pendendo para o lado direito. Essa imagem é recorrente no imaginário católico e de maneira particular, encontra-se presente nos seus templos. Os quadros finais (4, 5 e 6) dessa página apresentam um *travelling* com o sol se distanciando.

Quadro 4 - Detalhe



Fonte: Júlio Shimamoto

A página 6 foi planejada somente com planos panorâmicos, dos quais Shimamoto trabalha uma cena recortada entre dois requadros. Esse recorte causa o efeito de foco por parte do leitor. Sabe-se que é uma única ilustração, mas o corte provoca ritmo e sequência, elementos fundamentais das histórias em quadrinhos. No primeiro quadro, o sertanejo volta a caminhar. As linhas ao redor dos pés demonstram a dificuldade do movimento. No quadro seguinte, ele observa um bando de abutres atacando algo, e na sequência ele os afasta com um pau que utiliza como cajado (Quadro 5).

Quadro 5 - Detalhe



Fonte: Júlio Shimamoto

Na página 7, tanto ao personagem quanto ao leitor é revelado que os abutres se alimentavam de uma carcaça vestida de cangaceiro. O primeiro quadro é um close em corpo grotesco, sem olhos e com um posicionamento do crânio que reforça a expressão e dramaticidade do retrato. No quadro seguinte, as mãos do protagonista encontram um cantil e depois o personagem o leva à boca. O líquido provoca uma transformação no sertanejo, que se *reconfigura* na persona de um cangaceiro. O quadro final dessa página é icônico, pois sua anatomia expressiva muda completamente, e de um ser pesaroso e triste vemos um novo homem, vitorioso, que encontra a redenção, justificando o título da história.

A página 9 apresenta diversos cavalos e cangaceiros galopando no sertão e com o sertanejo reconfigurado como líder do bando, mas também traz a revelação de que o personagem reconfigurado não passava do delírio de um moribundo (Quadros 6 e 7). A última cena costura o reinício do ciclo da morte, com a volta do bando dos abutres cercando o corpo do sertanejo.





Quadros 6 e 7 - Detalhe



Fonte: Júlio Shimamoto

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de análise é uma obra de ficção, a qual estabelece uma relação de afinidade entre comunicação e artes. As histórias em quadrinhos se apropriam da natureza do ato da resistência da arte e agregam ao ato da função como elemento característico da comunicação e assim se estabelecem como uma linguagem de fronteira entre as ciências humanas e as artes.

Shimamoto e Junior estabelecem em “Redenção” uma experimentação artística, como a direção gráfica da representação da paisagem e personagens sertanejos baseada no efeito do grotesco; há uma aproximação do tema do sertão com a estética do expressionismo alemão, o qual trata igualmente a tragédia e sofrimento humano.

As texturas e desenhos que remetem às gravuras dos artistas desse movimento são pouco comuns nos quadrinhos. Por outro lado, criam a narrativa funcional com blocos de duração e de espaço tempo, elementos presentes na comunicação.

A questão norteadora na arte de Shimamoto tem como base a xilogravura, que ele havia pesquisado na década de 1980. A relação do negativo, da matriz entintada preto e os traços em branco, a distorção da

figura humana utilizando bexigas para enaltecer o efeito do grotesco, o expressionismo como movimento artístico a ser pesquisado, fizeram com que o artista se tornasse um dos quadrinistas mais experimentais do Brasil.

“Redenção” é uma história em quadrinhos realizada sob a técnica da linguagem não verbal que busca retratar o sertão e o sertanejo em seu problema primordial que é a seca, centrando a sua narração na falta de perspectiva de sua vida. A resiliência do sertanejo é destacada na história em quadrinhos, assim como a sua vitória, ou seja, a redenção é obtida ao menos para um deles, mesmo que seja por meio de seu delírio e morte.

A história se propõe a ser um meio de correspondência entre autores e leitores urbanos acerca de um brasileiro que é praticamente ficcional para eles, uma vez que os autores não conhecem o sertão e o quadrinho em si é vinculado geralmente nas grandes metrópoles do país, em livrarias e lojas especializadas de quadrinhos. Ainda assim, é notório observar que os autores se posicionam com a história em quadrinhos “Redenção” enquanto atores sociais de resistência e da revolta, uma vez que se retrata a esperança do personagem em relação à melhoria de sua existência, mesmo tendo consciência de que não irá sobreviver ao calor, ao deserto do sertão e à fome.

Não à toa que a redenção do sertanejo é liderar um bando de cangaceiros, e na apreensão dos autores eles ressoam como heróis, uma vez que o Estado brasileiro é considerado omissor, trata o sertanejo como marginal, a política só chega até eles mediante promessas de votos ou de fomento à indústria da seca. Esta ótica é fruto da fruição de obras de intelectuais de esquerda que trabalham o sertão, principalmente Graciliano Ramos e Glauber Rocha, conforme depoimento de Shimamoto (SHIMAMOTO, 2021).

Deve-se notar que na trajetória profissional dos dois quadrinistas se salienta a produção de *westerns* e histórias de samurais, gêneros literários onde a figura do pistoleiro e do guerreiro se salientam em revol-



ta contra o *establishment*. O cangaceiro entra, portanto, nesta relação privilegiada de conexões, justamente para ser apreendido na mesma ordem de sentido. “Redenção” é, portanto, um ato de criação da dupla Gonçalo Junior e Shimamoto, que possui uma mensagem comunicacional, a qual propõe, por meio das paisagens do medo, um olhar acerca de um Brasil que, mesmo distante da realidade dos autores e de seus respectivos leitores, se coloca como um espaço de fala do sertanejo, já que na visão de ambos o sertanejo não possui essa possibilidade devido à escassez econômica e carece de possibilidades para denunciar a sua situação. Nesse sentido, os autores almejam mostrar que o sertanejo possui a ambição de lutar e ter uma vida melhor, e que ele luta por redenção até o fim – mesmo que seja por meio de um devaneio.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Crisálida, 2017, p. 40-51.

BENJAMIN, Walter. L’ouvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée. In: **Zeitschrift für Sozialforschung**, Paris, Jahrgang V, 1936, p. 40-68.

DELEUZE, Gilles. O que é o Ato de criação? In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 385-398.

JUNIOR, Gonçalo. SHIMAMOTO, Júlio. Redenção. In: **Claustrofobia**. São Paulo: Devir, 2004.

PEIXOTO, Renato Amado. Abismo: o Collège de Sociologie, Walter Benjamin, e a reaproximação entre socialismo e esoterismo na França (1935-1948). **História da Historiografia**, v. 13, p. 221-260, 2020.

SHIMAMOTO, Júlio. **Depoimento cedido a Alberto Ricardo Pessoa**. João Pessoa, 2021. No prelo.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2005.

## PATRIMÔNIO, MÍSTICA E ARTE SACRA: A INVENÇÃO DE UM CÂNONE ARTÍSTICO EM JUAZEIRO DO NORTE

 Assis Daniel Gomes<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Neste texto, tencionamos analisar como a arte sacra feita sobre Padre Cícero Romão Batista<sup>2</sup> oscilava entre a imagem do político e a do santo. Este trabalho é um recorte da seguinte pesquisa: “As temporalidades da mística: patrimônio e arte sacra na América hispano-portuguesa”. A arte sacra faz parte do chamado patrimônio religioso ligada aos bens materiais advindos da organização cultural, seja ela oficial ou popular.

Neste artigo, focaremos nossa análise sobre a escultura de Padre Cícero inaugurada em 1969 no município de Juazeiro do Norte, interior do Ceará. Entretanto, gostaríamos de pontuar e fazer um elo com outras obras feitas anteriormente que endossaram e foram as bases para sua produção. Olhá-las nos possibilita compreender as especificidades

<sup>1</sup> Doutorado em História pela Universidade Federal do Ceará, Mestrado em História Social pela Universidade Federal do Ceará, especialista em História Contemporânea pela Faculdade de Juazeiro do Norte, especialista em Filosofia e Teoria do Direito pela PUC-Minas Gerais, especialista em Filosofia e Teoria Social pela Faculdade Alfa América, graduado em História pela URCA, graduado em Filosofia pela Faculdade entre rios do Piauí e graduando em Teologia pela UNINTER. Atuante nas seguintes áreas: História, Filosofia e Teologia.

<sup>2</sup> Sacerdote Católico que nasceu no município do Crato, interior do Ceará, em 1870 e morreu em Juazeiro do Norte em 1934.



da criada nos anos 1960, bem como o espírito criativo e artístico do escultor Armando Lacerda.

Para isso, o elo entre História Social dos Sertões e História da Arte se faz necessário. Segundo Baxandall (1991), a História Social e a História da Arte fornecem instrumentos que nos ajudam a analisar determinada época, os seus autores e as suas produções artísticas. Dessa forma, verificamos que os espaços sagrados de Juazeiro do Norte se tornaram antropofágicos, são marcados pela simbólica das temporalidades, visualizadas nas obras artísticas sobre o Padre Cícero, nas réplicas dos santinhos, nas performances e manifestações da religiosidade popular que usa signos e rituais católicos, indígenas e afrodescendentes. Portanto, segundo Gomes (2020, p.48), os conceitos de “Antropofagia dos espaços” e “simbólica das temporalidades” são categorias que “nos ajudam a ver as marcas que fundamentam as camadas temporais e espaciais que compõem determinados lugares, grupos, instituições e práticas sociais, por exemplo”.

Compreendermos o uso da arte sacra como fonte histórica, tanto na pesquisa como para a promoção da educação patrimonial no Cariri, nos abre a possibilidade de cultivar no(a) aluno(a) a valorização desse patrimônio e o seu uso em prol do ensino da história local, regional e nacional. Analisaremos, enfim, um momento específico da invenção de um cânone artístico em Juazeiro do Norte: a arte sacra sobre Padre Cícero nos anos 1960.

### O PADRE DO JUAZEIRO E O JUAZEIRO DO PADRE

Em 1923 o escultor Laurindo Ramos fez uma estátua de Padre Cícero encomendada pelo deputado Floro Bartolomeu e inaugurada na Praça Almirante Alexandrino em 1925. Os lugares em que as estátuas de Padre Cícero foram postas - uma na praça da cidade de Juazeiro e a outra no Horto do Catolé (Colina do Horto) inaugurada em 1969, representavam também os momentos e motivos de sua produção. Ambas foram

obras feitas para os fins almejados não pelo artista, mas pelo seu financiador - as orientações dadas pelos que a patrocinaram eram diferentes, por exemplo, a primeira era uma forma de tornar pública a imagem de progresso de Juazeiro do Norte e de seu fundador, combater o discurso preconceituoso sobre ambos que se espalhava no cenário nacional.

O deputado federal Floro Bartolomeu ficou incomodado com os discursos que o colocava como o representante de fanáticos, cangaceiros e miseráveis. Para isso, a inauguração da estátua de Padre Cícero em 1925 se fez com pompas civis e militares, destacando o Padre Cícero como um homem público e um político respeitado. Um vídeo foi gravado desse momento por Lauro Reis Vidal, nele se edificou tanto em sua narrativa visual como sonora uma defesa de Juazeiro como uma cidade do progresso e que isso advinha do esforço, do zelo e dos cuidados de Padre Cícero Romão Batista<sup>3</sup>.

Por exemplo, na sessão do dia 23 de setembro de 1923 Floro Bartolomeu da Costa fez um pronunciamento direcionado na Assembleia dos deputados: seu discurso no referido dia era uma resposta ao Dr. Paulo de Moraes e Barros, membro da comissão do governo federal que tinha como intuito averiguar as obras que estavam ocorrendo no Nordeste. Paulo de Moraes e Barros divulgou uma imagem negativa sobre o Juazeiro e o Padre Cícero. Isso fora um dos motivos que fez Floro convidar Laurindo Ramos para esculpir uma estátua de Padre Cícero, terminou sua apologia ao Padre Cícero e ao Juazeiro, dizendo que Paulo era “um simples declamador vulgar” e que esperava que se arrependesse da “leviandade cometida”<sup>4</sup>.

Posterior a essa construção, as comemorações que buscavam recordar a presença do sacerdote, que morreu em 1934, a partir de 1969 se faziam na colina do horto no espaço onde se pusera a estátua de Padre

<sup>3</sup> Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=F7yk2UGPjio>.

<sup>4</sup> COSTA, Floro Bartholomeu. *Joazeiro e o Padre Cícero*: depoimento para a história. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1923, p.178.



Cícero. A sua construção era uma forma de homenagear o referido sacerdote, cunhando uma imagem de outro teor simbólico. A estátua de 1925 não era reconhecida como arte sacra, ou seja, uma artefato artístico ligado ao culto sagrado, não foi introjetada como objeto de culto e lugar onde habitava o sagrado: sua devoção não se incorporou nos *habitus* (BOURDIEU, 1996) dos devotos e devotas.

Por exemplo, as narrativas sobre esses sacerdotes e os eventos que envolviam a sua imagem eram narrados e declamados pelos repentistas e cordelistas nordestinos. O cordelista José Bernardo da Silva escreveu um cordel em 1938 de cunho histórico interligando em sua trama, repleta de poesias, memórias, histórias e lendas sobre o Padre Cícero: “Recordação e Homenagem ao Red<sup>o</sup> Padre Cícero Romão”. Segundo Silva, “mas, como quero que o mundo; em geral fique conhecendo; do Padre Cícero a história; que me acho descrevendo; vou me ocupar desta lenda; meu tempo embora perdendo”<sup>5</sup>.

Um dos elementos destacados no cordel de Silva, e nas obras daqueles que tratavam sobre a figura de Padre Cícero e o início das peregrinações ao Juazeiro, remontam aos supostos milagres da hóstia que ocorreu com a beata Maria de Araújo a partir do final do século XIX. Em um documento publicado em 1892, “Os milagres do Juazeiro”, e divulgado por meio de livretos que tinham o estilo e o formato gráfico da literatura de cordel, diferenciando-se pela forma narrativa (este documento era narrado em prosa e não em verso), temos a compilação de relatos escritos na época dos que participaram dos inquéritos e averiguação do suposto milagre pela Igreja Católica.

Portanto, podemos verificar os relatos das comissões médicas, de intelectuais e religiosos que foram verificar a veracidade do milagre. As narrativas selecionadas para compor o livro divulgavam a experiência pessoal de cada profissional, destacando o elemento sobrenatural e a

<sup>5</sup> SILVA, José Bernardo da. *Recordação e homenagem ao Reverendo Padre Cícero*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1938, p.1.

dificuldade da ciência médica em realizar algum diagnóstico conclusivo sobre o caso. Verifiquemos uma parte do “atestado” feito pelo médico Marcos Rodrigues Madeira, formado pela Escola do Rio de Janeiro e funcionário do Hospital de Misericórdia do Rio de Janeiro, na época capital federal.

Attesto que sendo chamado para observar a beata Maria de Araújo, poucos minutos depois de ter commungado no 26 dia do corrente, Quinta-feira Santa no povoado de Joazeiro, d’este termo, onde me achava, observei o seguinte: Encontrei-à de joelho, cercado do Rvmo.Pe. Cícero Romão Baptista, outros sacerdotes e muitos cidadãos distintos d’esta e de outras localidades, os quaes me convidaram para verificar a transformação da hóstia em sangue, facto este, segundo referiu-se o mesmo Revm. Padre Cícero, tem-se reproduzido por mais de uma vez na mesma pessoa. De facto, examinando n’esta ocasião a língua da referida beata, verifiquei, com os meus olhos, que a partícula estava quasi toda transformada em uma posta sanguinea, menos na parte central, na qual se divulgava ainda uma pequena parte da partícula com sua cor quasi natural<sup>6</sup>.

Fizemos tal retorno ao final do século XIX, pois fora nesse momento, com a divulgação dos supostos milagres, que iniciou as peregrinações dos nordestinos para Juazeiro do Norte a fim de ver o milagre e a santa. Esse fato deu visibilidade ao povoado e ao padre local, Padre Cícero Romão Batista. Outro elemento, fora que naquele momento se iniciou a construção de artefatos religiosos que eram usados pelos (as) devotos (as) como amuletos de proteção, por exemplo, medalhas que tinham de um lado o rosto da beata e do outro o do Padre Cícero. Estes artefatos sacros tinham como intuito não a divulgação de técnicas artísticas, mas imprimir e tornar visível em um objeto material as duas pessoas que começaram a ser vistas como santas no sertão nordestino.

<sup>6</sup> MADEIRA *apud* “Os Milagres de Joazeiro”. Caicó: Typographia Democrata, 1892, p. 10.





A Igreja Católica proibiu a venda desses objetos, recolhendo-os de seus fabricantes e comerciantes, impondo o silêncio sobre os supostos milagres. Caso houvesse resistentes a essas ordens, seriam excomungados. Nessa caça das relíquias, cultuadas e guardadas pelos peregrinos, muitas famílias que possuíam alguns desses objetos, como os panos ensanguentados e as medalhas, esconderam-nas para que não lhes fossem retiradas e nem fossem excomungados. Isso se deu, pois tais objetos eram recolhidos e, posteriormente, destruídos pelos representantes da Igreja local.

A beata Maria de Araújo foi condenada a viver em reclusão, era proibido até pronunciar o seu nome, por sua vez, o Padre Cícero foi suspenso das ordens sacerdotais, mas continuou tendo visibilidade para os (as) peregrinos (as), pois continuou fazendo suas atividades pastorais por meio de uma atuação não convencional: dava conselho e orientava os fiéis, realizando orações, abençoando os fiéis e outros rituais populares desligados da Igreja Católica – deslocando, assim, o espaço religioso em que se podia encontrar o sagrado: saiu da estrutura física oficial de culto católico, o templo, para o ambiente doméstico, para sua casa, para suas relações privadas, fazendo dos peregrinos os seus afilhados que tinham o dever de visitar anualmente a casa de seu padrinho.

Antes de retomarmos a discussão sobre a estátua construída no Horto, gostaríamos de comentar a feitura da estátua por Agostinho Odísio colocada em frente a capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, onde se enterrou o Padre Cícero. A estátua de Agostinho transparece uma estética do pai, da mansidão feita por meio do olhar, de elementos vindos da cultura italiana de edificação dos retratos dos santos. Segundo Silva, Agostinho Odísio “estudou na Escola de Belas Artes em Roma”, era “escultor italiano” e quis transmitir um Padre Cícero “mais terno e compreensivo” (2015, p.13).

A estátua do Horto reforçou o processo de santificação popular do referido sacerdote, sendo um *locus* do sagrado em Juazeiro do Norte e espaço de manifestações religiosas desligadas da Igreja Oficial. A mística

contida na feitura dessa arte é uma resistência à negação da santidade do referido sacerdote pela Igreja. Essas imagens forjadas por uma espiritualidade que transgride as posturas oficiais reforçava a crença e o apoio dado, tanto político como religioso, pelos nordestinos ao Padre Cícero.

A estátua de 1969 se construiu pelo município de Juazeiro do Norte, tencionando impulsionar as romarias e o turismo religioso feitas para visitar o referido “santo”. Isso movimentou o comércio local, bem como os artesãos que passaram a produzir em massa outras obras artísticas dessa figura pública. Enfim, consideramos que essas obras, juntamente a do escultor Inocêncio da Costa, Mestre Noza e a de Agostinho Balmes de Odísio inventaram um cânone artístico, impondo aos artistas locais a necessidade de aproximar as suas obras do modelo estético proposto por eles ou as reproduzir.

Pensamos, neste trabalho, a história da arte (BELL, 2008) ligada a um contexto, destacando essa hermenêutica gerada através do contato entre a “antropofagia dos espaços” e a “simbólica das temporalidades”. Para isso, consideramos esses espaços híbridos, detentores de vários tempos, culturas e expressões religiosas. Os romeiros e as romeiras por meio de seus cantos, de sua tradição oral que transmitia suas experiências de fé, realizaram uma educação patrimonial sertaneja, ou seja, semearam o Juazeiro e o Padre Cícero no coração e na identidade nordestina. Segundo Bezerra (2020), a educação patrimonial faz parte do processo formativo humano. Ela tem como finalidade sensibilizar “sobre a importância do patrimônio, e de sua preservação, na formação de sujeitos de sua própria história, que atuem na reivindicação de seus direitos coletivos e no fortalecimento de sua cidadania” (BEZERRA, 2020, p.63).

Esse sentimento de preservação e sensibilização venceu a perseguição da Igreja Católica ao culto a pessoa de Padre Cícero que se deu nas dioceses do Nordeste. A sua preservação se fez pela manutenção da visita ao padrinho, pelo pagamento das promessas em espaços não oficiais, pela invenção de práticas religiosas, pela construção dos sentidos relacionados aos elementos concretos da vida sertaneja e de seus



rituais. Por exemplo, segundo uma denúncia feita pelo Diário de Pernambuco em 1964, a imagem do Padre Cícero estava sendo usada em espaços religiosos não católicos no sítio Perneiras em Agrestina, Pernambuco. Nesse caso, nos territórios das religiões de matriz africana que o tinham também como um de seus guias. Para o Diário de Pernambuco,

Um moreno, analfabeto, chamado Virgílio, para não desmerecer as tradições de sua família, dez uma capela - por sua própria conta, sem autorização do sr. Bispo Diocesano, nela colocou uma estátua de Padre Cícero Romão, misturando falsa devoção com espiritismo, vive à benzer os tolos, à fazer frequentes festas (e rendosas), a passar receitas (para o que usa um secretário) etc. Agora mesmo o “Beato Dr. Virgílio” está anunciando para o dia 15 do corrente uma solene procissão com o andor do Padre Cícero com o acompanhamento de uma banda de música de Caruaru, o que mereceu um veemente protesto do Vigário e do povo católico de Agrestina”<sup>7</sup>.

Essa imagem memorial do Padre Cícero se ligava às experiências pessoas dos romeiros e das romeiras com ele, a aproximação entre esses sujeitos com os atendimentos em sua casa retirou de sua imagem a roupa usada pelos sacerdotes da Igreja naquela época: a de afastamento dos fiéis. Para além de palavras, as suas ações eram testemunhos e impactavam os que iam ao seu socorro, tornando essa experiência em relatos de milagres que se perpetuaram no imaginário da população nordestina.

Tal veneração pública se fortaleceu quando iniciou a sua perseguição pela Igreja, dando-lhe uma imagem de santo sofrido e reforçando a devoção local em Nossa Senhora das Dores. Essa ligação e o trânsito entre o público e o privado, padrinho e político se reforçava depois de sua morte, criando mais um espaço religioso de devoção: a capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

<sup>7</sup> *Diário de Pernambuco*, domingo, 22 de novembro de 1964, p.06.

Esse espaço antropofágico e de múltiplas temporalidades representa o cenário e os personagens da religiosidade nordestina que se concentrou e se sintetizou na imagem de Padre Cícero, por exemplo, o Padre Ibiapina e o Antônio Conselheiro. Das homenagens privadas que se faziam em sua casa, seja pedindo a sua bênção ou lhe presenteando com algum objeto, depois da sua morte se ressignificam em uma veneração pública não oficial da Igreja - a criação dos ex-votos são sinais desse processo de veneração pública e sua transformação em um santo popular.

Dessa forma, a sua imagem, quando fora objeto de projetos artísticos, na construção de estátuas, seja por escultores profissionais ou pelos santeiros locais, ligavam o ser imortal, presente em suas lembranças e os elementos físicos que visivelmente se podia identificar a pessoa. Essas imagens eram uma mescla entre o retrato memorial e a imagem heróica, o santo e o sofrido, o real e a lenda.

Ao tratarmos a estátua feita de Padre Cícero em 1968 (inaugurada em 1969), consideramos, conforme Hauser (1993, p.27), que “toda forma de arte, além de seguir a tendência e o ritmo do desenvolvimento estilístico em geral, segue seu próprio curso, determinado por sua própria técnica, passado histórico e função social”. Dessa forma, a artisticidade e a historicidade dessa obra de arte nos possibilita ver a ação artística e a histórica. Portanto, “a iconologia de um retrato é a atitude, a roupa, o significado psicológico ou social que se atribui a figura; a iconologia de uma paisagem ou de uma natureza-morta é a maneira de apresentar, figurar, tornar significativos os lugares ou as coisas representados” (ARGAN, 2005, p.54-55).

Visualizando as possibilidades econômicas provindas do fluxo de romeiros (as) na cidade, os poderes públicos juazeirenses planejaram melhoramentos e obras na serra do Horto. Destacamos a construção do monumento em homenagem ao Padre Cícero em 1969. As investidas para a edificação desta obra não foram bem vista por alguns juazeirenses, pois o intuito que a movia era, principalmente, favorecer a construção de elementos para um “turismo” na cidade: “a construção do monumento trará, a curto, a médio e longo prazo, benefícios incal-



culáveis para a vida econômica do município, haja vista que o fluxo de turismo foi iniciado antes mesmo do término da obra”<sup>8</sup>. Essa obra feita pelo município de Juazeiro visava construir uma imagem de progresso e instrumentos que a levasse rumo ao futuro.

A iminente busca de divulgar a imagem progressista da “cidade do Padre Cícero” se fazia presente dentro dos empreendimentos urbanos feitos entre 1950 e 1980. Nesse sentido, buscaram se apropriar do espaço da fé dos devotos em Padre Cícero, das visitas anuais dos romeiros (as) ao casarão do Horto e de outros lugares de devoção em Juazeiro. Essas obras estavam atreladas ao projeto de fomentar e alimentar a economia do município, fortalecendo, assim, o comércio e a divulgação da imagem da “cidade do Progresso”. Para isso, planejaram e edificaram a obra que se tornou o “cartão postal da cidade”: a Estátua do Padre Cícero. Ela foi construída no espaço sagrado do “Tambor”, e se destacou como símbolo da “prosperidade” econômica da cidade e da fé dos devotos depositada na imagem de seu fundador.

A intervenção no espaço do Horto foi, especialmente, demonstrada no corte do “Pé de Tambor” em 1963. O poeta e astrólogo Sebastião Batista, ao presenciar o evento no ano de 1963, qualificou essa ação de criminosa e estúpida. Para ele, a árvore que foi cortada, pelos poderes públicos, era “uma das maiores relíquias do sertão”<sup>9</sup> e como protesto criou um poema que refletia a relação dos romeiros e romeiras com essa árvore, ou seja, o “Romeiro que vem de fora/ Trazendo a alma contrita/ Quando faz uma visita/ No Horto, sem querer, chora/ Desgostoso vai embora/ Com um imenso amargor/ Chega aonde é morador/ Avisa a todo romeiro/ No Horto do Juazeiro/ Cortaram o pé de tambor”<sup>10</sup>.

A Estátua de Padre Cícero no Horto é uma construção de “pedra e cal”, composta pelos seguintes números: Pedestal 3 metros; Estátua 17

<sup>8</sup> *Jornal Gazeta de Notícia*, Ano XLIII, nº. 12.228, 1969, p. 02.

<sup>9</sup> *Tribuna do Cariri*, 1970, p. 01

<sup>10</sup> *Tribuna do Cariri*, 1970, p. 01

metros; Cabeça 2,7 metros; Olhos 0,55 metros; Nariz 0,7 metros; Boca 0,7 metros; Orelhas 0,8 metros; Ombros 5,4 metros; Bastão 10 metros; Chapéus 4,4 metros; Diâmetro 7 metros; Área do Pedestal 100 metros quadrados; Peso 357 toneladas; foram gastos 2 mil sacos de cimento; 34,5 toneladas de ferro e 30 toneladas de gesso. Tempo de construção: 18 meses <sup>11</sup>. Enfim, ela possui 25 metros de altura.

Para a realização da obra, foi convidado o escultor e pernambucano Armando Lacerda. Ele procurou construir a estátua primando pelas “linhas das escolas modernistas” e procurando realizar os detalhes artísticos através de uma sensibilidade proveniente das “obras clássicas”. No decorrer de sua edificação, segundo o *Jornal Gazeta de Notícia* (1969), emanaram alguns “problemas de cálculos”<sup>12</sup>. Para auxiliar Lacerda na resolução dos problemas surgidos na edificação, foi convidado Rômulo Ayres Montenegro, engenheiro e especialista em cálculos de construção.

A prefeitura de Juazeiro em 12 de maio de 1968 já tinha gastado cerca de 50 mil cruzeiros novos na obra, reforçando que ela teria um impacto turístico e fomentaria mais um espaço de sociabilidade para os romeiros e romeiras que visitavam a cidade por causa de sua devoção a Padre Cícero. Para isso, pensou-se um espaço que contemplasse outros atrativos, como os que existiam no Cristo Redentor da Guanabara, como “jardins, praças, “playground””<sup>13</sup>. Nas páginas dos jornais publicaram matérias que em meio ao anúncio também colocava uma descrição técnica sobre a obra, destacando a sua importância para impulsionar o turismo em Juazeiro do Norte: “a cabeça do monumento tem dois metros e setenta, olhos de 56, nariz 70, boca 70, ombros 540. A área atingida pelo pedestal é de 100 metros quadrados”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Jornal Gazeta de Notícia*, Ano XLIII, nº. 12.228, 1969, p. 02

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> *Diário de Pernambuco*, domingo, 12 de maio de 1968, p.10.

<sup>14</sup> Estátua de Pe. Cícero com 25 metros de altura. *Diário de Pernambuco*, sexta-feira, 24 de outubro de 1969, p.02.



A construção da estátua do Padre Cícero foi representada como um monumento que marcou a paisagem da serra do Horto, de Juazeiro e do Cariri cearense. Além de sua construção se trouxe para iluminar o monumento, lâmpadas não brasileiras, ou seja, a prefeitura municipal mandou importar da Holanda as lâmpadas “halógenas”. Dessa forma, não apenas Juazeiro do Norte se destacava com a construção do monumento ao Padre Cícero, mas também, foi “a primeira cidade do Nordeste a possuir lâmpadas dessa espécie”<sup>15</sup>.

