

REDE
OPPALA

PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES NA AMÉRICA LATINA

José Arilson Xavier de Souza
Christian Dennys Monteiro de Oliveira
Otávio José Lemos Costa
Alessandro Dozena
Neusa de Fátima Mariano (Orgs.)

Artista
2022

© Copyright 2022 by UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
Todos os direitos desta edição reservados aos autores e à EDITORA UEMA.

Paisagens Patrimoniais e Artes na América Latina

EDITOR RESPONSÁVEL
Jeanne Ferreira Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho • Ana Lucia Abreu Silva
Ana Lúcia Cunha Duarte • Cynthia Carvalho Martins
Eduardo Aurélio Barros Aguiar • Emanuel Cesar Pires de Assis
Emanuel Gomes de Moura • Fabíola Hesketh de Oliveira
Helciane de Fátima Abreu Araújo • Helidacy Maria Muniz Corrêa
Jackson Ronie Sá da Silva • José Roberto Pereira de Sousa
José Sampaio de Mattos Jr • Luiz Carlos Araújo dos Santos
Marcelo Cheche Galves • Marcos Aurélio Saquet
Maria Medianeira de Souza • Maria Claudene Barros
Rosa Elizabeth Acevedo Marin • Wilma Peres Costa

Diagramação: Paul Philippe
Arte da capa: Rosiane Bastos

P149 Paisagens patrimoniais e artes na América Latina [recurso eletrônico] / organizadores, José Arilson Xavier de Souza ... [et.al.]. – São Luís: EDUEMA, 2022.

298 p.:il. color.

Livro eletrônico

Inclui bibliografia ao final dos capítulos.

ISBN: 978-85-8227-272-5 (e-book)

1.Paisagens. 2.Geografia. 3.Artes. I.Souza, José Arilson Xavier de. II.Oliveira, Christian Dennys Monteiro de. III. Costa, Otávio José Lemos. IV.Dozena, Alessandro. V.Mariano, Neusa de Fátima. VI.Título.

CDU: 911.52/.53:[7.047:304.2](8)



SUMÁRIO

PRÓLOGO	06
----------------------	----

Cristina T. Carballo.

APRESENTAÇÃO	10
---------------------------	----

Tiago Vieira Cavalcante.

PARTE 1. ARTE-PATRIMÔNIO EM SABERES EDUCACIONAIS

AFETOS DO GRAFFITI: CÓDIGOS DE TERRITORIALIZAÇÃO DO URBANO EM SOBRAL/CE	13
--	----

Vicente de Paulo Sousa; Nilson Almino de Freiras.

CARNAVAL (PÓS)PANDÊMICO NA AMÉRICA DO SUL: ESPAÇOS, TEMPOS E NOVAS VIRTUALIDADES	26
---	----

Christian Dennys Monteiro de Oliveira; Emanuel da Costa Pereira; Raynara Ferreira da Silva.

EXPRESSÕES SONORO-ESPACIAIS RELACIONADAS ÀS COMUNIDADES DO TAMBOR BRASILEIRAS	39
--	----

Alessandro Dozena.

PATRIMÔNIO E IDENTIDADE CULTURAL: O CASO DO CHAMAMÉ NA REGIÃO DE FRONTEIRA BRASIL E PARAGUAI	51
---	----

Camila Benatti; Rafael Henrique Teixeira-da-Silva; Patrícia Statella Martins.

MAPAS AFETIVOS: A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM NO ENTORNO DO CAMPUS DO ITAPERI	60
--	----

Otávio José Lemos Costa.

O AGIR COMUNICATIVO DESENVOLVIDO NA TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE GEOGRAFIA	67
---	----

Francisca Linara da Silva Chaves; Rosalvo Nobre Carneiro.

O PATRIMÔNIO ALIMENTAR BRASILEIRO NA ABORDAGEM GEOEDUCACIONAL: COMER E APRENDER	78
--	----

Silvia Heleny Gomes da Silva.

RAIZ FARINHA BEIJU: PATRIMÔNIO ALIMENTAR QUILOMBOLA NA TELA	90
--	----

Leonardo Pinheiro; Patrícia dos Santos Pinheiro.

PARTE 2. MANIFESTAÇÕES IMAGÉTICAS E MATERIAIS DO SAGRADO

SÃO JOSÉ DE RIBAMAR, MARANHÃO: PAISAGEM E CHÃO REZA VELA..... 99

José Arilson Xavier de Souza.

A PAISAGEM DA JORNADA MUNDIAL DA JUVENTUDE: IMAGEM E PEREGRINAÇÃO INTERNACIONAL..... 108

Antonio Jarbas Barros de Moraes.

CUERPO-TERRITORIO, MEMORIA E IMAGEN: EN TORNO A LA DESTRUCCIÓN DEL CRISTO GUERRILLERO..... 120

Carolina Vogel; Carlos Luciano Dawidiuk.

MUNDOS DA VIDA EM MOVIMENTO: A MALHAÇÃO DO JUDAS OU DANÇA DE CABOCLOS NA AMERICA LATINA..... 132

Rosalvo Nobre Carneiro; Fábio Rodrigo Fernandes Araújo.

DISCUSSÕES INTRODUTÓRIAS À IDENTIFICAÇÃO DE UMA REGIÃO CULTURAL DA DANÇA DE CABOCLOS NO ALTO OESTE POTIGUAR/RN..... 144

Wellington Vinícius de Almeida; Rosalvo Nobre Carneiro.

TORIBIO ROMO: CONSTRUCCIÓN Y ALCANCE TERRITORIAL DE UNA DEVOCIÓN..... 156

César Eduardo Medina Gallo.

A FESTA DO DIVINO COMO RESISTÊNCIA E COMO UTOPIA..... 167

Neusa de Fátima Mariano.

ETNODOC HOMENS, DEUSES E SANTOS NA VILA DE ITAÚNAS: RELATOS DE EXPERIÊNCIA..... 179

Maria Aparecida de Sá Xavier.

PARTE 3. TERRITORIALIDADES PLURAIS NA ARTE LATINO-AMERICANA

UMA EXPERIÊNCIA DE PAISAGEM: INTERVENÇÕES URBANAS COMO A EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO RIZOMÁTICA.....	194
<i>Pablo Raniere Medeiros da Costa.</i>	
O RAP COMO FERRAMENTA DE COMPREENSÃO DO ESPAÇO LATINOAMERICANO.....	204
<i>León Denis Ferreira Xavier; Guilherme da Silva Borges.</i>	
A ARTE-GEOGRAFIA DAS IMAGENS: SOBRE O LUGAR E A MEMÓRIA NAS FOTOGRAFIAS DO PROJETO “SERRINHA LUZ E CORES”	215
<i>Marcos Antônio da Silva Ferreira.</i>	
O CHORO ENQUANTO UM TRAÇO CULTURAL TRANSFRONTEIRIÇO: ENTENDENDO A FRONTEIRA PLATINA ATRAVÉS DA ARTE.....	224
<i>Lucas Bezerra Gondim.</i>	
ETNIZACIÓN DIFERENCIA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ‘COMUNIDAD NEGRA’ CON BASE RACIAL DIVERSA EN EL NORTE DEL CAUCA.....	234
<i>Tulio Andrés Clavijo Gallego.</i>	
CARTOGRAFIA DE UMA VOZ DO SUL	244
<i>Maria Aparecida de Sá Xavier.</i>	
ARTE NAS MÃOS: A GEOGRAFIA COM AS MULHERES CAMPONESAS NO CEARÁ E EM TOCANTINS (BRASIL).....	255
<i>Alexandra Maria de Oliveira; Maria Aline da Silva Batista; Thayssloranny Batista Reinaldo.</i>	
METODOLOGIA COMPARTILHADA E ANTROPOLOGIA FÍLMICA: O DOCUMENTÁRIO POESIA E RESISTÊNCIA.....	264
<i>Vicente de Paulo Sousa; Nilson Almino de Freitas.</i>	
AFETOS E MÉTODOS: FILME SINAL FECHADO, HORA DO SHOW, HORA DOTRAMPO.....	274
<i>Jocilene Ramos Bastos; Nilson Almino de Freitas.</i>	
POSFÁCIO: PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES NA AMÉRICA LATINA.....	285
<i>Jacquicilane Honório de Aguiar; Jesica Wendy Beltran Chasqui; Marcos da Silva Rocha.</i>	
NOTAS BIOGRÁFICAS.....	287

PRÓLOGO

Un río que no cesa de cantar...