Segundo o jornalista Jota Alcides, os meios de comunicação estavam propagando informações equivocadas sobre o escultor da imagem de Padre Cícero, diziam que essa estátua era para cumprir uma promessa pessoal de Armando Lacerda. Na matéria publicada pelo Diário de Pernambuco, para ele, o referido escultor lamentava “que alguns jornais estivessem divulgando “coisas diferentes”<sup>16</sup>.

Entretanto, isso significava que não fora o escultor que propôs a obra, mas ele foi escolhido devido a sua qualificação e seus estudos para construí-la pelo prefeito de Juazeiro do Norte, Mauro Sampaio. Armando Lacerda destacava em suas entrevistas que não realizou a obra movido somente pelos aspectos técnicos e pelas orientações do referido gestor municipal, mas associado a isso tinha também uma questão pessoal que transparecia na estética da obra, na fisionomia e no movimento corporal dado à estátua. Desta forma, posicionou-se: “Quando menino, passou muita fome. Seus pais foram residir em Juazeiro para pagar uma promessa ao Padre Cícero. Desde essa época Armando pensava em fazer um monumento em homenagem ao meu querido padre Cícero”<sup>17</sup>.

O devoto Lacerda se colocava como um dos vários nordestinos que realizavam peregrinações para Juazeiro, visitavam seus lugares de

<sup>15</sup> *Folha do Juazeiro*, Ano I, n.º. 2, 1969, p. 01.

<sup>16</sup> ALCIDES, Jota. A estátua de Padre Cícero custou cem milhões. *Diário de Pernambuco*, Sábado, 27 de setembro de 1969, p.10.

<sup>17</sup> LACERDA, Armando *apud* Estátua de Pe. Cícero com 25 metros de altura. *Diário de Pernambuco*, sexta-feira, 24 de outubro de 1969, p.02.

devoção e sagrados, pagavam suas promessas e depositavam seus ex-votos. Em tal estátua o referido escultor transmitiu a sua devoção, as memórias sobre Padre Cícero que recebera da sua tradição familiar e as lendas propagadas pela tradição oral dos romeiros e romeiras. Os aspectos de acolhimento e paternidade foram talhados no concreto como forma de reminiscência de uma época que era revivida através de alguns dos símbolos inventados por essa devoção popular. Para Lacerda (1969), “meu sonho era crescer e fazer uma estátua bem grande, grande mesmo, a fim de que todos pudessem fazer pedidos aquele Santo Padre”<sup>18</sup>. Isso só foi possível depois de vários anos, quando “pelas mãos já técnicas, habilitadas por escola superior, de um arquiteto conhecido pelos seus trabalhos até no exterior”<sup>19</sup>.

Esse modelo de estátua se tornou soberana na produção dos santinhos locais, que buscavam fazer réplicas de todos os tamanhos para o mercado turístico e religioso. Por exemplo, essa iniciativa da prefeitura municipal em Juazeiro gerou a partir da década de 1960 uma onda de homenagens ao Padre Cícero por meio da colocação de sua estátua nas praças públicas, pois ela era proibida nos templos católicos. Na cidade de Rio Largo, em Pernambuco, segundo o jornalista Júnior (1969), inaugurou-se pelo prefeito Válter Figuerêdo no domingo uma estátua de 1,65 metros, que toda a sua estrutura chegava a ter 3 metros, em sua praça principal<sup>20</sup>.

Dois elementos em sua narrativa eram pontos de destaque: a quantidade de pessoas que participaram do evento, a saber, 15 mil pessoas e a informação de que a estátua foi construída pelo arquiteto João Lisboa. O segundo elemento enfatizava uma imagem de progresso da cidade, já o primeiro clarificava a importância do nome de Padre Cícero ainda

<sup>18</sup> LACERDA, Armando *apud* Estátua de Pe. Cícero com 25 metros de altura. *Diário de Pernambuco*, sexta-feira, 24 de outubro de 1969, p.02.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> JÚNIOR, Floriano Ivo. Rio Largo tem também estátua do Padre Cícero. *Diário de Pernambuco*, quarta-feira, 26 de novembro de 1969, p.10.



nos anos 1960 e o seu uso para angariar um sentimento de gratidão dos seus devotos (as) para aqueles que defenderam essa homenagem, os políticos locais. Essas 15 mil pessoas foram formadas, segundo Júnior (1969), pelos romeiros de Palmeira dos Índios, União dos Palmeiras, São Luiz do Quituade, Matriz de Camaragibe e Macéio, dentre outras localidades<sup>21</sup>.

Realizou-se também para responder a necessidade da região, construir um espaço sagrado e de culto ao Padre Cícero para aqueles que não podiam mais viajar para Juazeiro do Norte. Segundo Júnior, “antes da inauguração, às 21 horas, grande número de romeiros já se encontrava diante do monumento, rezando o “Beata Mocinha””<sup>22</sup>.

Para isso, o município firmou o dia 22 de novembro para receber os fiéis na praça e realizar o culto popular a Padre Cícero, por exemplo, no dia da inauguração as manifestações religiosas, a entoação dos benditos e das rezas, vindas da tradição e da experiência cotidiana do povo que elegeu o Padre Cícero um santo, duraram 3 horas. Pensava-se em organizar momentos parecidos para que os alagoanos pudessem prestar a sua homenagem ao referido sacerdote: “Rio Largo, agora, será como um Juazeiro alagoano”<sup>23</sup>.

Para o jornalista Jota Alcides, também nas cidades do Cariri cearense também se teve esse tipo de homenagens por algumas cidades a partir da notícia da construção da Estátua na serra do Horto de Juazeiro do Norte, por exemplo, pelo município de Cariri<sup>24</sup>. Na época o seu prefeito era Raimundo Bezerra Lima que entrou em contato com Armando Lacerda e encomendou uma réplica da estátua que estava fazendo para o município de Juazeiro de 2, 5 metros de altura. Isso foi

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> JÚNIOR, Floriano Ivo. Rio Largo tem também estátua do Padre Cícero. *Diário de Pernambuco*, quarta-feira, 26 de novembro de 1969, p.10.

<sup>24</sup> ALCIDES, Jota. Padre Cícero terá estátua no bairro Pernambuco. *Diário de Pernambuco*, quinta-feira, 29 de agosto de 1968, p.10.

uma maneira de atrair dois símbolos para o município: a estátua do Padre Cícero e o modelo estético do artista que fez a estátua-monumento de Padre Cícero do Horto. Essa obra artística foi colocada na praça do bairro Pernambuquinho em Caririáçu, justificando a sua feitura pela municipalidade como uma forma de homenagear o sacerdote que fora também o primeiro vigário da Paróquia de São Pedro desse município.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estátua de Padre Cícero afixada na serra do Horto reforçou o processo de santificação popular do referido sacerdote, transformou o Horto em um *locus* do sagrado em Juazeiro do Norte, incorporou os elementos de antigas devoções que se praticavam em frente a casa do Padre Cícero, por exemplo, o uso do pé de tambor como elemento para a cura de alguma enfermidade: a estátua foi fincada no lugar dessa árvore e tomou o seu lugar. Esse espaço era livre da repressão da Igreja Católica, pois era um espaço público construído pela municipalidade, mas ao mesmo tempo já era um lugar sagrado para os que visitavam o casarão, reforçando assim a sua função e os seus vários usos pelos devotos e devotas.

Por exemplo, as cartas que os romeiros mandavam para essa casa, mesmo depois da morte do sacerdote, endereçadas para ele, pedindo milagres e agradecendo curas nos faz compreender as apropriações e as invenções de uma cânone artístico ligado ao uso desse artefato (estátua) pelos romeiros e romeiras em suas práticas religiosas imersas em vários momentos temporais.

Isso deu durabilidade e foi um elemento de resistência dessa fé em Padre Cícero que venceu as dificuldades e os dilemas enfrentados desde sua morte em 1934 até os dias de hoje. A mística do devoto e da devota contida na feitura dessa arte, por exemplo, de Armando Lacerda, é uma resistência à negação da santidade do referido sacerdote pela Igreja e sua eleição como santo dos sertanejos do Nordeste brasileiro, de seu



elemento simbólico e identitário. Portanto, destacamos que a estátua de 1969 se construiu pelo município de Juazeiro do Norte tencionando impulsionar as suas romarias e o seu turismo religioso.

## REFERÊNCIAS

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

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEZERRA, Marcia. Patrimônio e educação patrimonial. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristiana (Org). **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020, p.63-65.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário, Lisboa: Presença, 1996.

GOMES, Assis Daniel. “O instante da existência”: antropofagia dos espaços e simbólica das temporalidades. **Zumé**: Boletim Eletrônico do Núcleo de Pesquisa e Extensão em História, Filosofia e Patrimônio (NATIMA), v. 2, p. 48-58, 2020.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SILVA, Amanda Teixeira da. “A fisionomia da pedra”: um olhar sobre a escultura de Agostinho Balmes Odísio. **Revista Espacialidades** [online]. v. 8, n. 1, p.75-88, 2015.

## CORES DO SERTÃO EM O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO DE GLAUBER ROCHA

 Fabio de Freitas Leal<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

O cinema em cores no Brasil, se ignorarmos os processos manuais de colorização e as primeiras experiências desastrosas na década de 50, pode-se dizer que surgiu com relevância e qualidade na década de 60 e em 69, estreou nos cinemas a parceria de Glauber Rocha com o fotógrafo Affonso Beato *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. O filme é um marco na cinematografia brasileira, trouxe uma profusão de cores nunca antes vista, influenciou filmes posteriores, alçou Beato em carreira internacional e deu a Rocha o prêmio de direção em Cannes, além da indicação à Palma de Ouro. As cores de *Dragão da maldade* inclusive ganharam um apelido, o Tropicolor, referência a um colorido quente tropical e saturado.

Glauber é considerado um diretor revolucionário, não apenas no que concerne às questões políticas, mas na forma de seus filmes e o presente artigo investiga como o diretor representou o sertão a partir do uso das cores, comparando com outros filmes coloridos da mesma época, já que grande parte dos longas produzidos na década de 60 se ocuparam desta temática, inclusive *A Morte Comanda o Cangaço* de Carlos

<sup>1</sup> Unesp - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Mestre em Artes Visuais



Coimbra (1961), foi o filme brasileiro indicado para representar o Brasil no Oscar. Outros filmes coloridos que foram selecionados para a análise comparativa são *Lampião, Rei do Cangaço* também de Carlos Coimbra (1964) e *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* de Miguel Borges (1968).

## O CINEMA EM CORES NO BRASIL

O cinema colorido no Brasil iniciou tardiamente se comparado com o cinema hollywoodiano, haja vista, no final da década de 30 já havia experiências de cinema colorido muito bem-sucedidas, só para citar os dois mais relevantes *The Wizard of Oz* (O mágico de Oz) e *Gone with the wind* (...E o vento levou), ambos de 39 e dirigidos por Victor Fleming. No Brasil, a primeira tentativa de um filme colorido aconteceu em 1953 “A falta de experiência interna em lidar com os complexos parâmetros da filmagem em cores, incluindo a falta de equipamentos adequados para a revelação e copiagem em cor no Brasil e os altos custos envolvidos explicam o atraso no setor” (HEFFNER, 2000 p.188). *Destino em apuros*, trata-se do primeiro longa-metragem brasileiro em 35 mm filmado em um processo substrativo de cor e que saiu em circuito comercial, a direção é de Ernesto Remani e a fotografia de H. B. Corel. Apesar de filmado no Brasil a revelação se deu no laboratório americano Houston Color, as cores do filme receberam críticas negativas e foi um fracasso de público e crítica, o que fez com que a Multifilmes não conseguisse recuperar o dinheiro investido.

Um marco do cinema em Cores no Brasil é a *Morte Comanda o Cangaço* (1961):

[...] A morte comanda o cangaço, de Carlos Coimbra, marco definitivo da nacionalização de todo o processo. Ainda devido aos altos custos, poucos filmes sem retorno garantido se aventuram à novidade. À exceção do inacabado “O cavalo de Oxumaré” e do independente Sol sobre Lama, de Alex Viany, o espaço fica reservado para grandes produções como Madona de cedro, de Carlos

Coimbra. Têm também utilização regular da cor no período o fiel Christensen, algumas comédias de Mazzaropi e exemplares comerciais do ciclo do cangaço, como *Lampião, rei do cangaço*, de Carlos Coimbra, e *Maria Bonita rainha do cangaço*, de Miguel Borges. (HEFFNER, 2000 p. 189)

E é nestes três filmes do ciclo do cangaço que se propõe uma breve comparação com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que se diferencia tanto pela temática como na maneira em que a cor foi pensada no filme, o que o tornou um divisor de águas para o cinema colorido brasileiro.

*A morte comanda o cangaço* inicia com narração situando espectador em 1929 e abordando os conflitos do nordeste, como a seca, o coronelismo, o banditismo assalariado, chefes políticos mal-intencionados, afirma ser um momento de contraste violento, porém apesar dos pesares anunciados, a fotografia, bem como a cor passam a sensação de paz, sendo o azul e o verde quase bucólicos. Quando a fotografia opta por mostrar o sol e o cacto, um dos símbolos do sertão, opta-se por uma abordagem romântica, com o pôr do sol causando contraste entre claros e escuros que muito lembram a clássica cena de *...E o vento levou*. Sobre este recurso no filme de Victor Fleming, o historiador de cinema Mark Cousins afirma:

O dramático pôr do sol, que ocorre no final da era de ouro representada no filme, foi uma segunda pintura sobre a primeira. No primeiro plano, foi incluída ainda mais uma imagem pintada de Scarlett, olhando para o seu mundo como as pessoas fazem nas pinturas europeias de paisagens do século XVIII. Por fim, uma quarta imagem pintada de uma enorme árvore criou uma sensação de antiguidade e atemporalidade. Composições de imagens de livros de histórias como essas são o ponto central de *...E o vento levou*, porque enraízam o filme no romance e no artifício de seus símbolos de lar e amor (2013, p. 170)



Não é só na fotografia e nas cores que se percebe um aspecto romântico e melodramático do cinema norte-americano, mas também na trilha sonora e atuação dos personagens e, em determinados momentos do filme é perceptível a influência do western. É curioso notar que não foi explorado uma iluminação mais saturada ou “estourada”, sendo que várias cenas “chave” do filme se passam pós entardecer, o filme possui as cores esmaecidas e, tirando as cenas com o efeito do entardecer já mencionado, o diretor opta por não se ater aos contrastes. Em *Lampião, rei do cangaço* (1964) não há grandes diferenças estéticas se compararmos com *A morte comanda o cangaço* e não é de se surpreender, pois também se trata de um filme de Carlos Coimbra com o mesmo diretor de fotografia, Toni Rabatoni, porém já é possível perceber uma fotografia que dialoga mais com a luz do sertão, talvez pela influência que *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos teve na estética do cinema com a temática sertaneja, pois mesmo em preto e branco é possível “sentir” o calor escaldante vivenciado pelas personagens a partir da luminosidade e saturação, os tons terrosos também ficam mais evidentes em *Lampião, rei do cangaço* e a trilha sonora transita entre a música popular e àquelas com gosto norte-americano, porém ainda não é perceptível a cor sendo pensada como personagem no filme. *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968) de Miguel Borges e fotografia de Konstantin Tkaczenko não acrescenta muito se pensarmos nos processos evolutivos da cor sendo utilizada como linguagem neste recorte dos anos 60, porém já é possível identificar um contraste maior, os claros e escuros são evidenciados, como na cena do banho de Maria Bonita ou nas cenas internas e os tons terrosos ficam mais evidentes. Se afastando também de uma estética hollywoodiana o filme possui inúmeras cenas, algumas muito longas, sem o uso de trilha sonora.

## DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DO DRAGÃO

*O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um filme de transição na carreira de Glauber Rocha, lançado após o longa *Terra em transe* (1967), que causou um grande impacto na época e até hoje é visto como um dos mais importantes filmes brasileiros, não é linear, possui uma montagem caótica, com repetição de plano sendo utilizado como linguagem e uma estética que remete ao surrealismo, tão onírico e poético, quanto violento e barroco, foi compreendido por poucos e gerou inúmeros debates entre os intelectuais, tanto nas questões formais do filme quanto no teor político. O dragão da maldade mantém o teor político dos filmes anteriores, porém é muito mais organizado formalmente e portanto menos revolucionário, Glauber chegou a dizer que fez *O dragão* para ganhar dinheiro e afirmava abertamente sobre o apelo comercial do filme “[...] E não é um filme comercial como Antônio das Mortes<sup>2</sup>, filme utilizável pela esquerda e pela direita” (1997, p. 372)

Apesar desta constatação do próprio diretor, Glauber ficava muito descontente com as acusações de que se tratava de um filme menor, como é perceptível em célebre troca de carta com Caetano Veloso:

[...] eu apenas não gostei do *Dragão da maldade* quando vi na Bahia: eu vinha da empolgação de *Terra em transe* (você sabe que foi esse filme que me deu todas as dicas) e disse a algumas pessoas, gozando o Dragão: é uma mistura de museu da imagem e do som com museu de arte popular (estou contando a piada para você sentir o nível e o tipo do desagrado). (VELOSO, 1997, p. 373)

Affonso Beato conta em entrevistas disponíveis nos extras do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* como se deu o convite para a direção de fotografia do filme, Glauber assistiu o filme *Memórias*

<sup>2</sup> *Antônio das Mortes* é o título que o filme *O dragão da maldade* ganhou em circuito internacional.





do *Cangaço* e gostou muito da fotografia, entrou em contato com Beato para tirar uma dúvida de efeito especial para a cena da morte do Coronel pelo São Jorge/Oxóssi, em que após golpeado, uma luz “explode”. Beato explica para Glauber que se tratava de um procedimento simples de abrir totalmente o diafragma da câmera no momento do ataque e, Glauber gostou tanto da simplicidade e objetividade da resposta que convidou Beato para ser diretor de fotografia do filme.

Glauber tinha uma ideia muito clara do que a cor representaria para o filme, segundo Luiz Carlos Barreto (produtor) e Hélio Eichbauer (diretor de arte), o diretor acreditava que os brasileiros usavam a cor nos filmes como “porta da tinturaria”, não aplicando valores como dramaticidade ou a cor como personagem dentro do filme. Tropicolor, foi o nome dado por Glauber a este projeto de cor para o filme *O dragão da maldade* e Beato revela que ela se opõe à *Nouvelle Vague* francesa, que foi muito importante no início do movimento Cinema Novo. A *Nouvelle vague*, ainda segundo Beato, tem como cor identidade o azul, suave, o clima é temperado, enquanto o *Dragão* satura os verdes, amarelos e vermelhos, a ideia era aumentar o contraste, densidade e saturação

Para chegar as cores Beato precisou fazer uma revelação específica, com intuito em saturar as cores primárias e os figurinos foram pensados para colaborar com esta saturação e profusão de cores. Um dos grandes desafios para Beato em fazer a fotografia do filme era que Glauber não tinha marcações claras, o que dificultava a medição das cores, sendo aproveitadas a luz do meio-dia e do entardecer da cidade baiana Milagres. Soma-se a isto a impossibilidade de ver o copião, ele nunca foi visto antes do término do filme.

## COMPARAÇÃO DAS CORES

Não é o intuito deste artigo um aprofundamento nos significados que as cores em geral adquirem na narrativa do filme, porém, por *O dragão da maldade* claramente ter incluído a cor como personagem central

do filme, buscou-se a partir de escritos do importante crítico de arte Michel Pastoureau e da artista francesa Louise Bourgeois, que muito flertou com a psicanálise em sua produção artística, ressaltar possíveis funções da cor no filme, principalmente quando utilizada na indumentária das personagens.

O filme inicia com um tríptico do quadro de São Jorge lutando com o Dragão, esta imagem por si só já possui grande representatividade pois pode indicar muito do que será apresentado no longa, a iniciar pela escolha do quadro, extremamente popular, pode ser encontrado em inúmeras casas de brasileiros de todo país e *O dragão da maldade* foi pensado para ser um filme mais didático e popular. A repetição em três não acontece de forma completa com os segundos e terceiros quadros recortados de tal forma que traz uma sensação de movimento para a imagem estática, mas o que cabe principalmente a esta análise é o fato de o cavalo de São Jorge ter sido apresentado em três cores diferentes, amarelo seguido do vermelho e por fim o azul, as cores primárias, soa como um manifesto acerca da cor, pois é a partir destas três cores que todas as outras são geradas, é como se Glauber afirmasse no primeiro plano do longa, em um quadro, que se trata de um filme acerca do pictórico, da importância da cor para se manifestar ideias, sensações e vontades.

Não é de se surpreender que o vermelho é uma das cores mais presentes em *O dragão da maldade*, seja na forma do sangue, já que se trata de um filme muito violento ou nas vestes dos personagens. É muito curioso notar que o vermelho foi utilizado na indumentária de dois personagens que antagonizam, o Coronel que representa na narrativa o *Dragão da maldade*, usa vermelho em cenas cruciais, como a acusação de Laura, sua companheira, como amante do personagem Matos e na cena final em que São Jorge/Oxóssi o golpeia, simbolizando a derradeira luta entre o bem e o mal. São Jorge, que também faz alusão a Oxóssi, já que Glauber buscou declaradamente o sincretismo entre o catolicismo e as religiões de matriz africana também usa figurino completamente vermelho, segundo Bourgeois “O vermelho é uma afirmação a qualquer



custo – não importam os riscos da luta – de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade de emoções envolvidas” (2000, p. 222), esta contradição permeia todo o filme o que remete a uma estética barroca.

O branco principalmente evidenciado nas vestes da Santa é definido por Bourgeois como “[...] significa voltar à estaca zero. É a renovação, a possibilidade de recomeçar, completamente novo” (Ibid, p. 222) e cabe muito bem a personagem da Santa, como é perceptível em fala de Antônio das Mortes:

**Antônio**

Professor, arreparou bem naquela Santa?

**Professor**

Antônio, você já arranjou um cangaceiro... Agora uma Santa?

Que é que você quer com a santa.

**Antônio**

Ela me lembra uma menina que eu conheci lá no Pernambuco. Foi dormir com o filho do coronel, acabou prenha. Aí ela foi fazer a vida lá na beira do rio São Francisco. Ficou tuberculosa, caiu no rio e as piranha comeu tudo ela, não viu nem osso<sup>3</sup>.

A narração fantástica de Antônio indica que a Santa se trata de reencarnação da jovem comida pelas piranhas, com recomeço revolucionário em Jardim das Piranhas, local fictício em que se passa a trama.

Uma das escolhas mais inusitadas de Glauber no quesito cores de figurino é o lenço rosa de Antônio das Mortes, haja vista os demais personagens usarem o lenço vermelho, trata-se de um rosa extremamente marcante “Rosa é feminino. Representa o apreço, a aceitação de si mesma” (Ibid, 222), causa estranhamento com a figura do jagunço, retratado em *Deus e o Diabo na terra do sol*<sup>4</sup> (1964) como o cruel assassino

<sup>3</sup> Diálogo extraído do livro Roteiros do Terceyro Mundo, organizado por Orlando Sena. P. 337

<sup>4</sup> Antônio das Mortes já havia sido apresentado no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* também de Glauber Rocha (1964) como um vilão, o famoso matador de cangaceiros, que assassina o último cangaceiro vivo, Corisco.

de aluguel, mas faz sentido a subversão na imagem de Antônio, pois o filme trata principalmente de sua conversão, de matador de cangaceiro a defensor dos oprimidos em Jardim das Piranhas, lutando no clímax do filme ao lado da Santa, São Jorge e o professor.

Outra cor que causa estranhamento é o roxo nas vestes de Laura, isso porque a personagem representa uma *femme fatale* loura que trai o marido e assassina o amante, usualmente são o preto ou o vermelho utilizados para representar a sensualidade e o caráter de “viúva negra” que a personagem assume. O incomodo que o roxo pode causar não é de todo estranho, o famoso crítico de arte, principalmente no que concerne as cores Michel Pastoureau, relata em livro biográfico uma experiência muito interessante com o roxo em uma escola:

Com acasión de mi presencia, la maestra quería organizar varios juegos pedagógicos y repartir la clase en cinco equipos: los azules, los rojos, los amarillos, los verdes y los violetas. Pidió a los pequeños, tanto a las niñas como a los niños, que se integraran en uno de los equipos y que intentaran que todos tuviessen más o menos el mismo número de componentes. El ejercicio era imposible: ningún alumno quería formar parte del equipo violeta. Ninguno, de veintisiete o ventiocho alumnos! Evidentemente, intentamos comprender por qué. Muchos afirmaron que el violeta “no era um color de niños” com eso querían decir que era um color para “viejos” (2017)

A partir desta experiência de Pastoureau fica mais fácil compreender o estranhamento que as vestes de Laura causam, pois se é uma *femme fatale* jovem e sedutora, por qual motivo usa um vestido roxo que a aproxima de uma senhora de idade, porém prosseguindo na história do roxo, Pastoureau também vai abordar a desconfiança que ele evoca desde a idade média, pela dificuldade em saber com qual cor vinculá-lo, não se sabia que se trata da mistura do vermelho com o azul, desta forma era mais comum aproximá-lo do negro e o autor acrescenta “Es um color que no gusta, pues se le considera falso y cambiante. Es química-



mente inestable, tanto en tinte como en pintura. Por eso la simbologia hace de él – junto con el amarillo el color dos seres falsos y pérfidos.” (Ibid). Fica muito mais fácil compreender as motivações para a escolha da indumentária de Laura a partir deste prisma, falsidade, instabilidade, pérfido são os atributos mais marcantes da personagem. Seria possível também prosseguir esta análise abordando outras cores e personagens, porém o que se pretendeu refletir é que, pela primeira vez no cinema brasileiro a cor foi não só utilizada, mas teorizada, explicitada e principalmente exaltada como parte essencial do filme.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Glauber Rocha, Affonso Beato e os demais envolvidos no filme optam por saturar, contrastar, densificar as cores em *O dragão da maldade*, não só criaram uma nova maneira de se pensar a cor para o Sertão, mas fizeram oposição a uma suavização que os filmes coloridos, incluindo àqueles com narrativas do sertão possuíam até então, trouxe um “agudo” muito importante para revelar as histórias do cangaço tratou-se de uma revolução, um grito revolucionário, revelou um sertão vivo, sem qualquer resquício de uma pasteurização norte americana ou europeia.

Glauber foi acusado de se popularizar com *O dragão*, em ter se contido, se comparado a *Terra em Transe* ou *Deus e o Diabo*, por possuir uma montagem e narrativa mais convencional e “acessível”, talvez porque a revolução de *O dragão* esteja em outros lugares, sendo a cor, provavelmente a maior delas. O tropicolor é a grande revolução em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, tão revolucionário quanto o cangaço banhado em sangue, nunca antes visto tão vivo, renascendo para vencer a derradeira luta contra a maldade.

### FILMES

A MORTE COMANDA O CANGAÇO. Direção de Carlos Coimbra. Brasil: 1961. (95 min), colorido.

LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO. Direção de Carlos Coimbra. Brasil: 1964. (95 min), colorido.

MARIA BONITA, RAINHA DO CANGAÇO. Direção de Miguel Borges. 1968. (95 min), colorido.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa filmes. Brasil: 1969. Bahia. Versão restaurada digitalmente, 2008. [DVD]. (95 min), colorido.

### REFERÊNCIAS

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. São Paulo: Martins Fontes. 2013

HERNANI, Heffner. Cor. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

PASTOUREAU, Michel. **Los Colores de nuestros recuerdos**. Cáceres: Editorial Periférica. 2017. E-book Kindle.

ROCHA, Glauber. Cartas. In: BENTES, Ivana (Org). **Glauber Rocha – Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997

SENNA, Orlando. O dragão da maldade contra o santo guerreiro. In: ROCHA, Glauber. Roteiros do Terceyro Mundo. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985.

VELOSO, Caetano. Cartas. In: BENTES, Ivana (Org). **Glauber Rocha – Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997



## PELOS CAMINHOS DA ARTE E DA CULTURA POPULAR: A CONTRIBUIÇÃO DO TEATRO DE BONECOS AO PROGRAMA EJA EM AÇÃO

 Jailson Valentim dos Santos<sup>1</sup>

### DESVELANDO CAMINHOS DO ENSINO DE ARTE

Pelos caminhos da arte e da cultura popular vamos tentando vencer as incertezas do tempo presente, que chegam com suas contradições e emergências, exigindo de cada um de nós, educadores/as, uma postura de “denúncia” e de “anúncio,” para conseguir superar os contrassensos que atormentam a ordem do território brasileiro, desestabilizando, inclusive, os caminhos do ensino/aprendizagem. As escolas da rede pública do Rio Grande do Norte estão fechadas desde março de 2020 e os/as educadores/as estão trabalhando em casa, cumprindo medida preventiva decretada pelo Governo do Estado, como uma saída possível para mitigar os efeitos da pandemia decorrente do novo coronavírus. O enfrentamento deste problema sanitário que afeta a humanidade, passa pela necessidade de nos reinventarmos, para que o medo

<sup>1</sup> Professor/artista/pesquisador vinculado à rede pública de ensino do Rio Grande do Norte. Possui formação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas – UFPel; especialização em Ensino de Artes, pela Universidade Cândido Mendes – UCAM e; mestrado em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais das Universidades Federal da Paraíba e Pernambuco – UFPB/UFPE. Vencedor do XX Prêmio Arte na Escola Cidadã (2019), na Modalidade EJA. E-mail: valentim8@yahoo.com.br

e o perigo de contrair a Covid-19 não nos paralise, mas nos estimule a avançar pelo desconhecido, propondo nossas atividades docentes de maneira inteligente e criativa.

O texto tem como objetivo analisar a contribuição do teatro de bonecos ao Programa EJA em Ação, ao longo do ano letivo de 2020. Este Programa foi idealizado pela Prof.<sup>a</sup> Fabíola Maria Dantas, com o apoio da 10<sup>a</sup> Diretoria Regional de Educação e Cultura e dos Desportos – DIREC, cuja intenção era de contemplar os estudantes matriculados na Modalidade Educação de Jovens e Adultos – EJA, de Caicó-RN e da região do Seridó. Seu formato abrangia as diversas áreas do conhecimento e era transmitido diariamente pelas ondas da Rádio Rural de Caicó-RN - FM 102,7 MHz, das 18h50min às 19h40min<sup>2</sup>.

Tivemos oportunidade de convidar diversos brincantes para se apresentar no Programa como Lourdinha e Catarina Calungueira, Túlio Fernandes, Ricardo Guti, Emanuel Bonequeiro e Francinaldo Moura. Cada artista enriqueceu a programação com seus bonecos, imprimindo um tom de leveza, alegria e encantamento ao nosso planejamento pedagógico. Destaca-se o nome da mestra Dadi Calungueira, brincante de Carnaúba dos Dantas, que foi homenageada em um dos programas, pelo trabalho artístico que realizou ao longo de uma vida de dedicação à brincadeira e à difusão de saberes e fazeres que estão atrelados à cultura popular.

O teatro de bonecos é conhecido no Rio Grande do Norte como teatro de João Redondo. Trata-se de uma manifestação da cultura popular em que o/a brincante manipula um ou vários bonecos com as mãos, posicionando-se por trás de uma empanada ou tolda, enquanto interage com uma plateia. A pesquisadora Maria das Graças Cavalcanti Pereira (2011, p. 189) ressalta que “o Teatro de João Redondo acontece

<sup>2</sup> O Programa continua sendo exibido em 2021, mas em novo horário e com algumas modificações no seu formato. Portanto, ao me referir ao mesmo, tratarei com o verbo no tempo passado, por abranger apenas um ano específico.



na relação brincante, boneco/personagens e espectadores.” Durante a apresentação é necessário associar movimentos, sonoridades e narrativas para estabelecer sentido e passar uma mensagem. É comum a utilização do humor como recurso para problematizar questões cotidianas ou para denunciar alguma questão de interesse coletivo. Tudo é transpassado pela arte e pela criatividade do/a brincante que, com maestria e talento, suspende momentaneamente a realidade dos espectadores ao abrir passagem na vida de quem os assiste para o universo fantástico. No Seridó potiguar, mestres, mestras e brincantes costumam chamar os bonecos de calunga.

Trataremos do impulso criador dos/as brincantes e abordaremos o potencial educativo dos/as calungas, já que cada boneco/a esconde várias estórias<sup>3</sup> e pode ser transformado/a em recurso didático ou em poderoso instrumento pedagógico pelas mãos de um/a educador/a. A teoria freireana e a epistemologia do Ensino de Arte buscam estabelecer um diálogo fecundo com as ações do Projeto EJA em Ação, ao mesmo tempo em que fundamenta o trabalho. Ressaltamos ainda os percursos metodológicos que se aproximam da pesquisa exploratória (GIL, 2008).

O Projeto EJA em Ação mostrou em 2020 que pelas ondas do rádio é possível desvelar caminhos capazes de reescrever nossas esperanças e recriar fluxos de sensibilidade poética, em que se potencializa o Ensino de Arte e se abrigam as utopias. Portanto, afirmamos que nos sertões do Seridó encontramos terra fértil de sobejo para cultivar bonitezas e muitas alegrias nos processos de ensinamentos e aprendizagens.

## PELOS CAMINHOS DA EJA

Com a necessidade de dar uma resposta emergencial às questões impostas pela pandemia do novo coronavírus na Educação de Jovens e

<sup>3</sup> Para Araújo (1973, p. 167), “estórias são os contos que o povo transmite de geração a geração através da literatura oral”.

Adultos, a 10ª DIREC, de Caicó, mobilizou educadores e criou o Programa EJA em Ação. A Prof.<sup>a</sup> Fabíola Dantas esteve à frente deste Projeto e pôde contar com a colaboração e a experiência da Prof.<sup>a</sup> Lucinete Costa.<sup>4</sup> O Projeto recebeu apoio da Secretaria de Estado da Educação, da Cultura, do Esporte e do Lazer – SEEC/RN e da Fundação Educacional Santana e tinha como objetivo disponibilizar uma ferramenta pedagógica democrática, que fosse capaz de atender às necessidades dos/as educadores/as e, principalmente, alcançar todos/as os/as estudantes vinculados à Modalidade Educação de Jovens e Adultos – EJA, da região do Seridó. O Projeto teve inspiração no Movimento de Educação de Base – MEB, implantado no país em 1961 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB e que chegou ao Seridó em 1963, a partir da criação da Rádio Rural de Caicó.

Os princípios teórico-filosóficos de Paulo Freire fundamentam essa prática que se pretende popular, libertária, política, humanística. Cada programa era criado a partir de um tema gerador e, além do rádio, também era transmitido ao vivo pelas redes sociais, permitindo maior interação dos educadores com os/as ouvintes-internautas-estudantes. Cada dia da semana um grupo de educadores ficava responsável pelo planejamento da programação, que contemplava todas as áreas do conhecimento. Às quintas feitas ia ao ar o programa da área de Linguagens e como estávamos envolvidos com a organização e a roteirização, incluímos números culturais, abrindo espaços para a arte e a expressividade, permitindo, portanto, que estudantes e artistas se apresentassem.

<sup>4</sup> A Prof.<sup>a</sup> Lucinete Maria Costa de Souza (23/11/1958 - 23/12/2020) era uma liderança política do Seridó. Como servidora pública do estado do Rio Grande do Norte, atuava na coordenação pedagógica do CEJA Senador Guerra, de Caicó-RN. Foi fundadora do sindicato dos professores, SINTE, no Seridó e estava exercendo a função de diretora de comunicação junto ao SINTE, quando veio a óbito. Também foi fundadora do grupo de mulheres feministas do Seridó e era grande defensora dos direitos humanos.



Assim como nos círculos de cultura criado por Freire, a dinâmica dos programas tinha também essa ideia de círculo, de roda, onde os saberes eram construídos na horizontalidade, dispensando as hierarquias. Em cada programa, dois ou três educadores convidados entravam ao vivo por meio de um aplicativo e explanavam sobre o tema do dia. Orientávamos cada um e cada uma a deixar, ao final de sua fala, uma sugestão de atividade para que o/a estudante/ouvinte pudesse realizar em casa. A participação dos/as estudantes ocorriam de várias maneiras, podendo ser no estúdio, mediando conversas juntamente com um/a educador/a, ainda no estúdio, explanando sobre algum assunto, ou por telefone e pelas redes sociais.

Os diálogos no rádio acerca das poéticas, dos processos de ensino e dos valores artísticos e da cultura sertaneja são de grande relevância para nós, a ponto de contemplarmos na programação. Destacamos a cultura popular, a música, a dança, o cordel e as *estórias* que nascem no Teatro de bonecos, porque compreendemos que os caminhos das tradições nos levam a um sertão de encantamentos.

## A EJA NOS TERRITÓRIOS DA ARTE E DA CULTURA POPULAR

A arte e a cultura exercem grande influência sobre cada um de nós, sendo capazes de ampliar os nossos conhecimentos e favorecerem a formação do nosso pensamento crítico, instigando-nos as buscas e nos proporcionando prazer e alegria. Sua força talvez esteja no fato de atuar tanto sobre questões objetivas da vida, quanto sobre questões que se ligam às emoções. Portanto, a promoção e o desenvolvimento da sensibilidade artística nas escolas dos sertões são uma pauta que nos interessa, porque ampliam o espaço de expressão artística e de produção cultural no território, na medida em que permite acesso, consumo e fruição da arte por parte da comunidade escolar. Além do mais, a educação como um todo precisa transcender a realidade, nutrir os nossos sonhos e utopias e atuar no campo da humanização. Na compreensão de Ana Mae Barbosa:

Se pretendemos uma educação não apenas intelectual, mas principalmente humanizadora, a necessidade da Arte é ainda mais crucial para desenvolver a percepção e a imaginação, para captar a realidade circundante e desenvolver a capacidade criadora necessária à modificação desta realidade (BARBOSA, 2007, p. 5)

Como progressista, Paulo Freire trabalhou na perspectiva de transformação social em toda a sua obra e podemos destacar aqui o livro *Pedagogia do Oprimido* (2014), que foi revisitado pelo autor em *Pedagogia da Esperança* (1992). Em *Pedagogia da Autonomia* (1996, p. 33), o mestre pernambucano assegura que “a prática educativa tem de ser, em si, um testemunho rigoroso de decência e de pureza.” Ele assegura que se nossa opção político-pedagógica for democrática e progressista, então

é preciso que saibamos que, sem certas qualidades ou virtudes como amorosidade, respeito aos outros, tolerância, humildade, gosto pela alegria, gosto pela vida, abertura ao novo, disponibilidade à mudança, persistência na luta, recusa aos fatalismos, identificação com a esperança, abertura à justiça, não é possível a prática pedagógico-progressista (1996, p. 120)

Destacamos a alegria entre essas virtudes, porque ela não pode ser confundida com algo menor, com a “alegria fácil do não-fazer.” Para Freire, “a alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo de busca. E ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria” (FREIRE, 1996, p. 142). Ela se relaciona com a esperança de aprender, produzir e resistir aos obstáculos. Portanto, “é falso também tomar como inconciliáveis seriedade docente e alegria, como se a alegria fosse inimiga da rigorosidade. Pelo contrário, quanto mais metodicamente rigoroso me torno na minha busca e na minha docência, tanto mais alegre me sinto e esperançoso também” (*idem*).

Aproximando o pensamento de Freire, que busca a ética universal do ser humano, das reflexões de Ana Mae Barbosa, fica claro que a edu-



cação integral passa, necessariamente, pela razão e pela emoção, já que “não é possível uma educação intelectual, formal ou informal, de elite ou popular, sem Arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracterizam a Arte” (BARBOSA, 2007, p. 5).

A racionalidade expressiva das artes é vista pela educação artística como uma aliada das escolas no trabalho de conscientização e emancipação dos sujeitos. Nem Paulo Freire nem Ana Mae Barbosa negam a cognição e instrumentalidade da ciência e da técnica, mas reforçam sua importância. Para esses estudiosos, é fundamental juntar forças para descolar o pensar ingênuo até o domínio do pensar certo, de maneira crítica e reflexiva. Portanto, Freire (1996, p. 32) ressalta a urgência de uma rigorosa formação ética ao lado da estética, porque a decência precisa andar de mãos dadas com a boniteza. Partimos das esferas da razão e da emoção para pensar em formação sensível, na Educação de Jovens e Adultos do Seridó potiguar, que vá além do instituído.

Os documentos oficiais que regulam o Ensino de Arte no Brasil preveem as abordagens da arte e da cultura popular dentro do currículo da EJA, pois podemos problematizar as expressões artísticas e culturais regionais, oferecendo aos/as estudantes a chance de produzir e refletir coletivamente, sobre os valores e costumes das tradições. Isso não significa que estamos negando a arte e a cultura dita “erudita” aos/às educandos/as, ao contrário. Aprendemos com Paulo Freire que “não há saber mais ou saber menos: há saberes diferentes” (FREIRE, 1991, p. 22). Expor os/as estudantes a diversificadas experiências estéticas visuais em sala de aula é se colocar a favor da expansão dos seus repertórios. São proposições dessa natureza que contribuem com a preparação dos cidadãos e das cidadãs para o futuro, com uma visão de mundo mais alargada.

Ivone Mendes Richter na sua tese “Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais” (2003) defende a pluralidade cul-

tural e o reconhecimento das culturas em suas especificidades, com suas potências e valores, para o melhoramento e o enriquecimento delas, e a ampliação de repertório dos/as estudantes. No dinamismo policrômico, as fronteiras são borradas e a experiência estética na escola pode se expandir. Para esta pesquisadora, é fundamental trabalhar com uma ideia ampliada de arte, de maneira que um trabalho artesanal possa ser visto como arte na medida em que apresentar características de um “fazer especial.” É neste jeito de fazer em que se sente o “envolvimento, prazer, sentimento estético, busca de perfeição técnica,” portanto, “não é a hierarquia estabelecida entre arte erudita e arte popular que define o que é arte. [...] Não é, certamente, a forma de manufatura ou a classificação técnica que conceituará uma obra como sendo ou não arte” (RICHTER, 2003, p. 201).

O Prof. Vincent Lanier defendeu que é preciso devolver a “arte à arte-educação.” O estudioso propõe reorientarmos “nossa conduta numa direção que trate mais especificamente da aprendizagem em arte do que do desenvolvimento pessoal de qualidade não necessariamente relacionadas com arte” (LANIER, 1999, p. 45). Em resumo, o pesquisador estava propondo que, de fato, fosse devolvida a arte à arte-educação, porque o currículo em Arte deve estar concentrado na educação estética dos/as estudantes. A proposta desse autor era de que implementássemos a experiência estética visual em sala de aula, incluindo mais que os quadros pintados a óleo e emoldurados com molduras douradas ou, ainda, o mármore sobre pedestal que encontramos nos museus. Pala Lanier, em arte, é preciso incluir o artesanato e a arte popular, além das novas tecnologias, pois é importante aprender com a tradição e o artesanato popular têm muito a nos ensinar:

aquelas colchas feitas pela vovó, a velha mobília que herdamos de nossas famílias, o porta-guardanapos esculpidos de barbata-nas de baleia. Estes não são propriamente a arte nobre dos museus mas frequentemente, nos proporcionam pelo menos o mesmo tipo de prazer de visão que associamos às mais honoríficas artes (LANIER, 1999, p. 48)



Ana Mae Barbosa transcendeu essa visão ao sistematizar a abordagem triangular. *Ler, fazer e contextualizar* são maneiras de propor aproximações com a arte, “através da magia do fazer, da leitura desse fazer e dos fazeres de artistas populares e eruditos, e da contextualização destes artistas no seu tempo e no seu espaço” (BARBOSA, 2007, p. 34). Tomando o contexto do/a estudante como referência, é possível dialogar com a arte erudita e popular na escola. Sobre isso, a estudiosa observa:

Há perigos de se enfatizar a falta de comunicação entre a cultura de classe alta e a popular tornando impossível a compreensão mútua. Para o grupo popular isto é ainda mais perigoso porque eles não terão acesso ao código erudito, que é o código dominante na nossa sociedade (BARBOSA, 2007, p. 24)

O pensamento de Barbosa alerta os/as educadores/as quanto ao trabalho com os códigos sociais, para que não seja enfatizado um em detrimento do outro. Aliás, é preciso estar atento, pois o Prof. Alessandro Augusto de Azevedo ressalta que existe um conjunto de elementos que compõem a cultura dos/as estudantes da Educação de Jovens e Adultos e, que, sua natureza, se encontra bem distante dos muros da escola. Por isso mesmo, “são *invisíveis* aos olhos pedagógicos (AZEVEDO, 2020, p. 9).

Acreditamos nas trocas de saberes e nos compartilhamentos de afetos e ideias. Valorizamos as potências que se encontram no entorno e sempre buscamos lançar olhares de dúvida e de estranhamento sobre a realidade imediata. Isso contribui para compreendermos que a beleza é produzida em territórios de liberdade, por isso desperta o encantamento nas pessoas. O exercício do/a artista reserva uma dose de rebeldia, transgressão e subversão, pois esses são elementos necessários à criação, à reinvenção e à recuperação de espaços éticos e estéticos, espaços que sinalizam para uma busca iniciada no interior de cada um de nós, podendo despertar o espírito e, assim, conscientizar-nos. Por isso que a EJA é transpassada pela cultura popular e pelos valores da

tradição, que chegam renovando a arte, atualizando as linguagens, ampliando as experiências e os repertórios.

### CAMINHOS INESQUECÍVEIS EM DIÁLOGO COM O TEMPO

O canal de trocas e de descobertas sensíveis estabelecido pelo Programa EJA em Ação permitiu importantes compartilhamentos de saberes e de fazeres sensíveis entre mestres, mestras e brincantes do teatro de João Redondo com educadores, educadoras e estudantes da Educação de Jovens e Adultos, tudo intermediado pelas ondas do rádio e potencializado pelas redes sociais.

No dia 12 de junho de 2020, o nosso círculo de cultura virtual foi assim intitulado: “A boniteza dos sertões entre verso e prosa.” O Programa recebeu o grupo de cultura popular de Caicó Verso e Prosa, que é composto por Júlia de Medeiros, Ícaro Fernandes, Túlio Fernandes e Lourdinha Calungueira. Foi uma noite de muita alegria e aprendizagens, na qual também tivemos oportunidade de homenagear Maria Iêda da Silva Medeiros (Jacaná-RN, 1939 – Carnaúba dos Dantas-RN, 2021), mestra Didi Calungueira. Falamos da primeira mulher registrada a brincar com o João Redondo no Rio Grande do Norte, já que antes essa era uma brincadeira restrita aos homens. Lourdinha e Túlio brincaram com os bonecos, explorando o potencial pedagógico dos mesmos para problematizar a questão sanitária pela qual passa o Brasil, em especial, a região do Seridó. Portanto, a temática da “pandemia” foi tratada pelos bonecos/as com muita graça e leveza, observando que, no Teatro de João Redondo, a “comicidade de alguns personagens é constituída exatamente pela utilização intencional da forma errada do léxico e da gramática (PEREIRA, 2011, p. 181).

A homenagem feita a mestra Dadi foi baseada no livro escrito pela pesquisadora Maria das Graças Cavalcanti Pereira, intitulado “Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras” (2011), que documenta o trabalho da brincante. O livro de poemas “Flor de Mucambo”





(2006), escrito por Dona Dadi foi utilizado como referência, além do documentário “Da Serra ao Seridó - vivências em um Brasil de contrastes”, do cineasta Fernando Leão (2015), com roteiro do Prof. Lourival Andrade. Este longa-metragem evidencia as semelhanças e diferenças que existem entre os moradores da região serrana de Lages, em Santa Carina e os habitantes do Seridó potiguar e foi indicado por nós aos estudantes da EJA, já que Dadi encontra-se entre os/as protagonistas da obra documental podendo, a película, ser facilmente acessada por todos e todas, pois se encontra disponível na rede mundial de computadores.

Nesse programa, ainda pudemos nos deleitar com a leitura de parte do cordel criado por Lourdinha, intitulado “Poetizando Dadi: nossa mestra calungueira” (2018)<sup>5</sup>, em que a autora conta a história da brincante carnaubense de maneira lírica, abordando as várias fases de sua vida e dando ênfase ao seu trabalho com as narrativas orais com o mamulengo. Aliás, para Freire, “a narrativa é um exercício da memória, atenta no presente, desafiando pessoas a se apoderarem do que é oralmente narrado. As pessoas desenvolvem à sua maneira uma posição diante do que é narrado” (FREIRE, 2005, p. 28). Ao final desse cordel, sua autora traz um acróstico, rimando a partir do nome “Dadi calungueira”<sup>6</sup>.

A artista Lourdinha Calungueira voltou com Túlio Fernandes ao programa que foi exibido no dia 13 de novembro de 2020, quando discutíamos “O Ensino de Arte no contexto de pandemia: as várias realidades”, com as arte/educadoras convidadas Deise Crispim, de Natal-RN, vinculada à SEEC-RN e Silvia Carvalho, professora no Colégio Maila Duarte, de Guarulhos-SP. A dupla de artistas apresentou um coco de roda e Lourdinha destacou a importância de Lydia Brasileira para o tea-

<sup>5</sup> Este cordel foi apresentado na íntegra em 2018 no “7º Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo do RN”, evento promovido pela Associação Potiguar de Teatros de Bonecos e que homenageou o talento e a inventividade da mestra Dadi.

<sup>6</sup> A mestra Dadi teve oportunidade de ouvir o programa e por meio de um vídeo ela nos agradeceu a homenagem.

tro de bonecos popular do Seridó, por meio de um cordel. A brincante sublinhou o trabalho socioambiental que Lydia realiza através da arte de brincar e as denúncias que ela faz a partir dos personagens que cria. Isso vai ao encontro do pensamento de Graça Cavalcanti, quando esta destaca que “o Teatro de Bonecos reúne em si mecanismos poderosos de coesão social, onde são expurgados os fatos do cotidiano, tendo o riso como condutor, mas onde estão também evidentes, as normas e valores daquele grupo” (PEREIRA, 2011, p. 181).

A colaboração do casal de brincantes Catarina Calungueira e Ricardo Guti ao EJA em Ação aconteceu em dois momentos distintos. Catarina fez sua primeira apresentação no programa que foi ao ar no dia oito de agosto de 2020. Este se chamou “Esperançar sertanejo: a EJA e seus limites, desafios e perspectivas” e contou com a participação da Prof.<sup>a</sup> Marcia Gurgel e do Prof. Paulo Roberto Padilha, representando, respectivamente, o Governo do Estado e o Instituto Paulo Freire. A Estudante do CEJA Senador Guerra Iva Azevedo fez uma participação especial, na qual relatou o seu protagonismo estudantil na EJA, depois de ter passado 15 anos sem estudar. A brincadeira ficou a cargo do boi Aurora e da boneca Catirina, que cantaram e dançaram, deixando-nos em estado de maravilhamento. A jovem brincante é pesquisadora independente e agitadora cultural, estando à frente do Festival de Mulheres Bonequeiras do RN, evento que exhibe a diversidade do talento das mulheres do nosso Estado para a arte e os valores tradicionais. Com apenas 5 anos de pesquisa, o trabalho dessa calungueira orgulha os seridoenses, pois fortalece, renova e atualiza as brincadeiras tradicionais na nossa região. Ainda não podemos chamá-la de mestra, mas acreditamos que isso seja uma questão de tempo. Os estudos de Graça Cavalcanti Pereira mostram que “o surgimento de um[a] mestre[a] bonequeiro[a] é um fenômeno raro, demanda tempo para a qualificação e consolidação de sua prática, exige um conjunto de habilidades artesanais, vocais, musicais, poéticas, cômicas, que resultam em domínio de interpretação teatral e identificação cultural com seu público” (PEREIRA, 2011, p. 189).



No programa em que discutimos sobre “Políticas públicas e direito a Educação: incertezas e lutas na EJA,” que foi ao ar do dia dez de outubro de 2020, Catarina voltou ao programa, com Ricardo Gutierrez, para fazer dois números culturais. Nesse programa, participaram do debate a Prof.<sup>a</sup> Mariângela Graciano, da UNIFESP, e o Prof. Alessandro Azevedo, da UFRN. Destacamos ainda a participação da estudante Geane Carla, que esteve conosco na bancada do estúdio como mediadora. O boi caemba e a boneca brincaram, cantaram e dançaram para alegria dos ouvintes e internautas. Catarina discorreu brevemente sobre suas influências poéticas, suas pesquisas e seus processos criativos, ressaltando que o/a artista popular precisa trabalhar com narrativas, com memória e com o fazer criativo e manual. Na compreensão de Freire, “a mão humana é tremendamente cultural. Ela é fazedora, ela é sensibilidade, ela é visibilidade; a mão faz proposta, a mão idealiza, a mão pensa e age. E eu faço ênfase nesses movimentos pelos quais o corpo humano vira corpo consciente. O corpo se transforma em corpo percebido” (FREIRE, 2005, p. 34). O mestre pernambucano nos esclarece ainda que “o corpo nos remete a conhecimentos que se organizam no interior das ações, das práticas de vida” (FREIRE, 2005, p. 33). Sendo assim, o corpo percebido de Ricardo Gutierrez fez uma apresentação de encerramento que envolveu dois bonecos. Estes dialogaram sobre a volta aos estudos na idade adulta, a partir de uma construção narrativa na qual se enfatizou os valores humanos e a importância das políticas públicas para o retorno dos/as estudantes à Educação de Jovens e Adultos.

Tivemos a satisfação de receber o brincante Francinaldo Moura no Programa EJA em Ação, que foi ao ar no dia seis de novembro de 2020. Nessa noite o programa foi destinado à formação de professores e as discussões atenderam à temática “Currículo e proposta pedagógica na EJA: consonância entre teoria e prática.” A Prof.<sup>a</sup> Divoene Pereira Cruz, vinculada à UFERSA, e o Prof. Rosemberg Mota, vinculado à SEE-C-RN, foram os debatedores da noite. O artista Francinaldo Moura é integrante do Grupo Caçuá de Mamulengos, de Currais Novos-RN, e fez

o número cultural, divertindo os ouvintes da rádio com seus bonecos expressivos. O riso, para Graça Cavalcanti Pereira, é uma característica marcante na brincadeira, “é como se fosse o motor dessa atividade estética, fatura de mundos risíveis, metamorfoseados em desdobramentos poéticos em favor do humor. Suas histórias são pensadas buscando esse retorno” (PEREIRA, 2011, p. 171). Francinaldo ainda discorreu sobre a importância do teatro de bonecos popular do Nordeste, que é considerado como Patrimônio Cultural Brasileiro, desde 2015. O brincante também divulgou o “Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo do RN”, evento realizado com o apoio do Iphan-RN em parceria com a Associação Potiguar de Teatro de Bonecos, cujos objetivos são divulgar o Teatro de João Redondo e garantir a continuidade dessa manifestação cultural.

Tivemos a satisfação de receber a educadora popular Camy Condon em nossos estúdios, no dia onze de agosto de 2020, para discutir com a Prof.<sup>a</sup> Liz Araújo sobre a problemática: “A Educação Popular no Rio Grande do Norte e o Programa EJA em Ação: pioneirismo, memórias e expansão de limites.” Nesse programa, o número cultural foi apresentado pelo estudante do CEJA Senador Guerra, de Caicó, Emanuel Bonequeiro, que fez um número cultural com o seu ventríloquo, improvisando, descontraindo e atestando, mais uma vez, o seu talento e domínio com a arte de manipular bonecos e contar histórias. A estudiosa Graça Cavalcanti Pereira assegura:

O teatro de bonecos se sustenta pelo improviso e pela poesia; pela vivacidade e graça, originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo, como uma atividade voluntária, prazerosa, fazendo com que a beleza do corpo em movimento atinja seu apogeu, no momento em que o manipulador dá vida ao que nada mais é que matéria inanimada, criando a sua brincadeira (PEREIRA, 2011, p. 170)

Destacamos o fato de a estudiosa Camy Condon ser também uma brincante e, na ocasião, ter ressaltado que cada boneco guardava em si



um grande poder pedagógico e que essa qualidade deveria ser (re)descoberta pelas escolas, assim como estava sendo pela Educação de Jovens e Adultos do Seridó.

Com essas apresentações de Teatro de Bonecos em um programa educativo no rádio, não se pretendia ensinar aos educandos como fazer arte ou como ser um artista. Em primeira instância, a ideia era oportunizar a cada estudante um momento de suspensão da realidade, provocada pelo encantamento da brincadeira. Depois, gostaríamos que as apresentações pudessem também provocar reflexões e construir conhecimento sobre a importância das manifestações artísticas e populares na vida de cada um de nós.

### NAS TRILHAS DA INCONCLUSÃO

Pelas ondas do rádio, pudemos fazer educação e trilhar caminhos que se movem, que se modificam e que se estruturam nos valores das tradições. A sensibilidade artística e estética nos levaram ao território da cultura popular, promovendo encontros e aproximando pessoas. Fomos por esses caminhos descortinando as toldas dos/as artistas e apreendendo mais do que o “espetáculo” mostrava, porque tínhamos o prazer e a satisfação de conversar com as/os brincantes sobre seus percursos criativos, o processo de feitura dos bonecos, a construção das narrativas, enfim, sobre o universo mágico do Teatro de João Redondo e seu potencial pedagógico.

Discutimos as brincadeiras e o seu potencial pedagógico, chegando a construir e a reconstruir as práticas docentes em tempos de incertezas por meio das ondas do rádio, enquanto se viviam os efeitos do primeiro ano da pandemia de Covid-19. Destacamos o nome da mestra Dadi Calungueira, de Carnaúba dos Dantas-RN, que foi homenageada em um dos programas, chamando a atenção para a poeticidade dos/as artistas brincantes dos sertões do Seridó: Lourdinha e Catarina Calungueira, Túlio Fernandes, Ricardo Guti, Emanuel Bonequeiro, Francinal-

do Moura, entre outros. Cada artista percorreu um caminho diferente e assim foi construindo seu número cultural, respeitando uma dinâmica subjetiva que atentava aos códigos e aos valores simbólicos da brincadeira. Em cada apresentação, percebíamos a reelaboração inventiva que cada um/a fazia, ampliando o imaginário em permanente diálogo com a tradição. Assim, sentíamos a força da cultura e da identidade sertaneja manifestada nos bonecos e bonecas que ganhavam vida atrás da embanada ou sentados no colo do artista.

Trouxemos, para o programa a Arte Popular, não como uma alternativa estéril, mas como uma possibilidade de estudo, capaz de se desdobrar em conteúdo, em instrumento mobilizador de reflexões acerca da arte, da estética, da vida. Isso não exclui as abordagens da cultura artística hegemônica na escola, mas permite a veiculação de ideias plurais no contexto escolar, produzindo reflexões sobre o valor da função reprodutora de modelos da sociedade dominante.

Reiteramos que refletir sobre a contribuição do teatro de bonecos ao Projeto EJA em Ação é se deparar com *estórias* e experiências de vida que são marcadas pela casualidade, pelo improvisado, pela leveza e inventividade dos/as artistas brincantes. Em cada apresentação uma nova narrativa, fruto da imaginação criativa que exprime a força simbólica da arte de brincar. Manipular o/a calunga é encontrar uma maneira de dizer, de fabular, de fazer política, de se aproximar da sabedoria do povo. Aprendemos sobre os saberes da tradição e da cultura popular. O teatro de bonecos traz um discurso que é mediado pelas experiências subjetivas que foram vivenciadas pelos brincantes. Em última instância, destacamos que na ausência da escola, enquanto estrutura física, avançamos com êxito com soluções populares pelas ondas da Rádio Rural de Caicó.



## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1973. Arsego Produções, 90 min.

AZEVEDO, Alessandro Augusto de. **O que a pandemia interpela a professores e professoras**. Natal: Feito em Casa, 2020

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Paulo. A EDUCAÇÃO é um ato político. **Cadernos de Ciência**, Brasília, n. 24, p.21-22, jul. /ago. /set.07/1991.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Que fazer: teoria e prática em educação popular**. Paulo Freire e Adriano Nogueira. Editora Vozes: Petrópolis, 2005.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

LANIER, Vincent. Devolvendo arte à arte-educação. In: **Arte-educação: leitura de subsolo**. Ana Mae Barbosa (Org.). São Paulo: Cortez, 1999.

LEÃO, Fernando. **Da Serra ao Seridó - vivências em um Brasil de contrastes**. 2015.

MEDEIROS, Maria Iêda da Silva. **Flor de Mucambo**. Natal: Flecha do Tempo, 2006.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. **Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras**. Natal: Fundação José Augusto, 2011.

## NO RASTRO DE PRODUTOS NACIONAIS POPULARES: DA LITERATURA AO CINEMA (1960-1969)

 Priscila Godinho Martins dos Santos<sup>1</sup>

Este artigo tem como objetivo analisar a trajetória de obras literárias que saíram do papel para as telas de cinema, articulando o texto literário/película e seus rastros na imprensa carioca e baiana, com as condições sociais e políticas que ensejaram suas composições. A análise toma como ponto de partida o momento em que as respectivas obras foram adaptadas em filme na década de 1960. Os produtos culturais selecionados são: *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (1922-1999), que foi adaptado em 1962, e teve como diretor da versão filmica Anselmo Duarte. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1892-1953), adaptada em 1963. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos; e *Seara Vermelha*, de Jorge Amado (1912-2001), adaptado em 1964, diretor Alberto D'Aversa.

A peça *O Pagador de Promessas* narra a história de *Zé-do-Burro*, personagem que sai do sertão da Bahia para pagar uma promessa na Capital, feita para seu amigo *Nicolau*, o burro, na Igreja de Santa Bárbara. O animal foi atingindo por um galho de árvore, durante um dia de tempestade. Segundo a *Mãe de Santo*, era para Iansã que *Zé* tinha que cumprir a obrigação.

<sup>1</sup> Mestrado pelo Programa de Pós Graduação em História pela Universidade do Estado da Bahia UNEB Campus II/Alagoinhas DECT. Graduada em Licenciatura em História pela Universidade do Estado da Bahia UNEB Campus XIII/Itaberaba DEDC. Email para contato: [priscilagodinho23@hotmail.com](mailto:priscilagodinho23@hotmail.com).



Quando Zé contou ao padre *Olavo* que fez a promessa à imagem de Iansã, em um terreiro de Candomblé, justificando seu ato por conta da falta de uma imagem da Santa na capela do povoado, o padre não permitiu que a personagem realizasse seu desejo. Intolerante, disse-lhe que a promessa foi feita para o diabo e não para a Santa Bárbara. Não aceitou também o fato de *Zé-do-Burro* ter procurado um rezador afamado em sua região, *Preto Zeferino*, que, por vezes, já tinha lhe curado uma dor de cabeça.

O romance *Vidas Secas* narra a história de uma família de retirantes que conviviam constantemente com a miséria e a seca que assolava o sertão nordestino. Os membros da família eram: Fabiano que pouco falava; a falta de expressão verbal dos personagens era tão estéril quanto o solo castigado da região. A esposa, Sinhá Vitória, uma mulher lutadora que buscava melhores condições de vida para os seus; os filhos, menino mais velho e menino mais novo, em nenhum momento da narrativa o nome dos garotos é mencionado. Eles tinham uma cadela, Baleia, humanizada como se fosse um membro da família, no decorrer da obra ela adoece e morre. Por fim, possuíam um papagaio não falante.

Fabiano e sua família passaram uma temporada em uma fazenda, onde ele trabalhava de vaqueiro. No decorrer do romance foi preso injustamente, e aproveitou para refletir sobre sua vida. O sonho do sofrimento acabar e de melhores oportunidades, permanece nos personagens. A obra se encerra com a fuga, ou seja, os retirantes fugindo novamente da seca.

O romance *Seara Vermelha* narra a saga de uma família do sertão baiano expulsa pelo latifundiário. A história de: Juncundina, Jerônimo, Jão, Zé Trovoada, Juvêncio, Tonha, Noca, Marta, Gertrudes, Dinah, entre outros personagens que migram a princípio a pé, depois de navio quando chegaram em Juazeiro, com destino a São Paulo, isso por terem sido expulsos de terras nordestinas. Dos onze retirantes, apenas quatro chegaram ao destino que era uma fazenda de café. A obra mostra os migrantes se arrastando rumo à morte na tentativa de chegar até São Paulo. O romance apresentou o fanatismo religioso, os messias do

sertão e os cangaceiros que surgiram a partir das injustiças sociais e do desprezo do estado.

A obra destaca os três filhos do casal de retirantes que migraram antes do resto da família em busca de melhores oportunidades. João - Jão, tornou-se soldado de polícia; José - Zé Trovoada, como passou a ser chamado ao entrar para o bando de Lucas Arvoredo, tornou-se um dos seus jagunços. E Juvêncio - Neném, cabo, que engajou-se na luta revolucionária, participou do levante comunista de Natal de 1935. Foi preso no presídio Ilha Grande, onde foi torturado. Depois da anistia retomou sua vida de militante. O romance retrata a seca, a fome e a saga dos nordestinos em busca de um pedaço de terra para viverem e trabalharem.

A realidade social exposta em *O Pagador*, *Vidas Secas* e *Seara Vermelha* é a de um Brasil nacionalista e populista. Nessa perspectiva, os autores se alinham aos valores políticos de esquerda na busca por essa identidade cultural que poderia ser convertida em símbolo de luta. Essa produção cultural logo no início dos anos 1960 dá ênfase ao nacionalismo, porém, tem como ponto de partida a noção de povo. Foi largamente disputada tanto por diversos campos da esquerda quanto entre o estado.

Outra característica comum que identificamos nas obras selecionadas é o “Sertão”. Segundo Janaína Amado o “‘Sertão’ ocupa ainda lugar extremamente importante na literatura brasileira representando tema central na literatura popular [...]” (AMADO, 1995, p. 146). Amado afirma que a chamada geração de 1930, compostas por Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós e José Lins do Rego etc. Seria responsável pela propagação de conturbados sertões nordestinos, de forte conotação social.

As três versões fílmicas se enquadram dentro do período da Primeira fase do *Cinema Novo*<sup>2</sup>, em que os objetivos eram temáticas sociais

<sup>2</sup> Nasceu em 1952, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. “O Cinema Novo se propõe, portanto, a ser uma retórica de conscientização, de estabelecimento do que era a realidade nacional, superando nossa alienação, descobrindo nosso inconsciente sob os recalques produzidos por séculos de dominação colonial.”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 273).



que retratam as dificuldades do povo: a seca, a fome, o messianismo, exploração econômica, violência etc. Queriam mostrar a realidade do país, principalmente, nas periferias e no sertão.

Em *Vidas Secas*, pelo fato de ter sido adaptado e dirigido por Nelson Pereira dos Santos um dos principais membros do movimento. O jornal *Diário de Notícias* publicou no dia 23 de abril de 1963: “No meio literário se espera com curiosidade ‘Vidas Secas’, filme baseado na obra de Graciliano Ramos. Será a primeira vez que o chamado cinema novo se propõe a levar para a tela um grande livro brasileiro.” Em *O Pagador de Promessas* identificamos a proximidade do autor Dias Gomes com os membros e com o movimento. Na entrevista ao *Jornal de Guarulhos*, em março de 1983, ele conta que o movimento *Cinema Novo* surgiu em uma das muitas reuniões que aconteciam em sua casa, com a participação de Anselmo Duarte, Glauber Rocha e Cacá Diegues. Frisou que o nome do movimento, inclusive, “[...] surgiu nesta sala, após uma reunião que atravessou horas.” (GOMES; GOMES, 2012, p.107).

Jorge Amado também esteve engajado na política de popularização do filme nacional, com sua proximidade dos cineastas cinenovistas, depois por ter utilizado o neorealismo renovado pela estética desse *Cinema Novo*. *Seara Vermelha*, apesar de não ser dirigido por um cineasta do movimento, foi adaptado pelo próprio Jorge Amado que enquadrou o filme como uma crítica social ao Brasil.

Em um pronunciamento de Jorge Amado, em 1967, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, ele mencionou a quem dedicou suas obras. O *Jornal do Brasil* publicou o relato do escritor com o título: “Jorge Amado afirma para a posteridade que dedicou sua obra à luta do povo”<sup>3</sup> Disse segundo a matéria: “Estou em toda minha obra ao lado dos pobres contra os ricos, a favor dos fracos contra os fortes, a favor daqueles que querem construir um Brasil real e verdadeiro.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set 1967, p. 16.

<sup>4</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set 1967, p. 16.

Em entrevista ao *Jornal Opinião*, publicada em fevereiro 1973, Dias Gomes também relatou: Faço parte de uma geração de dramaturgo que levantou entre os anos de 1950 e de 1960 a bandeira de um tetro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma plateia popular, mas visto unicamente por uma plateia de elite (GOMES; GOMES, 2012, p. 51).

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, tanto no pré como no pós-64 as artes foram marcadas pelo debate político: “Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a ‘fé no povo’, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante [...]” (HOLLANDA, 1980, p. 17).

Os estudos de Heloísa Buarque de Hollanda fazem refletir sobre a efervescência política dessa década e sobre a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Nesse processo, o engajamento cultural estava diretamente relacionado à militância política (HOLLANDA, 1980, p. 17).

Segundo Marcos Napolitano, essas expressões artísticas — a literatura, o teatro, a música e o cinema — enfatizavam uma cultura nacional-popular; a maioria dos artistas, tanto literatos, músicos, como dramaturgos e cineastas, estavam ligados diretamente à esquerda, muitos filiados ao Partido Comunista do Brasil (PCB). Para Napolitano, a arte engajada possuía uma articulação entre “Artista-obra-público”. O público principal nesse período era os jovens estudantes e, sobretudo, de esquerda. Buscavam reflexões através de suas artes sobre o absurdo que a ditadura praticava, por exemplo, falta de liberdade e de expressão (NAPOLITANO, 2001, p. 103-124). De acordo com o autor:

Reflexão, diversão e agressão foram categorias que acabaram por problematizar o projeto de educação sentimental, estética e ideológica, marcando a crise da esfera pública da arte engajada, entre 1965 e 1968. Novos códigos, novos segmentos sociais, novos meios de divulgação concorreram para selar as mudanças da arte en-



gajada no Brasil. E claro, o acirramento da repressão provocada pelo AI-5, com a censura e o exílio que pesaram sobre os criadores, não pode ser minimizado [...] (NAPOLITANO, 2001, p. 121-122)

Podemos frisar que as obras literárias/cinematográficas construíram o nacional-popular em seus produtos, porém o público receptor dessa construção era a classe média, que não se enxergavam naquela identidade elaborada por essas artes como mencionou Marcos Napolitano. Contudo, fez-se importante, como afirmou Marcelo Ridenti, essa valorização das tradições populares e da figura do povo perante o regime.

Na década de 1960 houve um momento complexo e crucial da produção cultural brasileira, que se deu a partir de 1964. Marcos Napolitano, em *Coração Civil*, ao analisar a vida cultural brasileira na década de 1960, mais especificamente em 1964, afirma que desde 1922, com os modernistas, os intelectuais e artistas posteriores conservaram a cultura nacional-popular e, em 1950, foi marca das correntes culturais do Partido Comunista do Brasil (PCB),

A questão do nacional-popular no Brasil foi, antes de tudo, uma ideia força que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma de luta pela modernização e contra o imperialismo (NAPOLITANO, 2017, p. 22)

Alguns grupos de resistência ao regime militar herdaram a defesa da cultura nacional-popular. Napolitano dá visibilidade aos artistas e intelectuais que pensaram a arte de resistência em todos os seus matizes.

Marcelo Ridenti, em *O Fantasma da Revolução Brasileira*, afirma, como também fez Roberto Schwarz, que o golpe de 1964 não conseguiu “[...] estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massa a partir do final dos anos 50.” (RIDENTI, 1993, p. 75). Os militares, segundo Ridenti, não souberam, ou não puderam desfazer a movimentação cultural após 1964, que só teria

fim em 1968 com o AI-5. Essa arte que se inicia em 64 incluía a reação e o sentimento social ante o golpe. Grupos e movimentos artísticos de diversas artes fizeram oposição ao regime como o *Cinema Novo*, o *Teatro Arena*, o *Teatro Oficina*, o *Teatro Opinião*, os *Centros Populares de Cultura* (CPCs) entre outros.

Segundo Ridenti, alguns artistas e intelectuais do movimento nacional e popular, como o *Teatro Arena*, os *CPCs*, o *Cinema Novo*, entre outros, identificaram-se ao camponês explorado, no qual estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo. “Essa identidade seria ainda mais forte após 1964, quando a ameaça da indústria cultural à liberdade artística e intelectual fez-se mais presente, e o apego às tradições populares pré-capitalistas [...]” (RIDENTI, 1993, p. 77-78) foi uma forma de resistência das artes em relação a essa modernização industrial e tecnológica que o regime militar veio impor.

Optou-se pela perspectiva de análise que sugere examinar os produtos culturais como um fenômeno dinâmico, que se transforma de acordo com as demandas e as circunstâncias de diferentes conjunturas. Daí as razões de se abordar as três obras tanto em suas versões escritas como no cinema. Não para analisar a realização sob critérios estéticos ou sob a ótica da história literária, do teatro ou do cinema brasileiro, mas como uma intervenção intelectual e artística que, mesmo em diferentes suportes, continuou incomodando o sistema e atraindo os dispositivos da censura.

No jornal *Tribuna da Imprensa*, em maio 1964, percebemos a censura que rondava as produções culturais. A matéria cita: “[...] nova situação: ‘Vidas Secas’ foi retirada de cartaz antes de cumprir o período normal de exibição, na Bahia: ‘Seara Vermelha’, que apesar do título e da posição do autor do texto (Jorge Amado) não é um filme conspiratório...”<sup>5</sup> O periódico fez a defesa do longa inspirado no romance de Jorge Amado, que era uma abordagem das consequências da seca e do desamparo do homem nordestino.

<sup>5</sup> *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 maio 1964, p. 2.



Com o regime civil-militar os cineastas passaram a conviver com a censura em seus filmes. Não só o cinema, mas no teatro, na música e em outras artes. Dias Gomes relatou: “[...] a censura primava pela falta absoluta de critérios, era muito difícil você saber exatamente o que ia ser proibido” (GOMES; GOMES, 2012, p. 161). Gomes mencionou que aprendeu a jogar com censura, “[...] muitas vezes, eu fiz cenas para serem cortadas, que é uma maneira de você entregar o boi...” (GOMES; GOMES, 2012, p. 161).

Inimá Simões, ao falar sobre a censura cinematográfica no Brasil, também afirma que os critérios da censura eram muito subjetivos, “[...] dando margem a interpretações pessoais de toda ordem. Para se ter uma ideia, em 1965, o chefe da Censura, Pedro José Chediak (apelidado por alguns cineastas ‘Chediak, o *stripador*’), baixou uma portaria proibindo o *stri-tease* nos filmes.” (SIMÕES, 1999, p. 77).

Segundo Inimá Simões, a censura era realizada por um grupo de três censores. “Eles assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprios, apertavam uma campainha e o projetorista colocava em pedaço de papel no rolo do filme, marcando o ponto exato” (SIMÕES, 1999, p. 76). Dependendo do número de cortes o filme era interditado, e cabia ao diretor e produtor da película recorrer ou propor um meio-termo aos “tesourinhas” que se encontravam na nova capital do país, Brasília.

Dias Gomes disse ao programa *Roda Viva, TV Cultura*, que a censura do meio de produção era pior que a do Estado, pois a censura de Brasília, por exemplo, era negociável: “[...] eu ia para Brasília, discutia com a censura, às vezes conseguia convencer o censor a liberar alguma coisa, algumas cenas e tal, havia uma negociação. Quando a censura é da empresa, é um problema da empresa, pronto e acabou.” (GOMES; GOMES, 2012, p. 160).

Em 1964, a censura ainda era branda, mas no ano seguinte ela já se fazia presente com rigor a qualquer diálogo que para eles fosse considerado subversivo, contra a moral da sociedade. Segundo Marcos

Napolitano, essa relativa liberdade de expressão concedida aos artistas e intelectuais de esquerda fazia crer que eles estavam diante de uma “ditabranda” e não de uma “ditadura”.

Em 1965, o clima já não estava favorável aos jovens cineastas “[...] que entendiam o cinema como instrumento de mobilização e conscientização.” O que estes jovens estavam fazendo era transformar a precariedade de recursos cinematográficos em bandeira estética, o que causou segundo Inimá Simões, impacto na cena internacional. Porém:

O Brasil vive uma das mais criativas temporadas cinematográficas de toda a sua história, mas por azar ela coincide com um momento em que a Censura, sob o regime militar, emite sinais contraditórios. Libera, mas em seguida proíbe. Ou libera e depois volta a avaliar, com rigor ainda maior. (SIMÕES, 1999, p. 81)

O filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, que tinha como narrativa a história de amor de um padre do interior de Minas Gerais por uma mulher. A película foi inspirada em um poema de Carlos Drummond de Andrade. A princípio o filme foi liberado para maiores de 18 anos, em 1966, mas logo o novo chefe da Divisão de Censura, Romero Lago, pediu revisão, que submetia a novo exame com censores escolhidos a dedo.

Segundo Inimá Simões, Romero Lago estava se antecipando às possíveis reações da alta cúpula da Igreja Católica, que havia apoiado o golpe militar em 1964. Depois da negociação, o filme foi permitido a maiores de 21 anos, sem contes. Porém, na ocasião das negociações Romero Lago citou uma carta que havia recebido do cardeal paulista, Dom Ângelo Rossi:

[...] pedindo mais rigor ao órgão oficial da censura sobre vários filmes brasileiros, “solapadores das bases cristãs da nacionalidade”, citando explicitamente *A hora e vez de Augusto Matraga*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vereda da Salvação*, *O santo milagroso*, *O pagador de promessas* e *O padre e a moça*. Diante da repercussão





negativa, o cardeal desmentiu que tivesse feito as sugestões, obrigando a Polícia Federal a divulgar publicamente o ofício enviado de São Paulo. (SIMÕES, 1999, p. 84)

Inimá Simões conclui que o desfecho dessa história foi negativo para a Polícia Federal e para a Censura que acabou azedando relações com um dos mais importantes nomes da hierarquia da Igreja Católica, que dava antes do ocorrido apoio declarado ao governo Militar.

Flora Sussekind sugere que ao contrário do que normalmente se pensa, a censura não foi a única estratégia proposta pelos militares em seus governos contra a cultura. Segundo a autora:

O espetáculo como tática – até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (SUSSEKIND, 1985, p. 13)

Flora Sussekind traz uma observação pertinente em relação a essa liberdade cultural durante o governo de Castelo Branco: “Flávio Tambellini, profissional de cinema, afirmou cheio de entusiasmo em 1967: ‘Jamais o cinema no Brasil contou, como no governo Castelo Branco, com tão nítido apoio.’” (SUSSEKIND, 1985, p. 13).

Segundo a autora, a estratégia dos militares foi bem sucedida. Deixava-se os artistas e intelectuais produzirem protesto e denúncias em suas obras, porém a massa popular, seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela TV. “[...] a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassandras.” (SUSSEKIND, 1985, p. 14).

A metáfora utilizada por Flora Sussekind ao utilizar o nome “Cassandra”, refere-se a uma escritora brasileira censurada pela ditadura, a

qual os militares a chamavam de: “escritora maldita”. Cassandra Rios incomodou o regime por conta do conteúdo erótico de seus livros, que iam de encontro à moral e aos bons costumes, e outro motivo era o fato da escritora ser lésbica e seus livros serem visto como romances eróticos voltados para o universo homossexual feminino. A escritora teve mais de 30 livros censurados pelo regime e, mesmo censurada com frequência Cassandra continuou escrevendo.

Dias Gomes também destacou este aspecto em sua autobiografia: “Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente.” (GOMES, 1998, p. 255). O que, segundo ele, não aconteceu, cada vez mais eles falavam para uma plateia aburguesada.

Já o cineasta Carlos Diegues (Cacá) em uma entrevista para *Patrulhas Ideológicas*, disse que não acreditava em nação e nem em povo, porém era a favor de uma cultura nacional-popular. E explicou:

Nação é uma abstração. Assim como não existe cinema brasileiro, não pode existir uma nação brasileira. E o povo? Meu povo é o público que entra no cinema. Eu não tenho outro povo. É o meu público, e o meu povo. Não posso achar que estou fazendo um filme para um sujeito que nunca foi ao cinema, como é o caso de 80, 90% da população rural desse país (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 21)

Para Roberto Schwarz, foi se construindo uma guerra revolucionária que os militares tiveram quem barrar em 1968:

Através de campanhas contra tortura, rapina americana, inquérito militar e estupidez dos censores, a inteligência do país unia-se e triunfava moral e intelectualmente sobre o governo, com grande efeito de propaganda. Somente em fins de 68 a situação volta a se modificar, quando é oficialmente reconhecida a existência de guerra revolucionária no Brasil. Para evitar que ela se popularize, o policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com



delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada (SCHWARZ, 2001, p. 25)

Marcos Napolitano afirma que mesmo com essa relativa liberdade, “[...] é um mito dizer que não houve censura até o AI-5. No teatro e no cinema, sobretudo, a censura entre 1964 e 1968 foi bem atuante. Entretanto, nada próximo ao que ocorreria depois do fatídico 13 de dezembro de 1968.” (NAPOLITANO, 2017, p. 63). Para Napolitano, o regime militar foi criterioso, ou seja, primeiro cortou o elo dos artistas/intelectuais de esquerda com o povo, para depois impedir a criação e expressão de ideais desse segmento ideológico.

E assim, a cultura de esquerda era produzida e consumida pela classe média intelectualizada, que, segundo o autor, “[...] poderia se manifestar desde que se limitasse aos espaços autorizados, quase sempre circuitos mercantilizados, vigiados pela censura (ainda não tão implacável), e moderasse seu conteúdo crítico, diluindo-o em imagens metafóricas e generalizantes.” (NAPOLITANO, 2017, p. 63-64).

Napolitano conclui que a questão cultural foi uma espécie de “[...] mote para que a críticas política pudesse se reconfigurar e as alianças em torno da resistência ao regime pudessem se recompor.” (NAPOLITANO, 2017, p. 66).

Dentre essas artes engajadas e de protesto temos a radicalização do cineasta Glauber Rocha, a do teatro *Oficina* e na música pelos tropicalistas a partir de 1967.

Há na historiografia uma gama de trabalhos sobre esse período de censura e de resistência cultural, temos inúmeras fontes de manifestos que foram escritos e assinados pelos artistas e intelectuais de esquerda, em que o dramaturgo Dias Gomes, Jorge Amado e Nelson Pereira se fizeram presentes em alguns desses manifestos, que se estenderam em assembleias, atos públicos e em passeatas.

Na área teatral, segundo Marcos Napolitano, a resistência obedeceu a uma cronologia de intensidade entre 1965 e 1968. Eram proibições

arbitrárias das peças, com interdições a montagens feitas nas vésperas das estreias. A proibição, por exemplo, da peça de Dias Gomes, *O berço do herói*, faltando apenas quatro horas antes da estreia, foi um evento que segundo Gomes, mobilizou a categoria na luta contra a censura.

Napolitano nos propõe que não devemos dizer que, em bloco, os intelectuais e artistas de esquerda aderiram à guerrilha armada, já que muito afinados com o PCB, eram efetivamente contra essa opção. Para ele, o que predominou: “[...] foi a adesão de artistas e intelectuais aos movimentos de massa que se esboçavam em 1967 e 1968, contra a censura e pelas liberdades democráticas...” (NAPOLITANO, 2017, p. 84-85).

Portanto, a luta contra a censura durou até 1979, com a lei da anistia promulgada no governo do presidente João Batista Figueiredo, que extrapola o recorte temporal deste texto. Até aqui, notamos que os artistas e intelectuais estavam na luta constante contra o regime e suas medidas castradoras.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 28, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Regime Militar Brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: Atual, 1998.



PARANHOS, Kátia Rodrigues. Arte e Engajamento no Brasil pós-1964: dramaturgos e grupos de teatro trafegando na contramão. **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade.** ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Patrulhas Ideológicas.** Livraria Brasiliense editora S.A., São Paulo, 1980.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância:** a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

## OS JANGADEIROS DE RAIMUNDO CELA: UM TIPO DE PRAIEIRO NORDESTINO (1941-1943)

 Raquel Lopes da Silva<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

“O praiheiro seria talhado na luta contra a natureza, desde sua pele requestada pelo sol e curtida pelo sal, até o seu espírito humilde e cheio de bravura seriam formados na luta constante com o mar pelas necessidades da existência encontrando muitos sofrimentos, mas muitos prazeres nesta vida quase sempre muito pobre, mas com uma grande liberdade.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 193)

Raimundo Brandão Cella foi um pintor cearense formado nos moldes do academicismo francês (ARAÚJO, 2017). Inicialmente na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro e posteriormente na França, após a conquista do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1917, mas que só foi efetivado em 1920 com o fim da Primeira Guerra Mundial. O interesse em representar os trabalhadores pode ser percebido nas obras de Raimundo Cella, desde seus estudos na Europa, na década de 1920 e que desde então sempre estiveram presentes em seus quadros. Porém, na década de 1940, Cella passou a produzir um grande número

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Ceará - Aluna do Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em História e Letras – Muhl/ Feclesc. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



de obras cuja temática eram os trabalhadores do mar, especificamente, os jangadeiros em seu ambiente e atividades de trabalho.

O cenário artístico do Ceará na década de 1940 foi especialmente agitado devido à organização do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) cuja função principal era proporcionar as pessoas que almejavam o caminho artístico um espaço para estudar e praticar seus conhecimentos (FIRMEZA, 1994). Além das agitações locais e o desejo de uma organização artística no Ceará, a vigência do Estado Novo (1937-1945) colocou os intelectuais e, entre estes, os artistas, em um lugar de destaque dentro do projeto político nacional. A historiadora Mônica Velloso ressalta o papel do intelectual durante o regime:

No Estado Novo, o intelectual responde à chamada do regime, que o incumbe de uma missão: a de ser o representante da consciência nacional. Reedita-se, portanto, uma ideia já enraizada historicamente no campo intelectual. O que varia é a delimitação do espaço de atuação desse grupo – da torre de marfim para a arena política -, permanecendo o papel de vanguarda social. O trabalho do intelectual – agora engajado nos domínios do Estado – deve traduzir as mudanças ocorridas no plano político (VELLOSO, 2012, p. 153).

Acreditamos que mesmo neste contexto de ressignificação do papel dos intelectuais no Estado Novo, Raimundo Cela não atendeu a essas demandas quando escolheu como tema de suas obras os jangadeiros. Entendemos que essa função de “traduzir as mudanças ocorridas” diz respeito ao projeto político que buscava colocar o trabalhador no centro dessa nova nação. Porém, esse sujeito, era o urbano e industrial. O trabalhador pintado por Cela era urbano, mas, não, industrial. A atividade do jangadeiro que foi representada pelo artista era artesanal, ligada ao que era antigo no Brasil, e, portanto, não condizia com os moldes de Brasil “novo”.

Desde a década de 1920 com as mudanças sociais que visavam à modernização da sociedade, se percebe a necessidade de definir o que

era ser brasileiro. Segundo o historiador Durval Muniz (2013) quando se pensa na constituição da região Nordeste entre as décadas de 1930 e 1940, as imagens evocadas são do sertanejo, do praieiro e do brejeiro. Entendemos que apesar dessa oposição de imagens, o trabalho é um aspecto em comum entre esses sujeitos. Mesmo habitando espaços geográficos distintos o sertanejo e o praieiro realizam trabalhos artesanais, que se orientam pelo ritmo da natureza e relação desses sujeitos com a mesma.

A partir do conceito de *identidade* de Sandra Pesavento, entendemos que a representação dos jangadeiros feita por Raimundo Cela construiu uma identidade do jangadeiro cearense como trabalhador forte e corajoso. Porém, mesmo congregando qualidades valorizadas pelo Estado Novo, esse sujeito não era a imagem de trabalhador que o governo buscava.

Utilizamos como metodologia as categorias de análise da imagem, elaboradas pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin (2015). A partir de um conjunto de cinco categorias que observam os aspectos referentes à forma, percebemos as linhas e os traços que compõem o movimento nas obras, assim como identificamos a distribuição da luz e o percurso do olhar do espectador para a imagem. A interpretação dessas categorias é feita a partir das análises e da interpretação de obras de arte sugeridas por Erwin Panofsky (2001). Por fim, acreditamos que o percurso do olhar na obra, atrelada à ideia de Louis Marin (2011) sobre ler um quadro, possibilita a construção de nossa análise e o entendimento da narrativa contada pela imagem.