Atahualpa Yupanqui

Esta imagen sonora del río sintetiza magistralmente nuestro vínculo con el paisaje cultural. Y nos da la posibilidad de iniciar esta obra como un canto a la vida de mujeres y hombres de nuestra tierra. Parafraseando a Atahualpa, el paisaje que no cesa de cantar. Aquí encontraremos geógrafas y geógrafos ocupados en temas diversos y con debates que interpelan a la ciencia desde el paisaje y la cultura.

En esta propuesta se relata la tierra vivida y se intentan recuperar las raíces de paisajes profundos. Tan profundos que apelamos a trabajos de un complejo ADN cultural que rescatan lenguajes ancestrales de cosmogonías omnipresentes, como, también, lenguajes y marcas urbanas mutadas a diario por producciones culturales de manufactura social diversa.

Prologar esta obra colectiva es un placer terrenal para una geógrafa bastante confundida y con pocas certezas, eso sí, siempre inquieta. Por ese motivo me da alegría acompañar este esfuerzo intelectual colectivo, tan audaz como curioso. En este camino se expresan geografías contenidas en ideas, imágenes, sonidos, recuerdos sonoros, palabras y narraciones que transmiten ritmos de un mundo cultural latinoamericano deslumbrante de colores y espacios multiformes, que componen un mosaico inspirado en cuerpos y emociones que pocas veces tienen voz.

Hoy somos testigos de un mundo regional que resiste desde lo local a la abrazadora máquina de la globalidad cultural, con adaptaciones, fusiones, hibridaciones e inclusive innovaciones frente a estas imposiciones de lo único. Rescatar las artes irruptoras de la vida contemporánea como patrimonios emergentes nos abre la puerta a tesoros impensados desde la otredad, la diversidad y los linajes e identidades que se recomponen a diario en el espacio cotidiano, aquel que llamamos nuestro lugar, del lugar de pertenencia. ¿Somos una geografía cultural emergente? ¿O más bien somos una construcción crítica de nuevos espacios sociales que reclaman, en este mundo homogéneo, la singularidad de nuestro propio paisaje? Quizás en este proyecto editorial seamos ambas y mucho más...

En esta exploración geográfica nos une el conocimiento, un conocimiento que pone énfasis en el paisaje que nos proporciona identidad territorial como constructo espacial; donde la mirada de análisis empírico ofrece resultados para debatir y reflexionar sobre este desborde de manifestaciones culturales como territorialidades que coexisten en un (des)orden social.

En este sentido, el conocimiento científico no acepta un conocimiento inmutable, sino que cuestiona el significado de los resultados de la investigación empírica y sus posibles interconexiones para construir el mundo conocido (SAUTU, 2003). Y podríamos decir más: también cuestiona sus formas de abordaje.

Es oportuno recuperar, en este marco, la misión del Observatorio Paisagem, Patrimônio y Artes Latino-Americanas (OPPALA). OPPALA nació con una visión de debate abierto sobre las producciones culturales, a través de innovadores sentidos del paisaje como categoría de análisis, que incluye la pluralidad del patrimonio y de las artes. OPPALA recupera el paisaje de los sentidos. Paisajes atravesados por sentimientos, emociones, corporalidades y sudores. Y es allí donde nos reencontramos con los intersticios espaciales que proporcionan rupturas e irrupciones de las miradas impuestas por un otro.

El territorio va adquiriendo diversos significados instrumentales en los autores que nos acompañan en este proyecto colectivo. El territorio, como tal no conoce de fronteras, y nos invita a generar preguntas sobre la memoria, lo sagrado y la experiencia sensorial como realidades que amalgaman y se fusionan entre sí, dando sentido existencial a la vida y a la muerte. El legado de Chico Buarque, con su sublime poesía, nos ilustra e ilumina la oscuridad urbana despojada del sentido social, de la angustia moderna hecha carne en los cuerpos como el territorio del trabajo y del olvido:

*Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima...*

En este texto múltiple de ideas, ponemos música y letra a los paisajes del *sertão* o de la gran ciudad, recorreremos carnavales y fiestas religiosas, danzas, entre tantas otras formas. No debemos olvidar las manifestaciones plásticas y de multimedia que contienen resistencias a las actuales estructuras sociales. El legado cultural regional está aún presente en las comunidades, a veces como prácticas naturalizadas, a veces como recreaciones con adaptaciones al mundo presente. Estas expresiones son traídas desde el análisis espacial por recientes generaciones de investigadoras e investigadores que contribuyen al conocimiento desde el diálogo de saberes.