## OS JANGADEIROS DE RAIMUNDO CELA

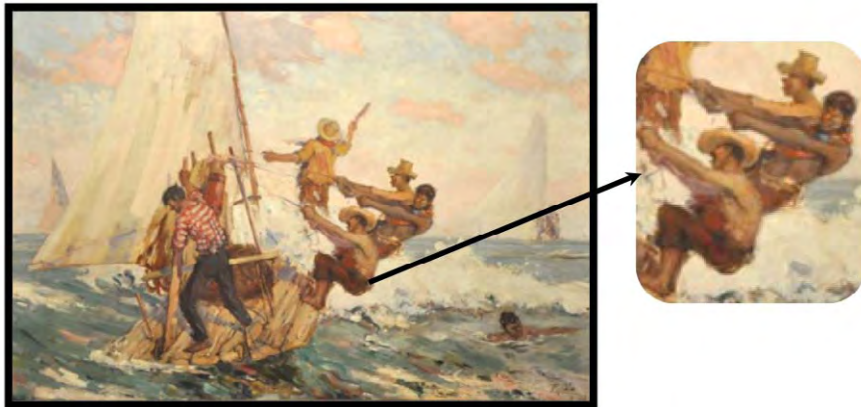
Em 1941 Mário Baratta juntamente com outros jovens artistas cearenses, participaram da criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), em Fortaleza. Esta foi a primeira instituição no Ceará a reunir pintores em um espaço destinado a aprender e promover as artes plásticas no Ceará (FIRMEZA, 1983). Ainda em 1941, partiu para o Rio de Janeiro



ro uma jangada saída de Fortaleza levando quatro jangadeiros, Jacaré, Tatá, Manoel Preto e Jerônimo, para falar com Getúlio Vargas, em busca de direitos trabalhistas (ABREU, 2012).

Foi em meio aos acontecimentos dessa década e morando em Fortaleza, que Cela retratou as intempéries vividas pelos jangadeiros no mar em uma série de três quadros composto pelas obras *A arrebentação* (1942), *Vencendo o escarcéu* (1942) e *A virada* (1943). Para Peter Burke (2017), a série é uma estratégia utilizada pelos artistas para a condensação de uma história em uma cena, para isso eles produziram dois ou mais quadros representando o mesmo acontecimento.

Figura 1 – A arrebentação. 1942. Óleo sobre madeira. 85 x 120 cm.



Fonte: Catálogo Raimundo Cella: um mestre brasileiro, São Paulo, SP

O quadro intitulado *A arrebentação* (1942), representa o momento em que a onda se choca com a jangada. Não podemos ver nitidamente o rosto dos jangadeiros, pois o pintor ampliou sua cena: além dos corpos dos trabalhadores, também vemos a paisagem composta pelo mar, céu e outras jangadas ao fundo. Essa composição, presente nos três quadros da série, fazem parte da elaboração do clímax da narrativa, como dito anteriormente.

Neste quadro, Cella estava preocupado em mostrar a força dos jangadeiros, mas sob a ótica do esforço em amenizar o impacto da onda

contra a jangada. Podemos observar essa força principalmente nos três jangadeiros que puxam as cordas ligadas à vela. Um dos homens está com as pernas flexionadas em uma posição de cócoras na jangada e com braços esticados, quase ao extremo, que são visíveis pela representação dos músculos em seus braços. Já os outros dois homens, que estão de pé, além dos braços esticados com os músculos tensionados, indicando a força desse momento, também demonstram concentrar a força nas pernas esticadas, que, por mais que não estejam visíveis na imagem, podem ser apreendidas pela forma que seus troncos e braços estão representados.

Percebemos que Cella deu ênfase a uma representação dos jangadeiros como trabalhadores fortes e que desempenham suas atividades em coletividade, como ficou evidenciado na necessidade de três homens concentrados em segurar a vela da jangada para evitar uma consequência maior da investida da onda contra a embarcação. Talvez o esforço desses homens seja mais exigente, a julgar pela fisionomia deles, devido à queda de um de seus companheiros no mar e pela queda eminente de outro. Além disso, a presença de uma linha curva entre a base da jangada e o mar, cria um movimento na imagem que de fato faz parecer que a jangada começou a ser tirada da água pela onda.

Por mais que os artistas não pintem seus quadros com a expectativa de que serão usados posteriormente como fontes para pesquisas históricas (COELHO, 2012), com certeza as obras não são feitas sem intenções e propósitos e, assim sendo, há uma preocupação, por parte do artista, de que suas obras transmitam a mensagem contida nelas. Assim, as séries seriam, para Peter Burke, uma das formas de garantir que essa mensagem fosse entendida por quem apreciaria as obras de arte. Portanto, apresentaremos o segundo quadro feito por Cella e que entendemos dar continuidade a série mencionada anteriormente (BURKE, 2017).



Figura 2 – Vencendo o escarcéu. 1942. Óleo sobre madeira. 86 x 110 cm.



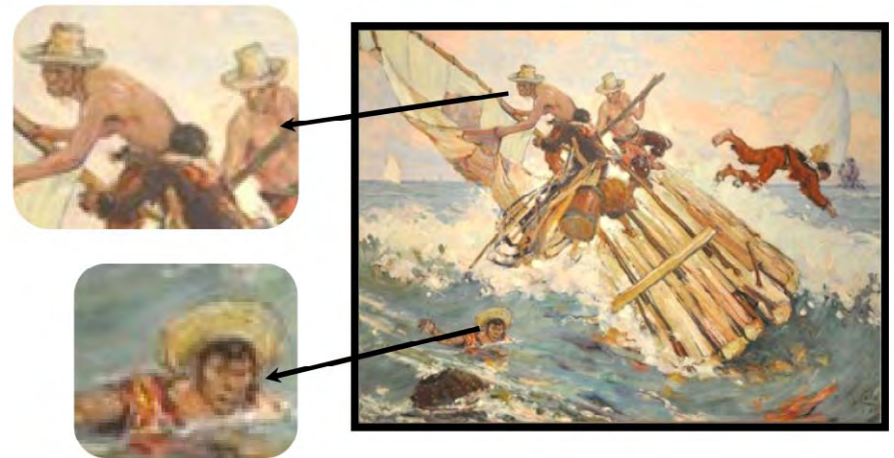
Fonte: Catálogo Raimundo Cella: um mestre brasileiro, São Paulo, SP

O segundo quadro que compõe a série é *Vencendo o escarcéu* (1942), no qual vemos um grupo de jangadeiros que tenta manter no mar sua jangada, que parece ser jogada pela onda que cresce atrás da embarcação. Se prestarmos atenção nos traços curvilíneos feitos pelo artista em toda a representação do mar que rodeia os jangadeiros, é possível perceber que Cella representou um mar bastante agitado e que move a onda ao encontro dos trabalhadores com a mesma intensidade com que vai retirando a jangada da superfície da água.

Nesta obra, também encontramos a representação da força dos jangadeiros presente na figura dos três homens que seguram a vela da jangada. Porém, percebemos que esses jangadeiros não apresentam uma fisionomia tão contraída quanto a dos jangadeiros da imagem anterior. As posturas, nessa imagem, são diferentes, o que nos sugere que o ângulo de representação da cena também mudou. Nessa imagem, temos a impressão de que o artista estava vendo os três jangadeiros de frente, e não de perfil, como na tela anterior.

Essa mudança também diz da narrativa pretendida pelo autor, que não evidencia apenas a força corporal para o manejo da jangada, mas também a tranquilidade, a astúcia e o conhecimento da natureza para o bom andamento do trabalho. Podemos perceber a presença dessas características a partir da forma como cada homem posiciona suas pernas: um, com as pernas mais flexionadas, outro, com elas menos flexionadas, e o último, com uma das pernas mais esticada que a outra. Acreditamos que isso indica que a força com que a onda estava tocando a jangada era mais branda do que a força com o que o vento estava chegando à vela. Isso explicaria a tensão muito mais concentrada nos braços do que nas pernas.

Figura 3 – A virada. 1943. Óleo sobre madeira. 99 x 132 cm.



Fonte: Catálogo Raimundo Cella: um mestre brasileiro, São Paulo, SP

O terceiro e último quadro é *A virada* (1943). Nele, vemos a representação do que talvez seja o momento mais dramático do labor do jangadeiro: o risco da morte. Nesse quadro, Raimundo Cella representou o momento em que o esforço, a força e o conhecimento dos jangadeiros não foram suficientes para evitar que a embarcação virasse.

Entendemos que a identidade criada por Cella na representação de *A virada* é, sobretudo, a de que o jangadeiro é um homem corajoso,



visto que a realização do seu trabalho exige essa qualidade, e de que é inteligente. Apesar de vermos dois jangadeiros caídos na água, é interessante atentarmos para o rosto desses trabalhadores, como destacamos na imagem acima. O jangadeiro caído no mar não demonstra preocupação ou aflição, o que para nós indica que isso deveria ser algo que esses homens tinham hábito de superar. Talvez, por isso, não percebemos espanto.

De acordo com Durval Muniz o praieiro era um sujeito que trabalhava “dependendo dos ritmos da natureza, combinando períodos de intensas atividades com longos períodos de descanso” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 194). Porém, não só nesta série, como nas demais obras<sup>2</sup>, Raimundo Cela fez a escolha de retratar os jangadeiros trabalhando e lidando com os desafios do mar, sem representá-los descansando ou em atividades de lazer.

Já nosso segundo destaque para essa imagem é dos rostos dos jangadeiros que permaneceram na jangada. Vemos que a fisionomia deles não indica aflição ou desespero, pelo contrário, o rosto do homem que segura a vela parece retratar chateação ou mau humor, provavelmente, porque a virada da jangada seja algo inevitável. Já o rosto do homem que segura o mastro não representa raiva, mas seriedade e concentração na atividade que realiza. A partir da representação dos rostos desses trabalhadores, entendemos que o conhecimento da natureza e a experiência adquirida com esse trabalho ao longo do tempo são tão necessários quanto o uso da força.

Até o momento não temos indícios que comprovem que a intenção inicial do autor ao produzir essas obras era de compor uma narrativa única ou uma série. Porém, acreditamos que mesmo que essa não tenha sido sua intenção consciente, a forma como o artista elaborou os quadros acabou por criar uma narrativa mais complexa das dificuldades

<sup>2</sup> Dentro do recorte de nossa pesquisa, apenas o quadro *Jangadeiros em palestra* (1943) apresenta alguns jangadeiros descansando.

enfrentadas pelos jangadeiros, bem como, constituiu uma imagem desses sujeitos como trabalhadores.

Por narrativa complexa, entendemos que essas obras criam uma representação do trabalho do jangadeiro no mar, que mostra a dificuldade e os perigos enfrentados, inclusive, o perigo da morte, representado no momento em que a jangada vira. Dessa forma, ao olharmos os três quadros em sequência podemos visualizar a representação de uma cena complexa que consegue criar uma imagem verossímil do perigo desse trabalho. Sobre a verossimilhança, Lillian Andrade esclarece que:

Entendamos pelo termo verossimilhança a representação do que é possível – e por que não “passível”? – de acontecer. A verossimilhança interna abarca a “teia” que torna uma obra literária – seja um drama, um romance ou uma obra de ficção científica – possível de ter acontecido/acontecer dentro do universo narrado, dentro da diegese (ANDRADE, 2005, p. 24).

Dessa forma, compreendemos que o fato do artista ter optado por representar os perigos vivenciados pelos jangadeiros no mar, não significa que esses momentos acontecem exatamente dessa forma. Entendemos que as artes plásticas também são obras ficcionais que não precisam ter um compromisso com a “realidade”. Porém, ao pensarmos as representações nas obras de Cela à luz da verossimilhança, percebemos que o artista pintou fatos que poderiam ter acontecido no campo da imaginação e também fatos que aconteciam realmente. Situações que também eram relatadas nos jornais da década de 1940, nas músicas de Dorival Caymmi e no cinejornal *A jangada voltou só* (1942), que narravam a morte de pescadores que saíam para pescar e não mais voltavam.

Percebemos que a narrativa criada nessas obras ganha relevância e importância quando as pensamos inseridas dentro do contexto histórico da década de 1940, em que esses trabalhadores se tornaram notórios em vários meios de comunicação, principalmente, após o “raid da jangada São Pedro”. Essa inserção faz com que a representação dos



jangadeiros nas obras de Cela ocupe um lugar de verossimilhança e não de verdade. Pois, de acordo com Sandra Pesavento, “o critério de verdade poderia ser substituído, na história, pelo de verossimilhança, pois sua tarefa será construir uma representação plausível daquilo que teria ocorrido um dia.” (PESAVENTO, 1995, p. 117).

Em *A arrebentação* (1942), os jangadeiros tentam estabilizar a jangada, mas sem muito sucesso, já que um deles é representado no mar, uma menção de que caiu da jangada. Já em *Vencendo o escarcéu* (1942), vemos os jangadeiros ainda lutando para conter os impactos da onda que se aproxima da jangada, utilizando não só a força, mas também o conhecimento da natureza. Por fim, em *A virada* (1943), observamos o momento que a onda vence a luta contra os trabalhadores e a jangada vai virar. Apesar de serem produzidas em anos distintos, compreendemos que os três quadros representam uma sequência de momentos que tem como fio condutor o movimento impresso na jangada, desde o impacto da primeira onda na embarcação até o momento em que virou.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da composição narrativa do artista, discutimos que o uso das séries e das fórmulas são estratégias narrativas utilizadas nas obras *A arrebentação*, *Vencendo o escarcéu* e *A virada*, para que os jangadeiros pintados por Cela tenham um nível de verossimilhança capaz de ocupar o imaginário do que seria o “real”. Acreditamos que essas representações, ricas em movimentos e cores vibrantes, retratam os possíveis riscos que o trabalho do jangadeiro oferece, principalmente, o risco de morte. Porém, também apresenta outras características, como força, astúcia e o conhecimento da natureza para melhor lidar com as situações. Todas essas características compõem o que Durval Muniz (2013) identificou como o praeiro nordestino.

Por fim, com a análise dos cinco quadros compreendemos que Raimundo Cela construiu uma identidade para o jangadeiro cearense

de trabalhador forte, corajoso e inteligente, que manuseia um instrumento de trabalho de grandes proporções e enfrenta os perigos de um trabalho de alto risco, todos os dias, para levar o sustento à sua família. Porém, mesmo que nos anos de 1940 a figura do trabalhador forte e corajoso fosse algo desejado e construído pelo governo, os jangadeiros de Raimundo Cela não são os trabalhadores mais valorizados nesse momento. Apesar de desenvolverem um trabalho necessário para a economia cearense, a representação de trabalhador nacional desejada era articulada ao trabalho urbano e industrial.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Berenice. **Jangadeiros**: Uma corajosa jornada em busca de direitos no Estado Novo. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ANDRADE, Lílian Gonçalves de. Narrativa histórica e narrativa literária: pontos e contrapontos. **Revista Biblos**, 2005, p. 23-31.
- ARAÚJO, Vera Rozane Aguiar Filha. **A trajetória de Raimundo Cela e a cultura escolar da ENBA (1910-1930)**. Guarulhos, 2017. Dissertação de (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso da imagem como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COELHO, Thiago da Silva. A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens. **Cad. Pesq. Cdhis**, Uberlândia, v.25, n.2, jul./dez. 2012, p. 443-452.
- FIRMEZA, Nilo de Brito (Estrigas). **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- FIRMEZA, Nilo de Brito (Estrigas). **O Salão de Abril**: história e personagens / por Estrigas. Fortaleza: [s.n], 1994.
- MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. 5ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- PANOFISKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 47-57.





PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre História e Literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). **Revista Anos 90**. Porto Alegre, n° 4, dez. 1995.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge.; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O tempo do nacional-estatismo**: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2012. (O Brasil Republicano; v.2).

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais de História da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

## CRIADORES DE “ONDE NASCEM OS FORTES” REALÇAM NOVAS PERCEPÇÕES SOBRE O SERTÃO UNINDO INSPIRAÇÃO EM EUCLIDES DA CUNHA E CINEMA NOVO

 Aurora Almeida de Miranda Leão<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Neste estudo, trazemos uma breve análise sobre cenas de *Onde nascem os fortes*, exibida pela TV Globo em 2018, somando 53 capítulos. O sertão nordestino é o epicentro.

Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, a série é ambientada no cariri paraibano. Assinam a direção, Walter Carvalho e José Luiz Villamarim. Durante toda a narrativa, perpassa uma violência que nos remete ao tripé colonialismo-patriarcado-capitalismo, conforme indica o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2019).

Esse tripé corresponde ao que SANTOS (2008) define como linha abissal, pilar fundamental para a estrutura de dominação social. Essa linha é uma espécie de ferramenta do poder econômico que tem o con-

<sup>1</sup> Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará e pós-graduada em Audiovisual em Meios Eletrônicos, também pela UFC. Mestra em Comunicação pelo PP-GCom da UFJF, onde atualmente cursa doutorado pesquisando teledramaturgia, sertão e identidades de gênero. Roteirista, poeta, cronista e contista, é autora dos e-books “Telenovela: a ficção popular do Brasil”, “O cinema que mora na minha saudade”, “Na televisão na palavra no átimo no chão”, e “Teledramaturgia: Meu pedacinho de chão e uma metodologia de análise”. Instagram: @auroradecinema. E-mail: auroraleao@hotmail.com Doutoranda do PPGCOM da UFJF e bolsista FAPEMIG. E-mail: [auroraleao@hotmail.com](mailto:auroraleao@hotmail.com).



dão de invisibilizar certas práticas e muitos lugares, e que se configura através de três grandes formas: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Estas, criam esquemas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência política e irrelevância social. Dessa forma, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídas. É a isso que chamamos de uma Sociologia das Ausências (SANTOS, 2008).

Entendemos que o Nordeste integra essa Sociologia das Ausências e, dentro dele, a sub-região sertão corresponde, de forma mais intensa, ao postulado da exclusão, ou seja: o sertão nordestino é a grande simbologia da linha abissal no território brasileiro. Entendendo sertão como qualquer zona de grandes dimensões distante do litoral e das áreas urbanas, nesta análise delimitamos como sertão o espaço mais vivo no imaginário nacional, que logo nos remete às imagens de seca, fome e sofrimento, cujo epicentro está no Nordeste.

Posto isso, nossa hipótese é de que a narrativa assume sua ascendência no livro seminal de Euclides da Cunha (*Os sertões*), que já naquele distante 1902 registrou, de forma contundente e inequívoca, essa região nos moldes do que SANTOS (2008) anos mais tarde enxerga e traduz como linha abissal. Ademais, a teleficção em análise integra-se à literacia fílmica, que tem no Cinema Novo um marco relevante, porém traz rupturas à concepção tradicional de Nordeste e Sertão, sendo nosso objetivo mostrar como isso pode ser percebido na narrativa. Assim, a relevância do estudo está em perceber que a configuração de sertão apresentada pela teleficção tem forte ascendência na obra pioneira do escritor fluminense mas apresenta novas percepções para este cronotopo.

## A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Violência, abuso de poder, machismo, corrupção, relações escusas entre polícia e política, uma matriz colonialista e patriarcal. Esse é o

subtexto que aflora na construção narrativa da série *Onde nascem os fortes* (2018). Partimos da pergunta “De que modo é possível perceber dialogias entre a teleficção e a obra seminal de Euclides da Cunha?”, objetivando entender como se manifestam as intertextualidades entre a teledramaturgia deste século XXI e a produção literária de Euclides da Cunha (1902). Para tanto, selecionamos algumas cenas e imagens da série e seguimos metodologia híbrida, que une a análise crítica da narrativa proposta por MOTTA (2013), a construção de roteiro audiovisual, conforme indica Luiz Carlos Maciel (2017) e a Análise Discursiva de Imaginários (ADI), método elaborado por Juremir Machado da Silva (2003). Para facilitar a memorização dos nomes dos autores, costumamos chamar metodologia 3M.

*Onde nascem os fortes* (TV Globo) foi exibida entre abril e julho de 2018 com roteiro da dupla George Moura e Sérgio Goldenberg, direção de fotografia de Walter Carvalho, direção geral de Luísa Lima, e direção artística de José Luiz Villamarim. Foram 53 episódios, nos quais percebe-se a organização da narrativa seguindo a tríade euclidiana (Terra-Homem-Luta), numa diegese que tem como protagonistas Patrícia Pillar, Alice Wegmann e Débora Bloch, e os atores Fábio Assunção, Alexandre Nero, Henrique Diaz, Irandhir Santos e Gabriel Leone.

O enredo é simples, conta poucos personagens e um conflito principal que perpassa toda a trama. Em termos de produção imagética, há um diferencial que se registra logo no início e que destoa do corriqueiro na história da ficção seriada televisiva: a câmara abre a narrativa com um ‘mergulho’, tenso e veloz, indicando a chegada a uma zona árida, de solo muito arenoso. Segue assim, provocando estranhamento no modo canônico da narrativa televisiva e, até vemos quem está a pedalar numa bicicleta pelo chão ermo do sertão, passam-se quase dois minutos. A câmera coloca o telespectador fora de sua zona de conforto porque vem acoplada na cabeça do intérprete, logo, a imagem não aparece fixa, há trepidação, coisa incomum no discurso imagético televisivo. A estratégia dos realizadores tem clara intenção de criar no público a sen-



sação de sentir-se integrado à aventura que se desenvolverá no sertão nordestino.

Quem conduz o veículo revela disposição e destemor ao enfrentar aquele solo esturricado até que, de repente, um furo no pneu obriga o condutor a parar. Descobrimos então tratar-se de Maria (Alice Wegmann), uma aguerrida e bonita jovem pernambucana. Mais um pouco e somos surpreendidos por forte reação da personagem, ao ser abordada na estrada por um desconhecido. Quem aparece no caminho e desce do carro em que está para defendê-la é Hermano (Gabriel Leone), belo moço, filho do maior empresário da fictícia cidade de Sertão.

Maria tem um irmão gêmeo chamado Nonato (Marco Pigossi). Os dois saíram de Recife para fazer uma trilha de bicicleta naquela cidade em que a mãe viveu a infância e para onde nunca mais voltou. No trajeto, os dois acabam tomando rumos diferentes na primeira noite: enquanto ela vai a um encontro com o moço que conheceu na estrada, ele vai ao bar principal e tem um desentendimento com o empresário dono de uma fábrica de bentonita<sup>2</sup> no lugar. Depois do entretanto, o irmão de Maria desaparece e seu sumiço fica envolto em mistério. O empresário é o temido Pedro (Alexandre Nero), que tem conhecida trupe de bajuladores e capangas.

Entendemos que a cidade, *locus* dos personagens de *Onde nascem*, funciona como uma diminuta sucursal da Nação, no seio da qual há uma confluência ininterrupta de problemas, bastante conhecidos da urbanidade, que se sucedem em diuturna proliferação: desvios de verbas, desmandos, corrupção, aviltamento da condição humana, traições de todo tipo, preconceitos, injúrias, abusos sexuais, condutas abjetas da classe política, e descabros éticos e morais que parecem refletir exa-

<sup>2</sup> Bentonita ou bentonite é a designação dada a uma mistura de argilas, geralmente impuras, de grãos muito finos. É formada principalmente por montmorilonita (vide), com 60 à 80%, e também por caulinita, calcita, pirita etc. É usada na fabricação de objetos de porcelana. Encontrado em <https://www.dicionarioinformal.com.br/bentonita/> Acesso em 12 jun 2018.

tamente o que acontece no país e todo dia estampa páginas de jornais e noticiários de toda ordem.

## A MATRIZ EUCLIDIANA

Em *Onde nascem os fortes*, o Nordeste assume fundamental relevância porque a trama se passa na região e foi filmada em seu território. No enredo, temáticas como corrupção, violência, machismo estrutural, intolerância, poder econômico e truculência política estão presentes, bem como uma sexualidade opressiva que reforça padrões normativos hegemônicos e invisibiliza a diversidade.

Nesse ambiente polissêmico, causou-nos estranhamento a linguagem disruptiva trazida pela obra, daí a vontade de investigá-la, buscando compreender o que está latente em seu discurso televisual. Este é permeado de muitas vozes, aqui entendidas como a *mise-en-scène*, a luz, a fotografia, a paleta de cores, os figurinos, a escolha dos atores, os nomes dos personagens, a sintaxe entre eles e, sobretudo, o espaço no qual a diegese se desenvolve.

Para somar ao que intuímos, recorremos a Mikhail Bakhtin (1997) e seus conceitos de dialogia, cronotopo e intertextualidade. De Bourdieu (2004), pegamos o conceito de violência simbólica e dominação masculina, os quais nos remetem também ao de machismo invisível, cunhado pela pesquisadora mexicana Marina Castañeda (2019). Também nos valem das noções de colonialismo, patriarcado, desvirilização, Nordeste e sertanejo, a partir do entendimento do professor Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2003), ao mesmo tempo em que a memória discursiva (ORLANDI, 2012) se entrelaça com a linha abissal apontada pela Sociologia das Ausências, conforme indica Boaventura de Sousa Santos (SANTOS, 2002). Para o teórico português,

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade,



inexistência social, irrelevância social, e, portanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar. (SANTOS, p. 143, 2018)

Isso nos parece criar uma forte analogia com a percepção corrente sobre o sertão - “lugar desabitado, lugar do vazio” -, em especial o nordestino, conforme tão bem explica Albuquerque Jr.:

A palavra sertão nos remete a um conjunto de imagens e temas que foram construídos ao longo do século 20 e que envolve diversos clichês e estereótipos [...] Há um conjunto de temáticas, acontecimentos e personagens que estão ligados à essa palavra. Quando ouvimos falar em sertão pensamos em seca, retirada, coronelismo, cangaço e movimentos religiosos”. (ALBUQUERQUE JR, 2017)

Entendendo *Os sertões* (Euclides da Cunha, 1902) como obra seminal - que segue linha de raciocínio determinista (própria da época) segundo a qual o homem é produto do meio -, escritores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e tantos outros, corroboram e levam adiante com suas narrativas o que se absorve sobre o sertanejo através do livro monumental do escritor paulista, até criar-se uma sinonímia entre Nordeste e Sertão.

Para Albuquerque Jr. (2017), o imaginário que remete ao sertanejo costuma estar associado à pobreza, ao artesanal, à tradição, à violência, à masculinidade, porque:

O Nordeste é uma invenção de uma elite que perdeu espaço a nível nacional. De elites que foram derrotadas no processo de implantação da sociedade urbana, industrial e burguesa capitalista no Brasil. [...] O Nordeste é uma invenção reacionária a esse processo, que tenta conservar a sociedade estamental, patriarcal e aristocrática de quando a região foi o centro da política e economia brasileiras. (ALBUQUERQUE JR, 2017)

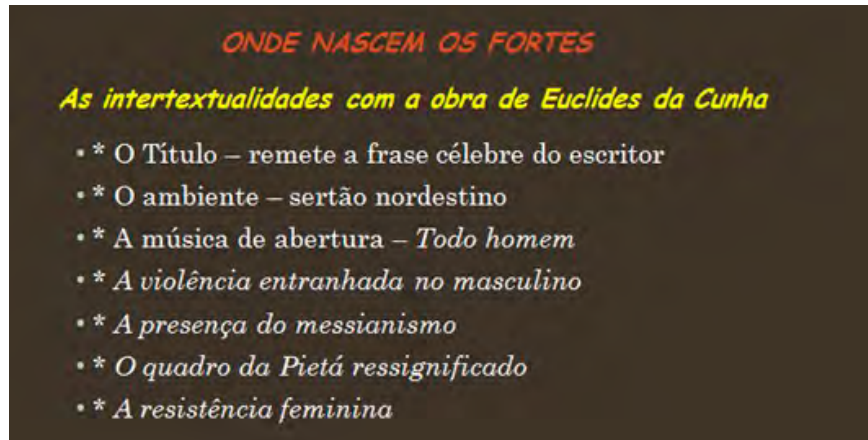
Outrossim, encontramos na teoria desenvolvida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2018), outra inclinação epistemológica, com a qual nosso objetivo parece se encaixar. Boaventura defende as chamadas Epistemologias do Sul e acredita que a Comunicação é campo fértil para esse tipo de investigação:

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência social, irrelevância social, e, portanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar. (SANTOS, p. 143, 2018)



## ONDE NASCE O DIÁLOGO

Figura 1 – Onde nascem os fortes



Fonte: elaboração da autora

## PERCURSO METODOLÓGICO

Para analisar a narrativa da teleficção, optamos por metodologia híbrida, através da qual reunimos três autores fundamentais para encontrar uma maneira mais ampla de analisar a obra em estudo. Eles são Juremir Machado e sua Análise Discursiva de Imaginários (ADI, 2003), Luiz Gonzaga Motta e a Análise Crítica da Narrativa (2013) e Luiz Carlos Maciel com suas dicas de construção do roteiro audiovisual (2017). Bebendo nessas fontes, objetivamos alcançar o entendimento do que os realizadores pretendem dizer e o modo como escolheram seguir para dizer o que dizem. Por serem três autores de sobrenomes terminados em M, chamamos a metodologia de 3M, no intuito de facilitar a apreensão destes.

Vamos aos procedimentos apontados por cada um: com MOTTA (2013), aprendemos que analisar uma narrativa passa por sete etapas, as quais ele chama de Movimentos, e são os seguintes: a intriga; a lógica do paradigma narrativo; o surgimento de novos episódios; a revelação

do conflito dramático; a metamorfose pessoa e persona; as estratégias argumentativas; e as metanarrativas.

Esses mesmos sete movimentos aparecem no processo que MACIEL (2017) aponta para a construção de um bom roteiro audiovisual, e facilitam o entendimento. São eles: Exposição, Ataque, Clímax, Miolo, Personagem-Persona, Estratégias e Desfecho.

Posto isso, vamos em busca do entendimento dessas percepções, tendo em vista a busca dos imaginários que a obra suscita. Para tanto, as Tecnologias indicadas por MACHADO (2003) são fundamentais. Por esse viés, temos três passos a seguir, que são: estranhamento, entranhamento e desvelamento. Ou seja: primeiro, o objeto sugere uma espécie de estranhamento com o que a obra apresenta, como aconteceu no nosso caso. Isso leva a querer entender o que há na teleficção capaz de provocar atração mas embora não haja percepção clara do porquê. Parte-se então para a etapa seguinte, que é o mergulho em todas as possibilidades ofertadas pela obra: neste momento é que afloram múltiplas interpretações, sobretudo porque envolve imaginários ligados ao sertão e, nessa seara, há um vasto universo a desvelar. E, por fim, na etapa final, chegaremos à iluminação, ao desvelamento dos sentidos que fundamentam a diegese.

Figura 2 – Metodologia de análise



Fonte: elaboração da autora



No caso de *Onde nascem*, chegamos até agora às seguintes percepções: os autores - inspirados pelo modo de construção da narrativa de *Os sertões* (1902) -, construíram o roteiro fundamentado numa trilogia análoga. Se, no livro-reportagem do escritor fluminense, a tríade está centrada em Terra-Homem-Luta, aqui também acontece o mesmo, com ressignificações em cada um desses elementos, sendo a mais visível a que se refere à luta (no caso da série, obviamente não se fala de Canudos).

O ataque ou ponto inaugural é muito claro: a morte de Nonato, a partir da qual toda a trama é desenvolvida. Outrossim, estipulado esse ponto inicial, fica por conseguinte muito bem definido o clímax, atendendo ao princípio fundamental para a construção de um roteiro eficiente, segundo MACIEL (2017). Seguindo adiante, temos o miolo, a substância da narrativa, que é o desenvolvimento do enredo, o qual nos causou o estranhamento inicial (fase 1 da ADI) e nos conduziu ao entranhamento em busca dos imaginários (MACHADO, 2003).

Nessa procura, passamos por vários momentos da narrativa e vamos focar no entendimento das personagens e da configuração criada para o sertão, munida de indagações como: Que sertão é esse? Quais são os imaginários ligados a esse sertão? O que há no sertão mostrado que remonta ao sertão percebido por Euclides e o que há de ressignificação nesse ambiente?

Nas personagens, as configurações dividem-se em alguns estereótipos (o vilão, o mocinho, o capanga, a ingênua, a despuddorada) e outros com rupturas nos padrões tradicionais (a protagonista, que atravessa uma complexa “jornada da heroína”; as mães, que já apresentam diferenças no papel conservador; uma transgênero, que a noite é a atração do show da boate local; homens que integram um bando do sertão e ficam muito bem sendo comandados por uma mulher; e um líder messiânico, que termina por passar a uma mulher a liderança da comunidade local, que vivia de modo coletivo, numa alusão ao que havia em Belo Monte (Bahia) e no Caldeirão do beato José Lourenço (Ceará).

Depois dessa etapa, vamos às estratégias utilizadas para se alcançar a metanarrativa (MOTTA, 2013), desfecho (MACIEL, 2017) ou desvelamento (MACHADO, 2003), isto é: como autores e diretores definiram passos a seguir para chegar à conclusão, que nos remete ao que Euclides desenhou e o Cinema Novo tão bem traduziu. Melhor dizendo: na obra literária inspiradora da série, estabelece-se uma dialogia entre mar e sertão, evidenciada de modo análogo ao que acontece nos filmes do movimento cinematográfico, definidor de significativa mudança nos modos de se perceber o sertão pelo écran. Isso também está na narrativa da série televisiva.

Destarte, em *Os sertões*, aparece a assertiva “O sertão vai virar praia e a praia vai virar sertão”, traduzida no Cinema Novo pela música de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), primeiro filme a dialogar diretamente com a obra euclidiana, conforme explica Ismail Xavier:

No longa, Glauber resume meio século de história do sertão na relação do casal protagonista. Uma disposição de síntese semelhante à de Euclides, que condensa séculos de evolução da natureza em Terra, a primeira parte de *Os Sertões*. (XAVIER, 2019)<sup>3</sup>

O que a personagem Corisco (Othon Bastos) canta tem apenas uma troca de vocábulo no refrão: “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, mas a essência da pré-dica *conselheirista* que o escritor fluminense registrou está inteira ali e se materializa no final, não só deste mas de todos os clássicos do Cinema Novo, nos quais os protagonistas terminam sempre por sair do sertão e buscar a praia. Assim dito por Antônio Conselheiro, assim registrado por Euclides, e assim ressignificado na série televisiva.

<sup>3</sup> Ver matéria em <https://www.oliberal.com/cultura/liga%C3%A7%C3%A3o-entre-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-com-os-sert%C3%B5es-%C3%A9-destaque-na-flip-1.172617>. Acesso em 28 mai 2021.



Em *Onde nascem os fortes* temos um final em franco diálogo com essas matrizes – *Os sertões* e Cinema Novo -, porém com diferente tradução temporal e de gênero. Se nas obras cinemanovistas era sempre um homem que se dirigia ao mar, aqui em *Onde nascem* é uma mulher (Maria) que conduz o parceiro (Hermano) no rumo do oceano, no caso o mar de Recife, potencializado por belíssima canção do pernambucano Geraldo Azevedo<sup>4</sup>.

E o que podemos identificar como metanarrativa/desfecho/iluminação é a percepção de que muitas das matrizes que fomentaram a ideia de sertão e de Nordeste – iniciadas nos anos de 1910 e consolidadas com a criação do IFOCS (Instituto Federal de Obras contra as Secas) em 1919 – permanecem subjacentes na narrativa seriada, o que só enriquece o discurso televisual, pois remonta a uma obra fundante para se pensar sobre identidade nacional, dotando a diegese de uma série de percepções acerca das dissonâncias que há entre aquele Nordeste e o de hoje, acrescentando novos parâmetros ao arcabouço crítico que embasa a cinematografia cinemanovista.

Enquanto nas obras de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, pouco havia da perspectiva de gênero (SCOTT, 1989), na obra ficcional que estudamos há toda uma prolífica e benfazeja constatação de que aquele sertão mudou, as mulheres agora não são mais invisibilizadas nem sucumbem à opressão, e homens também já existem com disposições humanas e consciência do respeito às liberdades individuais e direitos iguais de expressão para qualquer sexo.

Porém, o que a obra assinala ainda é que “O sertão continua ao deus-dará” (GIL, 1966), sublinhando, entretanto, que as mazelas que acometem o cronotopo nordestino não são privilégio regional, mas traduzem uma situação de desigualdades e disparidades sociais que perpassam todo o tecido social brasileiro. Assim, a teledramaturgia

e o cinema espelham o que já estava em Euclides da Cunha - escritor que saiu de São Paulo para escrever sobre uma revolta armada contra a República e voltou ao lado dos vencidos, entendendo Canudos como o maior massacre da história política do país -, acoplando novas dimensões discursivas, enriquecidas pela potência da imagem, e com claras dialogias com um país que segue, na contemporaneidade, atolado em problemas que já estavam lá descritos no início do século XX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar *Onde nascem os fortes*, estamos imersas numa narrativa de clara ascendência euclidiana e, portanto, de cara, estudamos uma narrativa que toma o lado dos oprimidos.

No sertão da ficção televisual, a violência patriarcal é intensa e a linha abissal se configura com propriedade, corroborando o que define SANTOS (2008). Ademais, naquele cronotopo tão adverso, repousa soberana uma carência existencial que a música de abertura anuncia com inspirada poética: na cidade fictícia, o feminino sofre de inanição. Assim como a canção *Todo homem* (Zeca Veloso, 2017) aponta a carência do aconchego materno, o subtexto da diegese convoca essa subjetividade. Como a indicar que ali, na cidade fictícia, a maior necessidade, a falta devastadora, correspondesse ao que se pode chamar Esperança. No deserto ancestral da teleficção, o somatório de vazios insinua ser o que alimenta a profusão de matadores, corruptos, corrompidos, doenças, desgraças e toda sorte de vilania e repressão. Porque uma das carências é a água, e, se falta água, falta vida. E se há vida apequena-se e o que subsiste é apenas um arremedo dessa, a esperança vive moribunda.

<sup>4</sup> A canção é *Coqueiros*, uma das faixas do disco *Inclinações musicais*, lançado em 1981.



Figura 3 - Cássia (Patrícia Pillar) simboliza a resistência na linha abissal.



Fonte: TV Globo

Em *Sertão*, há terra em abundância mas essa terra é inóspita. Nela não habita harmonia nem temperança, não viceja o afeto nem pode eclodir a sensibilidade porque o bem não encontra abrigo para reverberar. No deserto em que Maria é violentada e se vê obrigada a tornar-se uma cangaceira contemporânea, o amor não encontra terreno para florescer. Mas a esperança, que é feminina, chama de vida, subjetividade, traduz-se pelo verde que uma hora chega, de mansinho, talvez arraigado no olhar de Cássia (Patrícia Pillar). Como se a personagem trouxesse, a partir da tonalidade dos olhos, o liame dessa fortaleza que dali se exilou há tanto tempo: Cássia é a esperança rediviva de que tanto carece Sertão.

É a personagem que traz, de forma muito sutil, essa chama de vida que é o feminino, que é mãe, mulher, terra, afeto e aconchego. Com um bem construído desenho cênico de força e coragem, Cássia – a mulher que se ausentou daquela terra de onde o amor fugiu a galope – traz em si a força da transformação. É através dela e de seus valores - expressos em uma conduta na qual pontificam ética, honestidade, amor,

fraternidade, decência -, que a narrativa finca seu esteio identitário. Por isso, é essa personagem que ilustra o cartaz principal da obra. Essa rica simbologia está na música de Zeca Veloso (2017), como está em *Os sertões* (1902).

Qual seja: se naquele ambiente no qual só a força da prepotência e a estupidez da opressão sobressaem, ali é um território paradigmático do machismo, imponderável com o humanitário, implacável com a sensatez, carcereiro que não escolhe sexo, no âmago do qual é inconcebível a vida com justiça, sensatez, liberdade e respeito aos direitos individuais.

Portanto, os criadores de *Onde nascem*, com esta obra, promovem o escopo televisual e renovam a possibilidade de se acreditar que - embora num veículo de produção industrial, em horário de audiência reduzida pelo adiantado do relógio -, mesmo na televisão, é possível se produzir arte da melhor qualidade.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, J. D. M. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino. Maceió: Editora Catavento, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Brasil: Cortez, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTAÑEDA, Marina. **El machismo invisible**. México: Debolsillo, 2019.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.
- MACHADO, Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2003.
- MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax** – Fundamentos do roteiro de cinema e TV. São Paulo: editora Giostri, 2017.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. São Paulo: Pontes editores, 2012.





SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: editora Paz e Terra, 2005.

## GUIMARÃES POR DJANIRA: MEMÓRIAS LATINO-AMERICANAS

 Luciana Martins Tavares de Lima<sup>1</sup>

No coração da maior cidade brasileira, São Paulo, cercada pela Praça Dom José Gaspar e cartões postais como Edifício Copan, Viaduto do Chá e o Theatro Municipal de São Paulo, encontra-se preservado na Seção de Raros da Biblioteca Municipal Mário de Andrade o livro que despertou a paixão que vem queimando desde 2018, sendo algumas de suas faces apresentadas neste texto.

Trata-se de Campo Geral, conto de João Guimarães Rosa extraído de *Corpo de Baile*. A décima oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil que conta com trinta e duas gravuras desenhadas por Djanira da Motta e Silva, gravadas em cobre e linóleo por Darel Valença Lins, artista brasileiro que de 1953 a 1966 ficou encarregado das publicações da sociedade.

O livro em que este texto colocará seu fôlego foi impresso em prelos manuais com o texto composto à mão, caracteres Elzevir<sup>2</sup> século

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes - Unesp. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - Mestrado.

<sup>2</sup> “**ELZEVIR (ou Elzevier)** - Nome de uma ilustre família de impressores holandeses, de origem judaica, estabelecidos em diversas cidades da Europa nos séculos XVI e XVII. Célebre pelos caracteres de imprensa que levam o seu nome. Luis Elzevir, o chefe da família, imprimiu em 1583, uma das primeiras obras da responsabilidade deste clã, o “Hebraice Quaestiones et Responsiones”, a que se seguiram outros ilustres tipógrafos e livreiros como Boaventura ou Abraham, tendo a firma sido extinta em 1681.” Disponível em: <<http://www.museudaimprensa.pt/museuvirtpress/port/persona/e-f.html>> acesso em 31 de maio de 2021.



XVII em papel algodão Vélin d'Arches e tiragem única de 120 exemplares. Seu processo de produção durou cerca de um ano, de 23 de junho de 1963 a 10 de agosto de 1964 e trata-se do exemplar I, impresso para a Biblioteca Nacional de São Paulo. Não possui encadernação e é envolto em uma folha de papel comum.

De acordo com Souza e Lopes (2016, p. 240) a Sociedade dos Cem Bibliófilos, fundada por um empresário brasileiro que viveu até o ano de 1968, Raymundo Ottoni de Castro Maya, editou vinte e três títulos, cujos textos e gravuras eram de nomes da literatura e da arte nacionais. Cem exemplares eram destinados aos sócios que os recebiam em folhas soltas, podendo assim, encadernar conforme mais lhe agradasse. Um número de exemplares que variava entre algumas dezenas era enviado para instituições culturais.

As edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos são classificadas como raras, sendo muitos dos exemplares preservados em espaços adequados e, do caso de bibliotecas públicas, em áreas de acesso restrito como no caso da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, que conta com um Campo Geral em sua Seção de Raros, sendo seu acesso permitido somente à pesquisadores. Assim, a divulgação desta pesquisa também visa a ampliação ao acesso às gravuras, abrangendo reflexões acerca do olhar sobre a imagem. Somada a essa questão, há a importância de analisar como traduções entre linguagens se dão, ampliando possibilidades e tornando-se um campo fértil para a produção artística e literária.

Olhar, perscrutar uma obra amplia as noções de mundo e traz à tona questionamentos sobre a natureza humana e os graus de complexidade que emergem das relações e organizações sociais que se impõe dentro de um momento histórico. A produção artística fomenta tais questionamentos e permite, tanto ao artista quanto àquele que frui da arte, novas visões de mundo.

Há também o aspecto de preservação proporcionado pela pesquisa, uma vez que ao colocar um objeto de estudo em evidência, faz-se dele registros que possibilitam sua difusão e manutenção em outros

meios que não só o físico. Considerando as perdas recentes, como as do incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro e a manutenção precária do aparelho de cultura, faz-se de extrema importância pesquisas que propiciem o registro da história. Parte da memória consumida pelo incêndio encontra-se viva por meio de registros.

## LITERATURA LATINO-AMERICANA

Pensar em vivências latino-americanas na perspectiva pessoal é um caminho que passa pela literatura produzida no sul do continente, com a descoberta tardia do prazer na leitura do gênero *Realismo Mágico* de Gabriel Garcia Márquez – a quem após uma detida leitura de *Cem Anos de Solidão* já é chamado mais proximamente de Gabo –, passando por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e o último Juan Rulfo com seu *Pedro Páramo*. Mais próximos de casa, os brasileiros Jorge Amado e Moacyr Scliar e a, ainda mais tardia, leitura de João Guimarães Rosa, cujo contato ocorreu somente em 2018, indicado acertadamente pelo Prof.º Dr.º José Leonardo do Nascimento.

O ponto geográfico de que parte o olhar como pesquisadora e artista latino-americana para os Sertões, tanto de Guimarães Rosa quanto aquele traduzido pelas referências de Djanira, traz uma perspectiva que cruza diferentes vivências, repertórios e construções acerca de um espaço brasileiro que não é neutro, mas campo de disputas e discursos, pretendendo este texto ser apenas um recorte que perpassa o campo da memória.

Contudo, tal memória parte de um lugar que é o da reflexão acerca das relações de poder aos quais o território sul-americano foi submetido por uma dominação violenta de povos vindos pelo Atlântico e sustentado pelo sistema econômico capitalista, como bem coloca Quijano (2009, p. 73):

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição



de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América.

## GUIMARÃES POR DJANIRA

Ao adentrar o sertão de Miguilim, personagem descrito por Guimarães no conto Campo Geral, é possível perceber como a narrativa se delinea a partir da memória. Toda a história da família de Miguilim, o lugar onde vivia chamado Mutúm, suas especificidades geográficas e sociais se fazem vivas a partir de um olhar que é da criança, mas que também é de um território do Brasil, uma espécie de “(...) concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174).

A realidade de Miguilim é de uma abundância de conhecimentos que vem da terra, da tradição de seu povo, de sua história mantida pela oralidade – meio de compartilhar e preservar a memória. Marcada pela precariedade de recursos e pela distância da dita “civilização”, há uma região entregue a suas próprias leis, em que os sujeitos sobrevivem como podem numa integração orgânica com o território, sendo eles uma extensão da própria paisagem que os cerca.

Tal extensão também é vista na obra de Djanira, muitos de suas pinturas tem como tema a pessoa em seu *locus* de trabalho, estabelecendo tamanho vínculo que sua atividade se expande para o entorno, ocupando padrões que compõem as paredes, o chão e os próprias roupas que vestem as pessoas retratadas, em situações coletivas ou solitárias de trabalho.

Djanira traz cores às memórias do espaço-tempo vivido no Mutúm ao traduzir Guimarães, desvelando aos expectadores de suas gravuras a intimidade não só do cotidiano familiar como o interior subjetivo dos personagens e, no horizonte, também o interior do próprio Brasil.

O fato de a artista ter uma produção intimamente ligada aos temas populares do país possibilita que essa memória esteja conectada à memória de um povo, pensando que este sempre se encontra em relação próxima com o contexto e “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15)

Analisar as obras de Djanira e sua relação com a obra de Guimarães abre uma perspectiva de análise que abrange tanto as implicações deste tipo de tradução, quanto as questões que dizem respeito à leitura da imagem em si, provocando uma infinidade de questionamentos. Em que medida o texto determina as escolhas plásticas da artista? As gravuras são potentes independentemente do texto? Como as duas linguagens ampliam as potências mutuamente? Como o contexto influencia o processo criativo de tradução entre linguagens distintas? Por que algumas escolhas formais são tomadas em detrimento de outras? Qual memória é preservada por meio das obras? Essa última indagação leva mais uma vez ao campo mnemônico: de que memória se fala?

Entrando em aspectos técnicos da produção das imagens, a artista optou pelo uso da gravura em metal para compor as linhas de seus desenhos e a linoleogravura para demarcar os campos de cor. A escolha por gravuras assim como seu tamanho se dá por conta da origem de sua encomenda, destinadas a compor uma edição limitada de livros.

## TRADUÇÕES ENTRE LINGUAGENS

Considerando as limitações de acesso às imagens, será proposto aqui um exercício de imaginação por meio das palavras, com a descrição dos traços e cores que compõem as gravuras.

Foram selecionadas três das trinta e duas gravuras de Djanira para Campo Geral, sendo a primeira analisada composta por um garoto em pé com a perna direita estendida sobre um objeto semelhante a uma bacia e, a seu lado direito, uma mulher ajoelhada cujos traços remetem ao movimento executado para a lavagem dos pés.



Trata-se de uma imagem comum ao imaginário popular, em um território colonizado e dominado pelos dogmas e crenças cristãos desde as missões jesuítas, a cena assemelha-se àquela que precede o calvário de Jesus, que se ajoelha para lavar os pés de seus discípulos para que tenham parte com Ele. No contexto em que foram narradas as passagens bíblicas, lavar os pés tratava-se de sinal de hospitalidade e, para aquele que se ajoelhava, servidão.

Na imagem, além dos índices<sup>3</sup> que permitem tais associações, como a posição dos personagens e objetos delimitados na composição, há também aqueles que levam o observador a inferir - de acordo com os estereótipos sociais da época - o gênero e idade das personagens, por meio do corte de cabelo e roupas usadas.

Tais observações fornecem dados para relacionar as gravuras com trechos específicos do conto. Ao cruzar imagem e texto os nomes das figuras surgem, tratam-se Vovó Izidra e Dito, irmão próximo de Miguilim. Formando um triângulo com essas figuras está o cachorro como um terceiro elemento no canto esquerdo. O animal, que na grande maioria das gravuras é apresentado em posturas relaxadas, aqui muda e está em posição de alerta à cena que se desenrola à sua frente.

O símbolo do cachorro<sup>4</sup> na sociedade ocidental é o da lealdade, portanto aqui o animal pode ser associado ao próprio Miguilim que, ao já ser muito próximo de Dito, torna-se então inseparável durante a doença de seu irmão, lhe sendo companhia até o desfecho final.

<sup>3</sup> “É a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível.” (SANTAELLA, 2003, p. 63)

<sup>4</sup> consiste no fato real de que qualquer coisa será certamente conhecida por experiência se se preencherem determinadas condições. Isto quer dizer que influenciará o pensamento e a conduta de seu intérprete” (JAKOBSON, 2010, p. 148)

O foco de atenção dos três é o ato realizado no centro da imagem, a lavagem do pé do garoto, uma vez que o conteúdo da bacia é representado pela cor vermelha suscita a cena em que Dito machuca o pé.

“Meu-deus-do-céu, Dito!” Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. — “Chama Mãe! Chama Mãe! — “o Dito pedia. A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava vermelha só sangue, Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta, depois puderam amarrar um pano em cima de outro, muitos panos, apertados; ainda a gente sossegou, todo o mundo bebeu um gole d’água, que a Rosa trouxe, beberam num copo. O Dito pediu para não ficar na cama, armaram a rede para ele no alpendre. (ROSA, 2016a, p. 91)

Ao tratar das cores é perceptível como o vermelho predomina na cena, uma vez que se encontra na roupa do garoto, na bacia e no chão, sendo a segunda cor presente a azul, localizada na roupa de Vovó Izidra.

Uma interpretação possível seria referente ao uso das cores enquanto *metáforas*<sup>5</sup> importantes sobre a relação dos personagens com o momento vivido. A gravidade do ferimento de Dito é expressa pela *hipérbole* do uso do vermelho que transborda da bacia e derrama-se pelo chão, estando presente também na roupa do garoto, podendo levar a associação de que tal acontecimento o afetaria indefinidamente.

Tal evidência da gravidade do acontecimento não é nítida no texto de Guimarães, sendo um fator possibilitado pela potência da imagem que afronta com um grande campo de cor e a urgência que este suscita no observador. Aqui é possível perceber como a gravura torna-se independente do texto, a ele acrescentando novas camadas.

A segunda gravura a ser analisada ocupa duas páginas da edição com a cena de um presépio, mais um elemento da religiosidade do povo

<sup>5</sup> “(...) nascem da justaposição entre duas ou mais palavras, justaposição que põe em intersecção o significado convencional dessas palavras (...) fazendo submergir uma relação de semelhança entre ambos” (SANTAELLA, 2003, p. 65)



sertanejo, que se faz presente no cotidiano da vida de Miguilim, que apresenta como primeira memória a viagem de volta de Sucuriji com seu Tio Terê aos sete anos, após ter sido crismado.

O presépio de Djanira remete àquele montado por Vovó Izidra e que tanto chamava atenção de todos pela variedade de elementos e beleza do conjunto. Interessante notar a particularidade de os objetos serem carregados pela personagem desde sua mocidade, podendo ser caracterizada como uma coleção.

Vóvó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra — boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão — toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais, e Nossa Senhora, São José, os Três Reis e os Pastores, os soldados, o trem-de-ferro, a Estrela, o Menino Jesus. Vovó Izidra vez em quando trazia uma coisa ou outra para mostrar ao Dito: os panos, que ela endurecia com grude — moía carvão e vidro, e malacacheta, polvilhava no grude. Mas Dito queria tanto poder ver quando ela estava armando o presépio, forrando os tocos e caixotes com aqueles panos — fazia as serras, formava a Gruta. Os panos pintados com anil e tinta amarela de pacará misturados davam um verde bonito, produzido manchado, como todos os matos no rebroto. E tinha umas bolas grandes, brilhantes de muitas cores, e o arroz plantado numa lata e deixado nascer no escuro, para não ser verde e crescer todo amarelo descorado. Tinha a lagoa, de água num prato-fundo, com os patinhos e peixes, o urso-branco, uma rã de todo tamanho, o cágado, a foquiinha bicuda. Quase a maior parte daquelas coisas Vovó Izidra possuía e carregava aonde ia, desde os tempos de sua mocidade. Depois de pronto, era só pôr o Menino Jesus na Lapinha, na manjedoura, com a mãe e o pai dele e o boizinho e o burro. E punha um abacaxi-maçã, que fazia o presépio todo cheirar bonito. Todos os anos, o presépio era a coisa mais enriquecida, vinha gente estranha dos Gerais, para ver, de muitos redores. (ROSA, 2016a, p. 92 e 93)

Nos cantos superiores foram alocados dois anjos, um de cada lado vestidos de vermelho sobrevoando o presépio, tendo quase ao centro desenhada uma estrela vazada. Olhando de cima para baixo, há dois blocos de textos dispostos um em cada página, concedendo ainda mais horizontalidade à cena.

Seguindo a leitura ocidental, da esquerda para a direita, vemos o estábulo delimitado por linhas verdes cujo teto parece acompanhar a direção das montanhas que cortam a imagem ao fundo, também em verde, estabelecendo a linha do horizonte.

Enquadrados pelo estábulo, encontram-se um animal (que pode ser identificado como burro por conta das orelhas pontudas) e um homem de manto vermelho que parece representar José por conta do *símbolo* cajado, representação que lhe é típica. Ao lado dele, em dimensão maior, com manto azul e as mãos em gesto de oração, encontra-se Maria, também identificada pelo *símbolo* da cor do manto e pelos índices que lhe caracterizam como mulher — única presente na cena bíblica. Maria é cortada verticalmente por um traço vermelho e horizontalmente por uma faixa vermelha na altura dos pés.

Entre Maria e o primeiro Rei Mago é visível um boi (identificado por conta dos chifres) em posição frontal, dando impressão de estar mais ao fundo da imagem por conta de seu tamanho reduzido em relação aos demais personagens postos em primeiro plano.

Há os três Reis Magos devidamente ornados com suas coroas, trazendo cada um seu presente a Cristo: ouro, incenso e mirra. Tais presentes podem ser inferidos uma vez conhecida a história bíblica que dá origem à representação do presépio, fazendo parte do saber cultural da população que acessa tal código. Apenas o terceiro Rei tem azul na composição de seu vestuário e entre eles há animais que se assemelham a camelos e elefante.

Deitado a frente do primeiro Rei encontra-se o menino Jesus que, pelo tamanho ampliado, não se parece com um bebê, mas com uma criança já com alguns anos e, seu leito, não remete à uma manjedoura



tradicional, mas tem a força de ângulos retos cortando e delimitando o espaço de Jesus com o vermelho das linhas. Aqui uma hipótese é levantada: Jesus representado dessa maneira remete à Dito em seu leito de morte? Tal ideia surge não só de parecerem terem a mesma idade, como pelo fato de Vovó Izidra fazer a montagem do presépio enquanto Dito estava acamado, sofrendo as consequências do ferimento.

Ao associar o presépio com a situação vivida no Mutúm, há também semelhanças quanto às visitas que Dito recebeu em enquanto doente. Além de seus familiares sempre em volta de seu leito, vieram outros que conheciam Dito e por ele queriam prestar suas homenagens, semelhante à vinda dos Reis Magos. Tais visitas traziam desejos de cura, transmitindo uma atmosfera de oração pela casa, contempladas também no momento sacro do presépio.

Por último, há o índice de movimento na forma como o anjo de asas azuis está representado, com os pés e os gestos das mãos o projetados para frente, em direção à atenção de toda cena: o menino Jesus.

Djanira opta por fazer uma representação mais convencional do presépio visto muitas vezes em representações da cultura cristã católica, com a presença dos principais elementos: Maria, José, Menino Jesus, os Reis Magos, a estrela, os anjos e os animais, faltando apenas os pastores. Tal representação desconsidera as novidades da coleção de presépio composto por Vovó Izidra, uma vez que esta adiciona *soldados, trem de ferro*, toda sorte de animais e *abacaxi-maçã*.

A última imagem a ser analisada apresenta uma figura isolada na página, sem a presença do texto, comum às imagens aqui apresentadas. Desse modo, o branco tem uma potência a ser considerada ao envolver as demais cores e linhas. Há a presença do tatu no centro da composição destacado pela cor vermelha envolto pelo chão em verde, na extremidade esquerda uma árvore, cuja copa também é delimitada pela cor verde.

O animal em questão aparece no texto de Guimarães Rosa em uma situação em que Miguilim compadece-se da caça realizada pelos adul-

tos ao animal, sofrendo represálias por isso, já que era um ato comum para a realidade da sociedade representada pelo autor. Tal cena diz muito sobre a personalidade de Miguilim que, não absorvido pela aridez e violências do ambiente, mostrava-se compadecido do sofrimento de qualquer forma de vida.

Depois, outra ocasião, não era peva, era um tatú-galinha, o que corre mais, corredor. Funga, quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: Izuis, Izuis!... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco. “Tem dó não, Miguilim, esses são danados para comer milho nas roças, derrubam pé-de-milho, roem a espiga, desenterram os bagos de milho meados, só para comer...” – o vaqueiro Salúz dizia aquilo, por consolar, tantas maldades. – “O tatú come raízes...” Então, mas por que é que os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar à toa, de matar o tatú e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatú-pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Aí, ele grande, os outros podiam mudar, para ser bons mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatú com judiação, e aprontado castigo (...) (ROSA, 2016a, p. 60)

Na composição o tatu está representado em grande escala em relação aos demais elementos da imagem, sendo o vermelho nele tão pulsante que remete ao trecho:

— “Traz o trem...” Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. — “Foi de verdade, Mamãe?” — ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha



estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar. (ROSA, 2016a, p. 27 e 28)

O tatu é sacrificado, sendo seu sangue usado para dar força a Miguilim, possibilitando a interpretação de que o animal de Djanira seja uma *metáfora* do menino, suscitando a ideia de que aquele mesmo garoto que se compadecia do animal permanece resistente mesmo tendo passado por diversas situações violentas e perdas. O tatu aqui incorpora a resistência da infância frente ao mundo adulto brutal.

Outro dado importante é o trazido pelo índice de ação, o tatu cava levantando detritos na direção às raízes, destacado no texto como fonte de alimentação do animal. Uma mancha aberta pela ação é ocupada pelo branco do papel, indicando as consequências dos atos, sugerindo uma abertura em caminho às próprias origens, tão enraizadas em Miguilim que fez questão de olhar e guardar bem na memória todos os detalhes do Mutúm antes de se mudar para a cidade, assim que descobriu que precisava de óculos para enxergar com nitidez.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia (...) (ROSA, 2016a, p. 122)

O fato da artista trazer essa imagem ao final do livro, momento que Miguilim tem seu desfecho enquanto alguém que passa a ver o mundo a sua volta, demonstra que ele mantém, após os momentos de perda e violência sofridas, o mesma personalidade terna daquele que se compadece do tatu, o que explicaria a dimensão deste estar ampliada, como exultação àquilo que não só permanece vivo, mas amplia-se: olhar o mundo com olhos de criança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Djanira foi por muito rotulada como uma artista “primitiva”, assim como consta no livro de Zanini (1983, p. 810) em que coloca a composição da artista “(...) organizada com instintiva força estrutural e o refazimento decorativo da realidade nativa, conferiam-lhe uma identidade construtiva”, representando um olhar que tem como ponto de partida a arte europeia ocidental.

Com este exemplo é possível perceber como a colonização afeta as percepções sobre as produções artísticas fora do eixo Europa-Estado Unidos, fazendo uma diferenciação daquilo já posto como “arte” e o que estaria à margem desta, recebendo outras denominações, como primitiva.

A questão das denominações exige um olhar mais atento, mas basta enfatizar que tal termo não poderia traduzir ou mesmo explicar a dimensão da obra de Djanira, já que “(...) seu processo criativo era bastante elaborado e, se porventura, ao terminar um trabalho o resultado não lhe fosse satisfatório, costumava destruí-lo, sendo sua auto-crítica bastante dominante” (RAMPAZZO, 1993, p. 29).

Tal rigor permite compreender como a artista chegou à simplificação das formas que compõe as gravuras analisadas, trazendo nuances acerca das personagens muitas vezes não tão evidentes no texto, permitindo ao observador adentrar em seus universos subjetivos, fazendo-se assim, independente do texto, uma obra a ser apreciada por si, já que

(...) na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno. O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto (PLAZA, 2003, p. 25)

Ao analisar as gravuras, é perceptível como há um funcionamento que lhe é próprio, assim como a artista, muitas vezes, ressalta elemen-



tos ou mesmo os modifica em relação ao texto, trazendo novas perspectivas e leituras possíveis. Julio Plaza (2003, p. 30) cita que todo tradutor tem o desejo de alargar os sentidos do original, tornando-se autônomo,

embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, 'para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho' que seria o da tradução criativa, isto é, icônica.

Sendo assim, constatou-se essa ampliação em relação ao original, já que ao contemplar as gravuras é possível entrar numa atmosfera única que apenas a mão generosa da artista poderia conduzir. Foi possível constatar também como o cruzamento das duas linguagens enriquece ainda mais a experiência de cada uma individualmente, uma vez que estando em posse das duas é possível levantar as mais diversas hipóteses.

Interessante ressaltar que Djanira criou um universo em que as cores e gestos vão assumindo significados próprios, como a cor azul parece estar associada a momentos de desolação ou de passagem a outro estado – carregando de qualquer forma uma aura de melancolia e introspecção –, em contraposição encontra-se o vermelho que remete ao que é pulsante, também permitindo uma relação entre as gravuras.

Da experiência de olhar para a relação entre literatura e as Artes Visuais, foi possível buscar pelas memórias de lugares localizados no interior do Brasil, mais detidamente no Sertão, dito no singular, mas tão plural. As reflexões não se encerram com essas primeiras pinceladas, são apenas ponto de partida para discussão sobre a construção de discursos, principalmente acerca das produções literárias e artísticas brasileiras, buscando um olhar emancipado da Colônia.


## REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e a classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- RAMPAZZO, Loris Graldi. **Djanira na arte brasileira**. São Paulo: [s.n.], 1993.
- ROSA, João Guimarães. **Campo Geral de Corpo de baile**. Xilogravado por Djanira da Motta e Silva. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos, 1964.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim de Corpo de baile**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém de Corpo de baile**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão de Corpo de baile**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- SOUZA, Maria de Fátima Medeiros de; LOPES, Maria Margaret. Estudo da coleção de livros editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. In: **Museologia e Interdisciplinaridade**. Vol. 5, nº 10, Jul./Dez. de 2016.
- ZANINI, Walter. (coord.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. (2. V.)





## “OS OLHOS SÃO AS JANELAS DA ALMA”: A PÁGINA RAÍZES DO SERTÃO E AS FORMAS DE VISUALIZAR OS SERTÕES CONTEMPORÂNEOS

 Franciely de Lucena Medeiros<sup>1</sup>

 Joel Carlos de Souza Andrade<sup>2</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As redes sociais nos últimos anos vêm dominando cada vez mais o nosso dia a dia, elas aproximam e distanciam na mesma medida, nelas as pessoas se tornam juízes, quando suas opiniões carregadas de preconceitos e intenções são desferidas através de comentários maldosos, que nos espaços das mídias digitais atendem por *haters*, suas postagens ou mensagens podem escondê-los facilmente através do anonimato, caso queiram.

Estas redes de comunicação também influenciam seus usuários/consumidores e a cada dia nos deparamos com postagens em formato de propagandas, vidas totalmente voltadas para um alto padrão, que faz com que os seguidores<sup>3</sup> queiram alcançar, mas que, por vários motivos, se frustram por não conseguirem. A verdade é que as redes sociais,

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História do CERES/UFRN.

<sup>2</sup> Docente do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do CERES/UFRN.

<sup>3</sup> No contexto em que se escreve aqui, corresponde as pessoas que “seguem” uma determinada página ou pessoa nas redes sociais.

seja o *Instagram*<sup>4</sup>, *Twitter*<sup>5</sup> ou *Facebook*<sup>6</sup>, mostram vidas e pessoas que não são reais ou que não mostram todas as suas facetas, apenas as que deixam transparecer determinadas imagens suas.

Neste sentido, se elabora aqui um ensaio para o desenvolvimento deste texto, pois se trata do estudo de objetos cujas problemáticas são relativamente recentes, como é o caso do estudo sobre a temática dos sertões através de redes sociais e com fontes digitais, perspectiva que ainda se encontra numa fase inicial de análise e reflexão.

Este movimento em torno destas redes de comunicação, a emergência de um modo de vida em que a cada dia buscamos estar atualizados, se insere nas reflexões dos professores Valdeci Lopes de Araújo e Mateus Henrique Faria Pereira (2019), sobre esta temporalidade e necessidade de atualização que o mundo vem desenvolvendo ao longo dos últimos anos e como isto vem mudando o século XXI, denominada pelos autores como “atualismo”<sup>7</sup>.

Isso também ocorre quando nos propomos a estudar os sertões através destas redes digitais, aparentemente muita coisa mudou, ao mesmo tempo, em que tentam a todo custo mantê-las iguais, já que ao

<sup>4</sup> O *Instagram* foi criado por Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike Krieger no ano de 2010. Trata-se de uma rede social de aplicação de filtros e compartilhamento de fotos e vídeos, atualmente conta com diversas funções, por exemplo, *boomerang*, *stories*, gravações e transmissões de vídeos ao vivo. Ele também é um dos principais meios de publicidade para empresas. Informações disponíveis em: <https://canaltech.com.br/empresa/instagram/>. Acesso em: 07 de junho de 2021.

<sup>5</sup> O *Twitter* foi uma rede social criada em março de 2006 por Jack Dorsey, Evan Williams e Biz Stone, nos Estados Unidos. Os usuários possuem um espaço para compartilhar textos, fotos ou vídeos. Informações disponíveis em: <https://canaltech.com.br/empresa/twitter/>. Acesso em: 07 de junho de 2021.

<sup>6</sup> O *Facebook* foi criado no ano de 2003, por Mark Zuckerberg, Dustin Moskovitz e Chris Hughes, na época estudantes da Universidade de Havard, esta rede social era exclusiva para o *campus*. Apenas em 2004 o *Facebook* passa a ser compartilhado entre as demais pessoas. Hoje em dia, é a maior rede social do mundo, com mais de 2 bilhões de usuários. Informações disponíveis em: <https://canaltech.com.br/empresa/facebook/>. Acesso em: 07 de junho de 2021.

<sup>7</sup> A palavra “atualismo”, é uma adaptação do termo em inglês *update*, para o português, refletindo assim sobre os processos de atualização na sociedade.



pesquisarmos por “sertões” no *Instagram*, eles são apresentados, às vezes, calmos, ou, às vezes, violento, em outros como paisagens áridas – motivo de tristeza para os sertanejos, em outros momentos um sertão verde e chuvoso – motivo de alegria e comemoração. E quando os sertões aparecem com alguma “característica moderna”, como é o caso da energia elétrica – comum a todos – ele é “diferente”, como se estar no sertão fosse sinônimo de atraso e a contemporaneidade fosse algo que não chega ao mesmo.

Neste sentido, refletiremos acerca destes sertões que são apresentados nas redes sociais, de modo mais específico, os sertões divulgados em uma página do *Instagram* – Raízes do Sertão (@raizesdosertao92)<sup>8</sup>. Partimos aqui do pressuposto de que apesar da apresentação destes sertões aparentarem um lugar tranquilo, rústico e sem modernidade, eles são contemporâneos, já que são apresentados a partir das redes sociais.

Sob este aspecto, é necessário um diálogo sobre a contemporaneidade e tomamos como base as reflexões de Giorgio Agamben (2009). Este pensador argumenta que a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo e que adere a este ao mesmo tempo, em que toma distâncias. Problematicamos, neste sentido, os “sertões contemporâneos” e, porque eles não são vistos conforme o nosso tempo, mas a partir de uma visão dos sertões que vem de outros tempos e que permanece no pensamento humano, chegando inclusive a beirar o anacronismo visto toda a carga histórica e, sobretudo, passadista que estas imagens carregam.

Ainda abordando os sertões contemporâneos, refletimos também acerca da perspectiva colocada por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014) quando destaca que o ato de enunciar os sertões contemporâneos é ainda um gesto discursivo e político. Isto porque por muito tempo o sertão vem sendo definido através dos mais variados discursos,

<sup>8</sup> Página do estudo, disponível em: <https://www.instagram.com/raizesdosertao92/>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

como pertencendo a outro tempo. Desta forma, o autor define que enunciar os sertões contemporâneos é “[...], um gesto político de maior importância. É romper com as imagens e enunciados estereotipados, rotineiros, naturalizados, repetitivos, clichês sobre o sertão, a começar por enunciar a sua pluralidade interna” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 43).

O objetivo principal deste trabalho é analisar como as paisagens sertanejas são apresentadas nas redes sociais, partindo da página *raízes do sertão* e as paisagens nela publicadas. Para conceituar tais paisagens, partimos da abordagem de Anne Cauquelin (2007) que problematiza a paisagem enquanto uma invenção, enquanto algo idealizado e reproduzido como o equivalente a natureza.

Metodologicamente trabalharemos com fontes digitais, que foram selecionadas a partir de uma pesquisa sobre “sertão”, no *Instagram*, onde nos deparamos com a página *raízes do sertão*, cujo material foi salvo e catalogado com cerca de 224 publicações, todas salvas no *Google drive*, e com todos os *links* para acesso em posteriores investigações em uma planilha no *excel*. Todos esses cuidados refletem as preocupações muito bem fundamentadas dos historiadores quando o assunto são fontes. Neste sentido, partimos aqui também da preocupação do historiador Pedro Silveira (2018), acerca de um embate constante entre a História Digital e o Conhecimento Histórico.

Não é de hoje a preocupação dos historiadores com os novos tipos de fontes que surgem ou com as novas perspectivas com as quais podemos trabalhar para investigarmos o passado ou até mesmo o tempo em que vivemos, como é o caso desta pesquisa e é isto que nos propomos a investigar neste trabalho. Neste aspecto, o dividimos em dois tópicos, o primeiro consiste em uma reflexão acerca do universo digital e a página *raízes do sertão*; e o segundo compreende análise sobre estes sertões contemporâneos nas redes sociais.



## OS SERTÕES NAS REDES SOCIAIS: AS VISUALIZAÇÕES DOS SERTÕES NA PÁGINA RAÍZES DO SERTÃO

No dia 09 de setembro de 2018, ia a público a primeira publicação da página *raízes do sertão*. Tratava-se da imagem de uma ave que na legenda estava denominada como cabeça vermelha<sup>9</sup> e parecia fazer parte de uma série que o autor da página, Marcílio Tavares, nomeou como “Animais do Nordeste”. Entendemos esta data como um marco para o início da investigação já que também determina o início das várias postagens sobre o sertão nordestino em uma rede social e, consequentemente, as formas de visualizarmos estes sertões sob as janelas desta mesma rede de comunicação que é o *Instagram*.

Para além de postagens sobre aves, a página conta com um grande acervo de imagens do sertão nordestino, tais como: o pôr do sol, flores, casas de taipa, estradas e raras vezes de cidades ou de elementos que compreendem uma contemporaneidade no sertão. Muitas das vezes, a presença de tais elementos definem este sertão como algo “diferente”, ou seja, a contemporaneidade torna o sertão algo diferente e destoante daquilo que estamos acostumados a associar quando se trata de sertão e é, por isso, que mostrar o sertão é um gesto discursivo e político como afirma Albuquerque Júnior (2014), pois tal ação vai contra todas as imagens que são colocadas ao nosso alcance através de outros meios, como a literatura, as novelas, os filmes, as músicas.

Enunciar estes sertões contemporâneos, através das redes sociais, torna tudo ainda mais intenso e complicado, pois bem sabemos que o historiador é um profissional cuidadoso quando se trata de trabalhar com novos objetos e fontes. Face a este desafio refletimos acerca de uma história digital e a sua relação com o conhecimento histórico consonância com os estudos do historiador Pedro Silveira.

<sup>9</sup> Também conhecido como **Galo de Campina**, esta é uma ave passeriforme da família *Thaupidae*. Outras denominações para a ave são, cardeal-do-nordeste, cabeça-de-fita-vermelha e cabeça-de-lenço. Informações disponíveis em: <https://www.passaro.org/galo-da-campina/>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

Silveira argumenta acerca da prática historiográfica e as novas tecnologias quando afirma que “Todas as alterações são *cotidianas*, pois atuam sobre *operações elementares*, características do *método histórico*, resultando em *algumas implicações epistemológicas*, porém sem qualquer transformação *ontológica*” (SILVEIRA, 2018, p. 15). É defendido pelo autor que mesmo não nos reconhecemos nessas práticas, o saber histórico permanece o mesmo, inalterado. Apesar das relativas mudanças no meio historiográfico, as mídias digitais podem se apresentar assim, como um novo campo da História, os métodos de pesquisa continuam os mesmos, que para qualquer outra fonte histórica, fazendo com que os historiadores se adequem às especificidades das fontes.

Uma reflexão em torno desse campo se faz necessária para que possamos conceituar da melhor maneira o trabalho com as fontes digitais. O nosso argumento parte da ideia de que apesar de parecerem novas as abordagens sobre elas, nada muda no que diz respeito à pesquisa histórica, porque assim como todas as outras fontes históricas, como documentos oficiais, livros ou jornais, estas fontes também possuem suas especificidades as quais estamos dispostos a lidar.

Figura 1: Página Inicial



Fonte: Raízes do sertão, acesso em: 25 jun. 2021



Podemos perceber, através *biografia*<sup>10</sup> da página, algumas informações capazes de possibilitar um pouco da sua proposta. Nossa análise para esta primeira figura, será em duas partes, começando pela foto do perfil, um cacto com um chapéu de couro, elementos que de certa forma remetem a uma visão mais estereotipada dos sertões, assim como também a uma noção de Nordeste, ou seja, tais características apontam para uma visão acerca do sertão nordestino tal como foi construída no decorrer do tempo, através dos mais diversos tipos de fontes e linguagens. E esta não seria uma visão pouco comum, já que por muito tempo a ideia de sertão esteve associada ao Nordeste.

Neste sentido, o historiador Albuquerque Júnior (2019) explica que existe uma motivação histórica que fez com que a categoria sertão, que até o século XIX descrevia qualquer área do país que ficava para além do litoral e das cidades, fosse gradualmente capturada pelo discurso regionalista nordestino. Tal captura foi tão bem empregada que o sertão passou a ser incorporado como uma sub-região do espaço nordestino.

A segunda parte desta análise compreende propriamente o espaço de descrição da página, encontramos a frase “página das belezas do sertão” e, de fato, um ponto forte da mesma é a inserção de paisagens tipicamente sertanejas. Mais uma vez, o administrador complementa a descrição com *emojis*<sup>11</sup> de cactos, flores e folhas secas para reforçar que a intenção da página é exatamente essa de mostrar os sertões nordestinos, reforçando assim este rpto do sertão pelo discurso regionalista nordestino.

Para além da descrição, as primeiras postagens na página remetem a essa característica, conforme segue nas próximas imagens:

<sup>10</sup> Lugar no *Instagram* disponível para adicionar informações pessoais ou profissionais do administrador da conta em questão.

<sup>11</sup> Os *emojis* são representações gráficas usadas em conversas *online*, nas redes sociais e em aplicativos de conversação, como o *Whatsapp*. Eles podem ou não indicar emoções, ou sinalizar algo que se queira representar. Mais informações disponíveis em: <https://www.dicionariopopular.com/significado-dos-emojis/>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

Figura 2: Entre flores e galhos secos



Fonte: Raízes do sertão, acesso em: 12 set. 2020

Figura 3: Legenda



Fonte: Raízes do sertão, acesso em: 12 set. 2020



As duas imagens são partes de uma mesma publicação realizada no dia 06 de outubro de 2018. Na figura 2, percebemos a junção de alguns elementos que desencadeiam a noção de um sertão nordestino seco, mas que apesar disso, possui suas belezas. Percebe-se, neste sentido, se destacam as flores vermelhas em um primeiro plano, chamando atenção para a beleza dessa cena. Em segundo plano, percebemos os outros elementos característicos e bastante persuasivos. É o caso da árvore com poucas folhas, aparentando estar seca, apenas os galhos e poucas folhas verdes a mostra e a casa de taipa, moradia característica do sertão nordestino e conhecida principalmente pela sua simplicidade e a beleza rústica. Estas são imagens de um sertão, que apesar de contemporâneo, remete a uma dada ideia de passado, estagnado no tempo.

Estes são sertões contemporâneos, pois o próprio ato de ser divulgado em uma rede social, o torna contemporâneo. A figura 3 denota que esta é uma paisagem nordestina, sua localização não foi disponibilizada pelo administrador, mas a legenda traz a frase “Flor & Casa”, fazendo assim parte do que ele chama de série, sendo bem específico ao dizer que é uma “cena do Nordeste”, as *hashtags* também são elementos que acompanham a publicação, tais como: #meusertaovalente, #sertao, #meunordestelindo, #nordeste, entre outras.

Esta é apenas uma entre tantas paisagens sertanejas, que por muitas vezes ganham visibilidade por fazerem parte do Nordeste, porque assim como Albuquerque Júnior (2009), percebe o Nordeste enquanto uma invenção, uma construção discursiva e política, as paisagens do sertão nordestino também fazem parte deste discurso. Anne Cauquelin (2007) também percebe tais características ao escrever sobre a invenção da paisagem, em que a paisagem é pensada e construída como o equivalente à natureza, neste sentido, a autora destaca que “Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas” (CAUQUELIN, 2007, p. 8).

Sendo assim, as imagens apresentadas pela página *raízes do sertão*, apontam para uma paisagem que no decorrer do tempo foi considerada natural, não porque elas apenas remetam a natureza, mas, porque elas foram naturalizadas pelos diversos discursos acerca do Nordeste e do sertão.

### AS FORMAS DE SE VISUALIZAR OS SERTÕES NA PÁGINA RAÍZES DO SERTÃO

Estas formas de se perceber os sertões e as construções em torno de suas paisagens, que além de sertanejas, também são nordestinas – em raízes do sertão – demonstram a forma com a qual todos estamos acostumados a perceber estes lugares e estas paisagens.

O Nordeste e o nordestino caíram em um discurso estereotipado, aquele que foi criado pela produção cultural do próprio país, ao qual, não apenas os outros os enxergam como marginalizados, mas os próprios nordestinos se enxergam assim. E esta percepção é muito bem analisada por Albuquerque Júnior (2009). Enxergamos aqui que este discurso foi além e é, por isso, que este historiador define que o sertão também foi capturado/raptado pelo que ele chama de “discurso regionalista nordestino”, o sertão se tornou tão ligado ao Nordeste que se tornou “o sertão nordestino”, é como se um não existisse sem o outro.

É exatamente o que se percebe ao nos aprofundarmos na análise de nossas fontes, o sertão delas é carregado de signos e significados, a paisagem de uma área da cidade, publicada no *feed*, torna o sertão algo diferente, moderno, asfaltado, com eletricidade, torna o sertão contemporâneo e isto, de certa forma causa estranhamento ao próprio administrador da página, e conseqüentemente aos seus seguidores, que também se tornam reféns desse discurso regionalista nordestino, em que sertão e nordeste são confundidos na mesma medida, em que eles estão entrelaçados e se tornam um só.

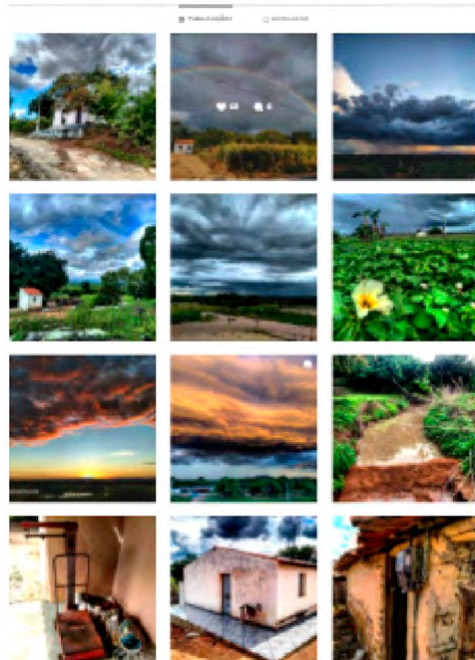
Não apenas o Sertão nordestino é uma invenção, mas a paisagem – de modo geral, não apenas a nordestina – é fruto de uma invenção, ela também é uma construção, assim define Anne Cauquelin (2007), “[...]”



parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que transforma em um dado natural” (p. 8).

Neste sentido, a noção de Cauquelin é que a paisagem é uma invenção que se dá também a partir de nossa percepção. As paisagens que compõem o *feed* da página raízes do sertão, são este retrato de como percebemos as paisagens que são ditas sertanejas, cheias de naturalidade e tranquilidade.

Figura 4: Feed da página



Fonte: Raízes do sertão, acesso em: 27 mai. 2021

A figura 4 trata-se de um *print*<sup>12</sup> atualizado do *feed* da página que estamos estudando, percebemos nela pelo menos cinco publicações que

<sup>12</sup> Palavra que traduzida para português significa “impressão”, neste sentido, refere-se também a “tirar uma foto da tela” do computador ou celular.

remetem a paisagens da natureza e esta é uma recorrência na página, o fato de o administrador estar sempre reforçando este lugar de tranquilidade, mais rural e mais rústico do sertão. No entanto, o último quadrinho mostra uma casa de taipa e um medidor de energia elétrica, existe aí um contraste entre o rural, o rústico, da casa de taipa e o moderno, o contemporâneo, apresentado pelo medidor de energia elétrica.

Este *feed* pode representar as várias janelas para se encontrar um sertão nordestino, que por vezes é simples e de forma recorrente, algo natural. No entanto, não tomamos apenas imagens enquanto forma de apresentar estes sertões contemporâneos, mas os meios pelos quais eles estão sendo apresentados.

Neste sentido, apesar de um reforço do estereótipo nas publicações, os sertões estão aparecendo em uma rede social que está em constantes mudança e atualização. Valdei Araújo e Mateus Pereira (2019) discutem esta nova temporalidade de maneira bastante proveitosa, estamos na época do atualismo, em que as informações vêm e vão muito rapidamente. E um exemplo disso foi o processo de pesquisa e catalogação das fontes da página, que na medida que íamos salvando, o *feed* também se atualizava, ao finalizar este trabalho e voltar a página para conferir algumas fontes, não passou despercebido que novas publicações já estão disponíveis, fruto da constante atualização da rede social e porque não do tempo “atualista” em que vivemos?

E se o mundo se atualiza, os sertões também se atualizam. Eles não estão estagnados no tempo, eles estão nas redes sociais, no *Instagram*, no *Facebook* ou *Twitter*. Neste sentido, assim como aborda Albuquerque Júnior (2014), não se enuncia apenas os sertões, mas também que estes sertões são contemporâneos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob os aspectos apontados, se destaca o enunciado destes sertões contemporâneos, estes que talvez estejam “escondidos” sob anos e anos de uma



ideia criada para fossem vistos como são, ainda nos dias de hoje, em pleno século XXI, em período de atualização. Não se sabe se em algum momento, estes sertões serão vistos para além da captura do discurso regionalista nordestino, mas o que se sabe é que eles não estão estagnados no tempo.

Neste sentido, percebe-se também a relevância da história digital na construção deste trabalho, pois os sertões podem ser percebidos sob outros ângulos, para além do que já se conhece, como é o caso dos filmes, novelas, músicas e literatura – dos mais diversos tipos. Os sertões em sua pluralidade também estão presentes em redes sociais, na *internet*, mesmo que as imagens que temos deles, muitas vezes, continuem a apresentar algo congelado e que de maneira imperceptível, ele continua a ser aquele sertão que tantas vezes foi descrito por autores como José de Alencar em *O sertanejo* (1875) ou Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902).

Desta forma, percebemos os sertões contemporâneos enquanto um processo de construção, por muitas vezes eles são invisibilizados, até que autores os percebem e tentam difundir-los, no entanto, estes ainda estão sendo abordados de maneiras muito acadêmicas, autores como Albuquerque Júnior no artigo *Distante e/ou instante: “sertões contemporâneos”* (2014) e Gislene Moreira no livro *Sertões Contemporâneos: Rupturas e continuidades no semiárido* (2018), são alguns dos quais discutem este tópico.

Os sertões não são apenas estas paisagens rurais, com muitas flores em meio a um ambiente aparentemente seco, ou casa de taipa, com a grande evolução que é a energia elétrica. Os sertões também são as cidades grandes, centros de modernidade e contemporaneidade, eles podem ser urbanos, asfaltados e não serem diferentes por causa disso. As redes sociais enunciam sertões assim, como se fossem diferentes, mas na realidade, eles apenas não são vistos como deveriam.

Os *feeds* de notícias do *Instagram* são como diversas janelas, que emolduram estes sertões simples e que nos fazem ir para um outro tempo, através de uma simples rede social. Destacamos aqui, que este é um trabalho em construção, que muitas outras fontes precisam ser analisadas na página a qual estudamos e que este trabalho não compreende

uma perspectiva já finalizada, mas sim o início para a compreensão dos sertões contemporâneos apresentados nas mídias digitais.

## FONTES

Raízes do Sertão. **Página inicial**. Sem localização. 09 set. 2018. Instagram: @raizesdosertao92. Disponível em: <https://www.instagram.com/raizesdosertao92/>. Acesso em 25 mai. 2021.

Raízes do Sertão. **Flor e casa: Série: Cenas do Nordeste**. Sem localização. 06 out. 2018. Instagram: @raizesdosertao92. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BomIEYRg7bf/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

Raízes do Sertão. **Feed da página**. Sem localização. 27 mai. 2021. Instagram: @raizesdosertao92. Disponível em: <https://www.instagram.com/raizesdosertao92/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Introdução. In: **\_A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. **Culturas dos sertões**, EDU-FBA, 2014, p. 41-58.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 25, p. 19-33, mai/nov. 2019.

ARAÚJO, Valdeci Lopes de; FÁRIA, Mateus Henrique de. Introdução. In: **\_Atualismo 1.0**: como a ideia de atualização mudou o século XXI. 2. ed. Mariana: Milfontes, 2019.

CAUQUELIN, Anne. O jardim das metamorfoses. In: **\_A Invenção da Paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. p. 129-174.

SILVEIRA, Pedro Telles. **História, técnica e novas mídias**: reflexões sobre a história na era digital. 2018. 372 f. (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.



## INTERSEÇÕES POÉTICAS DO SERTÃO COMO SUBSÍDIOS PARA AULAS NA GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS E CINEMA.

 Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega<sup>1</sup>

 João de Lima Gomes<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

No ano de 2019, em ocasião de um estágio docente, realizado na disciplina Comunicação e Cultura como parte das atividades acadêmicas do Programa Associado de Pós-graduação em Artes visuais UFPB/UFPE, para obtenção do título de mestre houve primeiramente uma série de atividades realizadas pelos autores desse escrito. Orientador e orientando dividiam o mesmo espaço das aulas endereçadas a educandos em nível de graduação.

Para esse recorte escolheu-se apenas as primeiras duas intervenções realizadas em distintas etapas cujo teor também diferem entre si. O que elas tinham em comum era um conceito poético de sertão extraído de diversos produtos culturais estudados nas aulas.

Tal conceito ficou melhor compreendido conforme descrito em *Grande Sertão: veredas* “O sertão está em toda a parte” (GUIMARÃES ROSA, 2019, p.13). Um sertão poético cujas características tornam-se

atemporais e extraterritoriais. Ainda em acordo com as palavras do autor “Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”. (GUIMARÃES ROSA, 2019, p.23).

Na primeira aula houve a explanação da obra de Ariano Suassuna (2005) na perspectiva da teoria da Transcriação (CAMPOS, 2011). Na segunda abordou-se a tradição e contemporaneidade na cultura utilizando-se o conceito de cultura híbrida (CANCLINI, 1989).

No entanto, diante da multiplicidade da cultura brasileira poderiam os produtos culturais, montados como materiais de apoio às aulas deste recorte, contribuir para a percepção de um conceito mais amplo de um sertão poético reverberando na compreensão do tradicional e do contemporâneo na arte nordestina?

Acredita-se que sim e por intermédio de um relato de caso que envolve uma pesquisa participante (BRANDÃO, 1984), no qual emprega-se o método da coleta e análise de imagens e dados expondo experiências com o ensino ocorridas no seio da UFPB, pela visão do orientador e do orientando, tendo como pano de fundo o sertão poético cujo imaginário (DURAND, 2012), abraça o conhecível e legitimável, no que se refere ao arquétipo, que em contato com a cultura transcria no campo do simbólico a sua noção de temporalidade e territorialidade nas linguagens artísticas usadas em aula.

De início é preciso esclarecer alguns pontos acerca desse texto. Em primeiro lugar não se pretende aprofundar-se em teorias já consagradas cujos autores embasam diversas pesquisas importantes desenvolvidas tanto no Brasil quanto no restante do mundo ocidental. A proposta objetiva fazer um panorama sobre alguns aspectos desses teóricos em consonância com os temas pautados nas aulas, tendo como referência a interlocução dos produtos culturais escolhidos e algumas relações conectivas verificadas junto ao alunado.

Aqui se faz importante destacar que tais escolhas levaram em consideração os perfis dos educandos, da própria instituição, no que se refere à origem escolar; o grau de instrução; faixa etária e demais marcadores sociais específicos, matriculados na referida disciplina.

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos da Mídia (UFRN).

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação (USP). Professor da UFPB.





Essa escrita tampouco tem a pretensão de criar um manual ou *modus operandi* de agir no campo da ensinagem<sup>3</sup> com enfoque nos assuntos aqui pautados, muito pelo contrário. Assim como Deleuze (2021)<sup>4</sup>, acredita-se na singularidade de cada aula, como uma espécie de matéria em movimento, uma textura própria carregada de emoções. São tessituras permeadas por diversas circunstâncias temporais e espaciais; políticas e culturais; sociais e econômicas; e mesmo emocionais que devem ser levadas em conta.

Tais instâncias associadas foram permeadas por um ponto de interseção em comum, uma noção poética de sertão verificada tanto nos materiais culturais utilizados, quanto nas discussões surgidas nas aulas, unindo aquilo que os professores expunham com as vivências dos próprios alunos oriundos dos estados de origem. Sendo assim o texto é estruturado pela perspectiva das duas aulas, expondo seus conteúdos à luz dos autores que os respaldam e os imbricamentos com as tessituras estabelecidas nos encontros aludidos.

### 1- A TRANSCRIÇÃO NA OBRA DE ARIANO SUASSUNA (PRIMEIRA AULA).

Na aula em que se tratou o assunto sobre a transcrição na obra de Ariano Suassuna escolheu-se uma publicação desse escritor muito conhecida e talvez já trabalhada em outros momentos na trajetória dos educandos, a peça teatral *O Auto da Compadecida*. Levando em consideração que essas possíveis atividades relativas a obra escolhida, seria em torno das representatividades da cultura nordestina atravessada por outras disciplinas no ensino médio. Na graduação as noções seriam

<sup>3</sup> Ensinagem é uma prática social complexa que envolve o ato de aprender e ensinar dentro e fora da sala de aula, levando em consideração os contextos socioculturais nas estratégias usadas. (ANASTASIOU; ALVES, 2005). O termo foi escolhido sobretudo devido a caráter do estágio docente em uma universidade.

<sup>4</sup> A noção de aula enquanto textura foi extraído do fragmento de uma entrevista de Gilles Deleuze.

pautadas com teor mais específico e aprofundado. Todavia respeitando a base adquirida pelos alunos anteriormente.

Dessa forma foi introduzido em sala de aula a obra supracitada com um breve contexto acerca da vida de seu escritor. Nascido na então Parahyba do Norte, atual João Pessoa, no ano de 1927. Por motivos políticos seu pai, João Suassuna, foi assassinado, o que levou a família a ir morar fora da capital e depois em terras pernambucanas, onde Ariano desenvolveu todo o seu potencial sendo um dos maiores defensores da cultura nordestina. Fundador do Movimento Armorial um projeto que objetivou a criação de uma arte erudita embasada na cultura popular do Nordeste brasileiro.

A obra de Suassuna escolhida para subsidiar a aula foi muito popularizada nas últimas décadas devido às adaptações realizadas para o audiovisual tanto no cinema, quanto na TV. O filme longa-metragem *O Auto da Compadecida* (Brasil, HD-Digital, 104', 2000) de Guel Arraes e se tornou-se objeto de culto popular muito conhecido em nosso país. A mídia fílmica estava presentificada na aula, sobretudo, devido ao caráter dinâmico de sua qualidade estética.

Todavia o cerne da exposição situava-se em torno da transcrição haroldiana nos produtos culturais impressos, cordéis e o texto teatral do Suassuna, com o objetivo de se fazer compreender os mecanismos de processos criativos que envolvem as linguagens artísticas, em suas diferentes mídias e suportes, tendo como base os textos originais e as possibilidades daquilo em que reverberam, nas especificidades das transcrições.

Nesse sentido se torna pertinente evidenciar como compreende-se a transcrição tal qual esboça Haroldo de Campos (2011). Para esse autor, ao traduzir-se um poema de um idioma para outro, parte-se da identificação dos signos e dos contextos nos quais o texto original foi concebido e deve-se levar em conta os aspectos estéticos que envolvem suas sonoridades e musicalidades e não apenas sua condição semântica. Utilizando as palavras do estudioso mencionado “Na tradução de



um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. (CAMPOS, 2011, p. 100).

Nesse fluxo, por uma perspectiva aristotélica entende-se poesia de forma estendida a outras linguagens artísticas a exemplo da literatura, a literatura de cordel, as artes visuais, o teatro, o cinema e audiovisual, etc. Corroborando com esse raciocínio Dias e Irwin (2013) ao expor o excerto de Sullivan (2000) enfatizando que Aristóteles estruturou três tipos de pensamento: o saber (*theoria*), a prática (*praxis*) e a criação (*poesis*), sendo a poesia incluída no último, envolve também outras demais formas de fazer arte. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 126).

Sendo assim levou-se para aula o livro *Auto da compadecida*, em sua 35ª edição, publicado pela Editora Agir, no ano de 2005. Em um posfácio assinado por Bráulio Tavares utilizado nessa edição - cujo o título nomeia-se *Tradição popular e recriação no “Auto da Compadecida”* - encontra-se o trecho relativo a uma contenda entre Ariano Suassuna e um crítico de teatro que indagou ao criador do movimento armorial sobre a forma como ele encontrou inspiração para escrever algumas cenas em seu texto teatral.

Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defecava dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita pessoas?” Ariano: “Tirei de outro folheto.” O Outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto também.” O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então o que foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Escrevi foi a peça”. (SUASSUNA, 2005, p. 175).

Desse modo o contexto de criação nesta obra de Ariano Suassuna fica muito bem realçada nas palavras do Tavares, sobretudo, à luz da teoria haroldiana da transcrição. Campos (2011, p. 75) utiliza o pensamento

de Paul Valéry para estruturar sua teoria destacando que o ato de escrever, seja o que for, ao exigir momentos de reflexão, é um trabalho que inclui a interioridade de quem escreve, muito semelhante a quem traduz um texto de um idioma para outro de forma não mecanizada.

Assim ao traduzir e recriar, ou seja, transcriar uma obra, por envolver elucubrações diversas, o artista utiliza como arsenal, para o seu construto, diversas referências visuais, literárias, pessoais, dentre outras, adquiridas ao longo de sua vida que ao se organizarem em sua mente geram seu pensamento criador. Tais referenciais atravessam todo o seu ato criativo em momentos que são de tradução e recriação, ou seja, transcrição.

Dessa forma verificou-se como necessário levar a mídia livresca de Suassuna conjuntamente aos folhetos de cordel; estes foram adquiridos em diversas buscas físicas realizadas em sebos, livrarias e nos mercados centrais das duas principais cidades da Paraíba; Campina Grande e sua capital João Pessoa. De posse do material montou-se a aula destacando, nas suas respectivas mídias impressas mencionadas, os excertos do qual menciona o texto assinado por Bráulio Tavares anteriormente revelado.

Voltando a atenção para a aula em si, a fim de expor esses raciocínios, embasados no ato transcriativo, escolheu-se a montagem de uma narrativa comparatista que propiciasse a compreensão daquilo que foi proposto. Disponibilizando tanto a obra supracitada de Suassuna quanto os cordéis que a inspiraram: *O cavalo que defecava dinheiro* e *O testamento do cachorro*, ambos com autoria de Leandro Gomes de Barros (1865-1918).

Assim foi exposto e disponibilizado para a turma a leitura oral dos fragmentos dos cordéis de Barros e depois pequenos trechos da peça de Suassuna. Acompanhadas dos fragmentos dos audiovisuais mencionados.

Em primeiro lugar foi lido o trecho do cordel *O testamento do Cachorro* de Leandro Gomes de Barros situado na página 5 do folheto. Associado a leitura de outro fragmento do livro de Ariano, encontrado na



página 48 e 49. Todos os excertos são relativos ao assunto em torno do velório de um cão e a suposta herança deixada para um pároco.

Depois houve a leitura de *O cavalo que defecava dinheiro* de Leandro Gomes de Barros (página 7), cujo o trecho transcrito por Ariano Suassuna, em seu livro, situa-se a partir da página 72. Logo após foi exibido o fragmento de ‘o gato que descome dinheiro’ do filme *O auto da compadecida* de Guel Arraes.

A sequência da bolsa de sangue, que simula o falso tiro, e a música que faz ressuscitar os mortos também foi contemplada com a exibição de seus excertos na mídia mencionada, acompanhada por cenas de uma versão teatral do referido fragmento disponibilizada no YouTube.

Assim os alunos podiam ler os excertos dos textos originais bem como assistir aos trechos dessas versões exibidas nos audiovisuais em aula, propiciando a imersão em um universo cultural no qual aferiam-se mídias diversas e suportes que tratavam da obra em questão e também observando as imagens das xilogravuras nas capas dos cordéis, a pintura da capa do livro, e a composição das cenas.

Desse modo ampliou-se a noção das visualidades da cultura nordestina amparadas por esses produtos culturais em sua diversidade de mídias nas quais verificam questões identitárias no que se refere às formas de como enxerga-se a cultura do Nordeste dentro e fora dos contextos territoriais.

## 2- O SERTÃO NORDESTINO E SUAS REPRESENTAÇÕES POÉTICAS.

Ao resolver trabalhar nesse texto com a noção poética de sertão leva-se em consideração, sobretudo, o fato das aulas desse recorte priorizarem o Nordeste brasileiro. Nesse sentido adota-se a obra *A invenção do Nordeste e outras Artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) por conter um levantamento histórico sobre o que ocorreu ao longo do tempo na construção do imaginário envolvendo as visualidades acerca do Nordeste e seu povo.

O referido autor no decurso de sua escrita vai nos dizer que o Nordeste surge do interesse entre sua elite - envoltos nos grandes negócios dos algodoeiros e canavieiros que passaram a enfrentar o seu próprio declínio econômico e, por conseguinte político – e o interesse do governo em estabelecer uma identidade própria no Brasil. Em meio a essa mudança de paradigmas, no que se refere à distribuição do poder entre as classes dominantes, emerge o interesse em marcar territorialmente a área do Nordeste da forma como a conhecemos, especialmente no século XX.

No que diz respeito ao interesse do governo em encontrar uma identidade própria brasileira, foi escolhido o Nordeste pois essa região na narrativa oficial seria uma área que menos sofreu influência das migrações dos povos estrangeiros, chegados ao país anos após a sua invasão. Tal concepção originou o mito da democracia racial na qual negros índios e brancos - esses últimos oriundos de Portugal - conviviam de forma harmoniosa nas terras nordestinas.

Aqui se faz importante ressaltar que esse imaginário criado sobre a região Nordeste, sua cultura e seu povo, foi buscar em obras literárias o termo sertão e as construções imagéticas do que seria efetivamente uma identidade genuinamente brasileira. Sempre pela perspectiva daqueles que criavam discursos alheios a noção real do que seria o sertão e o Nordeste em sua diversa fisiografia.

Tais construtos sobre a identidade nordestina se apossaram de elementos e termos empregados em outras regiões a exemplo da obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Escrita muito antes da “invenção do Nordeste” foi sobremaneira usada para compor uma nova sinonímia entre sertão e Nordeste, ao ponto de confundir esses dois termos até mesmo nos dias atuais onde sertão muitas vezes é associado à ideia de região de seca e semiárida pertencente a região nordestina, quando na verdade sertão significa o interior como todo, que está situado geograficamente distante do litoral.

O final da década de vinte e, principalmente, a década de trinta marcam a transformação da literatura regionalista em “litera-



tura nacional”. A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada pela formação discursiva nacional-popular, dá ao romance nordestino o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com o seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais. A literatura passa a ser vista como destinada a oferecer sentido às várias realidades do país; a desvendar a essência do Brasil real. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 123).

Com a necessidade do desenvolvimento do país e da região Nordeste há implementação de novas sedes de universidades e institutos federais de educação, no interior do Brasil. Sendo assim vários encontros a exemplo dos simpósios, congressos, e demais eventos acadêmicos começaram a ser desenvolvidos nestes novos espaços de educação pública e de qualidade. Dessa forma os próprios intelectuais e catedráticos que estavam à frente desses movimentos para implementação da educação qualificada no Nordeste findaram por afirmar essa nova iconografia criada para a região.

Assim, devido a esses construtos provocados por uma elite local que se recusava a sair da casa grande, ainda saudosa do tempo na qual havia a soberania de seus grupos que exploravam, escravizavam e dominavam os demais, criou-se a noção do Nordeste e sua cultura representando as identidades nordestinas sob os agouros da seca, da fome, do subdesenvolvimento, da subnutrição, do analfabetismo, do lugar estranho e isolado, a ermo, desconectado com os grandes centros urbanos civilizatórios nos quais predomina a evolução. Corroborando com esse pensamento Andrade (2008) ao dizer que “o Nordeste é frequentemente associado no imaginário popular a um espaço arcaico e subdesenvolvido, distante de toda e qualquer civilização”. (ANDRADE, 2008, p. 25).

Esse imaginário sobretudo apresentado nas artes colabora para essa noção depreciativa de um ideal estético permeado por escassezes e privações nas visualidades representativas do Nordeste, sempre flagelado pelo arquétipo de um sol excessivo. Nesse sentido Durand

(2012) nos diz que “o sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento pejorativo. Nos países tropicais, o sol e o seu cortejo de fome e seca é nefasto”. (DURAND, 2012, p. 77).

Uma noção poética que foi inventada e apropriada tanto pelo povo, quanto pelos os interesses dominantes que não se preocupam com essa mesma população. Para se ter uma ideia melhor do que se fala aqui a obra de Cândido Portinari é um grande referencial para a concepção desse imaginário social amplamente incentivado pelas esferas do poder no que se refere a sua implementação, sua invenção em termos de visualidades.

Na fase da pintura social, Portinari deixa este olhar voltado para o sol do interior, esse caleidoscópio de retalhos de cor e luz, em que o homem brasileiro aparece como uma mistura harmoniosa do branco, do negro e do índio. Ao adotar a preocupação com as condições sociais do país, seu olhar se desloca do interior de São Paulo para o Nordeste, indo buscar nos romancistas nordestinos, da década de trinta, imagens que melhor pudessem expressar os dramas sociais do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 278).

Essa figura sertaneja, indócil, indomável, violenta, machista, cançadeira cujas as identidades são circundadas pela fisiografia da região que priorizam as representações das vegetações espinhosas da caatinga, intercaladas por solos ressequidos pela falta de chuva. “Nordeste onde qualquer quadro é marcado pela presença do sol”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 139).

Desse modo as representações poéticas do sertão nordestino vão elencar os elementos anteriormente mencionados manifestados em sua arte. Esses construtos de visualidades tanto são descritivos, por meio da literatura, quanto exteriorizadas em outras linguagens a exemplo das suas produções visuais pictóricas e escultóricas. Abraçando também âmbitos que envolvem a religiosidade e demais questões míticas, tendo



como referente um imaginário que perpassa temas como fome, morte e destino.

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino. (DURAND, 2012, p. 405).

Assim as representações poéticas do sertão são compreendidas nesse estudo de forma ampla como as simbologias criadas no encontro entre o arquétipo do universo sertanejo em contado com a cultura nordestina gerando as noções teórica, conceituais e estéticas do Nordeste abraçando as visualidades de uma cena interiorana, com difícil acesso, castigada pelo sol.

Ao mesmo tempo em que se tem ciência que essa noção poética envolve questões identitárias e culturais, poderia ser reconstruída de forma mais verossímil com a realidade nordestina, região rica em paisagens para além do que fora inventado por discursos alheios a sua fisiografia, clima e cultura, e essa busca passa por entender a obra de Suassuna que - parafraseando Durand (2012) no excerto anteriormente destacado - ergue sua obra contra o destino e a morte.

### 3- TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NA CULTURA NORDESTINA (SEGUNDA AULA).

Ao decidir abordar o tema da tradição e contemporaneidade na cultura levou-se em conta o espaço no qual o Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE estava situado, ou seja, os estados da Paraíba e Pernambuco. Essa proximidade entre culturas propicia o intercâmbio de seus artistas que transitam nesses dois territórios.

O próprio professor estagiário, Hélder Nóbrega, natural da Paraíba, tem trabalhos artísticos desenvolvidos no estado de Pernambuco que foram mencionados na aula, tendo como referência o pensamento de Tardif (2011) ao dizer que para além daquilo que é aprendido pela educação formal e informal, que capacita os docentes, as experiências acumuladas pelos professores fazem parte de seus conhecimentos e tornam-se subsídios relevantes para o momento de ensino.

Aqui ressalta-se que outra mestrandia - do programa de Pós-graduação supracitado, a cineasta paraibana Jéssica Rodrigues - também participou no referido estágio docência desenvolvendo outros temas em aulas acompanhadas pelo mesmo professor orientador, João de Lima Gomes.

Paraíba e Pernambuco ficam lado a lado geograficamente sendo muito comum para artistas migrarem de um estado ao outro em acordo com suas demandas. O mais importante deles, conforme já visto, Ariano Suassuna, fundador do Movimento Armorial, buscava tratar a cultura popular como uma cultura erudita incluindo dentre outros o coco, a embolada, o maracatu.

Desse modo escolhe-se como recorte fazer um panorama comparativo acerca dessas manifestações culturais pernambucanas conjuntamente ao *Movimento Manguêbeat* que objetiva fazer o imbricamento entre o tradicional e a moderno na cultura do estado. Utiliza-se para isso o conceito de cultura híbrida de Nestor Canclini. Para esse autor “todas as culturas são de fronteira e que as artes, em virtude do fenômeno da desterritorialização, articulam-se em relação umas com as outras, sendo-lhes possível, com isso, ampliar seu potencial de comunicação e conhecimento”. (GAGLIETTI; BARBOSA, 2007, p. 4).

Com seus estudos, mais contemporâneos Canclini (1989) vai destacar que tradição, enquanto terminologia, não implica na oposição às mudanças, ao passo que a modernidade não destitui as tradições. De modo que os grupos de manifestações culturais, enraizados na tradição, não estão subjugados a ficarem excluídos da modernidade. (CANCLINI, 1989, p. 239).



Nesse fluxo, a proposta da aula expositiva foi apresentar alguns produtos culturais tradicionais e suas relações com a contemporaneidade. Não no sentido de uma suprimir o outra, mas sim de completarem-se. Desse modo, as sonoridades do maracatu rural foram comparadas com fragmentos de músicas de Chico Science & Nação Zumbi. O primeiro sempre se inicia com trechos denominados como versos de chegada. Que em muito se assemelham ao que Chico Science enunciava em *Mateus Enter* tratando do ingresso da nova proposta de musicalidade.

Eu vim com a Nação Zumbi. Ao seu ouvido falar. Quero ver a poeira subir. E muita fumaça no ar. Cheguei com meu universo. E aterrisso no seu pensamento. Trago as luzes dos postes nos olhos. Rios e pontes no coração. Pernambuco embaixo dos pés. E minha mente na imensidão. (SCIENCE, 1996).

Na música do Science existe um resumo do pensamento conceitual do *Movimento Manguebeat*. A ideia da antena parabólica fixada na lama, ao mesmo tempo em que abre horizontes de exibição da cultura por meio do movimento dos homens caranguejos. Nesse sentido assim como Canclini o pensamento do movimento de Science conjuntamente ao grupo Nação Zumbi encara o tradicional e o contemporâneo na cultura não como oposição, mas sim como elos de ligação que fortalecem um ao outro.

Para Canclini (1986) o popular sempre esteve relacionado com os que estão à margem, os excluídos, aqueles sem patrimônio ou reconhecimento. Para Science o *Movimento Manguebeat* servia de forma muito inclusiva ao propiciar que os invisibilizados, surgissem na cena cultural divulgando artistas vindos das classes populares, a exemplo de Lia de Itamaracá, Selma do Coco e mestre Salu. (VICENTE, 2005, p. 99).

Era muito comum nos shows de Chico Science & Nação Zumbi, artistas completamente anônimos e ignorados pela mídia, terem a oportunidade de exibirem seus trabalhos.

Somos todos juntos uma miscigenação e não podemos fugir da nossa etnia. Todos juntos uma miscigenação e não podemos fugir da nossa etnia. Índios, brancos, negros e mestiços. Nada de errado em seus princípios. O seu e o meu são iguais. Corre nas veias sem parar. Costumes, é folclore, é tradição. Capoeira que rasga o chão. Samba que sai de uma favela acabada. É hip-hop na minha embolada. (SCIENCE, 1996).

Na letra da música *Etnia* exposta acima percebe-se o excerto contendo “Costumes, é Folclore, é tradição”. Folk (povo) e lore (saber) quando associados a fragmentos que revelam o estilo musical híbrido entre hip-hop e embolada, é possível identificar que o *Movimento Manguebeat* objetivava a junção entre tradição e contemporaneidade a fim de projetar o maracatu rural para além do território pernambucano.

Quando se escuta as músicas percebemos que o movimento é muito autêntico e didático e em suas letras e ritmos expõe de forma muito honesta a sua própria corrente filosófica, servindo como referencial para comprovar estudos acerca do tema.

Além de abordar outros fatos importantes da cultura pernambucana como é o caso da música *Cidadão do Mundo* que homenageia Josué de Castro com a invocação de seu nome fora do âmbito da academia levando-o para as rádios e o conhecimento de um vasto público. “Eu pulei e corria no coice macio. Encontrei o cidadão do mundo no manguezal da beira do rio - Josué!”. (SCIENCE, 1996).

Mas quem, efetivamente, seria Josué de Castro? A fim de explicar acerca dessa importante celebridade foi exibido o trecho inicial do documentário *Josué de Castro-Cidadão do Mundo* (1994), de Silvio Tendler. E em seguida houve uma breve contextualização de sua importância enquanto médico e humanista.

A aula teve uma montagem permeada por fragmentos de vídeos e clipes muito semelhantes ao que Canclini faz ao utilizar da metáfora do videoclipe na qual o autor vê nesta linguagem possibilidades de “manifestações híbridas que nascem do cruzamento entre o culto e o popular”. (GAGLIETTI; BARBOSA, 2007, p. 6).



Ressaltou-se ainda que o *Movimento Mangubeat* aconteceu em várias linguagens como as das artes plásticas e do cinema. No cinema destacou-se o caso do filme *Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, com o ator paraibano Luiz Carlos Vasconcelos no papel principal.

Se faz importante ressaltar que o *Movimento Mangubeat* foi uma construção coletiva. Mesmo após a morte de Chico Science, o Nação Zumbi continuou suas atividades se consagrando ao longo dos anos como uma das maiores bandas que surgiram na cena cultural alternativa do Recife. O último disco da banda, *Radiola NZ* (2017), traz em sua capa a arte feita pelo artista plástico, cineasta, cartunista e diretor de arte paraibano, Shiko. O que remonta a nossa ideia inicial do constante diálogo artístico entre Paraíba e Pernambuco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que fora apresentado, neste escrito, considera-se que o sertão esboçado ao longo da história da arte bem como os produtos culturais realizados no sertão atual se imbricam de forma que uma noção afeta a outra. A explanação entre ambas as circunstâncias temporais - contextualizadas com outros marcadores político, social e cultural - desenhadas em narrativas, por meio de aulas, propiciam a compreensão de um sertão poético histórico em cruzamentos e tessituras alinhadas ao contemporâneo.

Sendo bastante fiel ao relato do que uma sala de aula traduz em termos de resgate e atualização de temas palpantes que emergem da eleição de produtos específicos (destaque especial para obra de Ariano Suassuna) não poderíamos perder de vista que o enlace entre dois entes públicos (UFPB e UFPE) se apresentam ainda sob uma demanda de um histórico institucional.

E neste ponto é impossível não assinalar aqui uma ação administrativa que surgiu da fundação da própria UFPB, pelo romancista José

Américo de Almeida. E além desse fato, a análise de sua obra ganhar novas luzes a partir desse gesto, pois ultrapassa em muito com isso uma visão primeira do regionalismo nordestino. Todavia a abertura para esta fresta Histórica demandaria ainda compreender a participação de seu mais importante colaborador, Gilberto Freyre, que estabelece as bases de instalação de um ambiente da educação em nível superior na Paraíba.

A par de instigante o tema reivindicaria dos nossos alunos uma compreensão bastante ampliada dos liames que agregam valor artístico e científico aos autores citados em paralelo ao circuito de institucionalização das artes e da cultura humanística nos dois entes federativos a partir de suas células de pensamento acadêmico (UFPB e UFPE). A temática, portanto, em aberto devido o recorte deste artigo, revelaria sem dúvida convergências e contrapontos interessantes para um futuro aprofundamento dos conceitos aqui abordados.

Aliás, reclama para si uma série de artigos a partir desse primeiro movimento, uma vez que tanto José Américo quanto Gilberto Freyre, escalaram níveis de compreensão de um imaginário acerca do Nordeste e o traduziram em obras de teor artístico (o próprio José Américo com o seminal “A Bagaceira”, várias vezes adaptados para teatro, cinema e televisão) ou científico. Por ora ficamos com nosso gesto inicial acreditando que estamos exercendo o papel de investigador para outras demandas.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Matheus. **O sertão é coisa de cinema**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos; ALVES, Leonir Pessate. (Org.). **Processos de ensinagem na universidade**: pressupostos para as estratégias de traba-



lho em aula. 10ª ed. Joinville: Editora Univille, 2015.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição - poética e semiótica da operação tradutora.** Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 1989.

DIAS, Belindson e IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia.** Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

GAGLIETTI, Mauro; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. **Anais do VIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul.** Passo Fundo: Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf> Acesso em: 10 abr. de 2021.

GOMES, João de Lima. **Terra distante.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão:** veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: Agir Editora, 2005.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional.** 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VICENTE, Valéria Ana. **Maracatu Rural - O espetáculo como espaço social:** um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Recife: Editora Associação Reviva, 2005.

O que é uma aula? Gilles Deleuze. **YouTube.** 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-C2BlFFUu9M> Acesso em: 20 abr. de 2021.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Arqueológico 43, 44, 46, 50, 52, 54, 55, 56

Arquidiocese 63, 67, 71, 72

Arte sacra 91, 92, 94

### C

Caicó 4, 5, 25, 26, 27, 28, 30, 42, 95, 119, 121, 127, 131, 133

Cinema 9, 80, 84, 107, 108, 109, 110, 112, 116, 117, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 161, 162, 171, 172, 173, 175

Cinema Novo 9, 112, 137, 138, 141, 162, 171, 172

Cultura popular 118, 119, 122, 124, 126, 127, 132, 133, 134

### E

Educação patrimonial 9, 41, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 92, 97, 106

Euclides da Cunha 162, 163, 166, 173, 204

### G

Glauber Rocha 76, 85, 89, 107, 111, 114, 116, 117, 138, 146, 171, 172

### H

História em quadrinhos 73, 75, 77, 78, 80, 85, 89

### I

Igreja Católica 59, 63, 67, 71, 94, 96, 97, 105, 143, 144

Interdisciplinar 48, 149

Itapebuçu 58, 59, 63, 64, 67, 71

### J

Juazeiro do Norte 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 104, 105, 106





## **L**

Lajeiro do Escrivão 43, 44, 46, 48, 52, 54, 56

Literatura 94, 120, 137, 139, 160, 178, 179, 190, 196, 204

Livro de Tombo 58, 63, 65, 68

## **M**

Memória 15, 16, 18, 23, 25, 42, 44, 51, 52, 54, 56, 57, 62, 64, 127, 128, 130, 134, 165, 179, 180, 181, 184, 188

Mística 91, 96, 105

Moderno 201, 203

Mossoró 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24

## **P**

Patrimônio 9, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 91, 92, 97, 106, 131

Preservação 9, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 46, 48, 50, 56, 57, 97, 178

## **Q**

Quadro 82, 83, 84, 85, 86, 87, 113, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159

## **R**

Raimundo Cela 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159

Resistência 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 81, 88, 89, 97, 105, 140, 141, 146, 174, 188

## **S**

Aítio arqueológico 44, 46, 54

## **T**

Teatro de bonecos 119, 122, 127, 128, 131, 133, 134

Turismo 21, 44, 54, 97, 99, 100, 101, 106

## **V**

Vestígios 26, 43, 46