En el año 2021 se realizó el II Encuentro de OPPALA, en plena pandemia del COVID-19, en formato virtual. Con sede en la ciudad de Fortaleza, el evento fue organizado por los laboratorios

de geografía de la UFC (Universidade Federal do Ceará), la UECE (Universidade Estadual do Ceará) y la UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Este encuentro retomó viejas y nuevas preguntas con el propósito de continuar poniendo el énfasis en nuestra diversidad cultural, que es mucho más de lo que vemos a simple vista; estas realidades son constructoras de espacios y paisajes que tienen como protagonistas a nuestros lugares de arraigo y convivencia.

La estructura de la obra pretende ofrecer al lector tres caminos posibles de diálogos abiertos que indagan sobre lo que llamamos geografías de paisajes, patrimonio y artes, en coordenadas latinoamericanas. Geografías de territorios marginales que ofrecen una diversidad de producciones culturales.

La primera parte, “Arte-patrimônio em saberes educacionais”, contiene ocho capítulos que ilustran y territorializan carnavales pospandemia, identidades, patrimonios, música, literatura y educación, entre los principales núcleos.

La segunda, “Manifestações imagéticas e materiais do sagrado”, desarrolla en ocho capítulos discusiones que territorializan cuerpos de fe y creencias en diversos escenarios culturales de identidad tan profunda como sentida por comunidades que recurren a esos lazos solidarios y sagrados para resolver el complejo mundo cotidiano.

Finalmente, la tercera parte, “Territorialidades plurais na arte latino-americana”, reúne nueve trabajos que rescatan diversas manifestaciones emergentes que abordan e interpelan al cine, al trabajo de la mujer, a la fotografía, a nuevos ritmos urbanos que confrontan, a través de sus propios paisajes, estructuras sociales dinámicas y resilientes.

Para dejar paso al desarrollo del trabajo, traigo las palabras de Paul Claval (2003), quien elocuentemente nos plantea que el enfoque cultural que se ha desarrollado en geografía en estos años se basa en la idea de que todo pensamiento es contextual. En esta oportunidad, las visiones sacuden ruidosamente las estanterías del pensamiento clásico y colocan las miradas en actuales contextos territoriales que nos interpelan con nuevas preguntas, con nuevos paisajes. En palabras de Atahualpa, el paisaje como el río que no cesa de cantar...

Profa. Dra. Cristina T. Carballo

CDT-Universidad Nacional de Quilmes

Referencias

BUARQUE, C. Construção [canción]. In: **Construção**, 1971.

CLAVAL, P. Géographie culturelle, culture des géographes. In: **Conférence de Paul Claval à l'École Normale Supérieure de Lyon**, Géoconfluences, février 2003, republiée en avril 2018. Disponible en: <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/remue-menings/paul-claval/>.

KLIMOVSKY, G. **Las desventuras del conocimiento científico**. Una introducción a la epistemología. Buenos Aires: A-Z Editorial, 1997.

SAUTU, R. **Todo es teoría**: objetivos y métodos de investigación. Buenos Aires: Lumiere.
YUPANQUI, A. (2017) “Un Rio Que No Cesa De Cantar” [documental]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=P2NVj_G2GGY.

APRESENTAÇÃO

Eduardo Galeano (2017) entendeu a América Latina como a região das veias abertas, por se tratar de uma parte do mundo em que tudo virou capital. No passado, capital Europeu. No presente, capital Americano... Chinês. Para Galeano, perdemos, mas outros ganharam – e, até onde conseguimos saber, continuam ganhando. Perdemos os frutos da terra, suas riquezas e minerais, perdemos os homens e sua capacidade de trabalho e mesmo de pensamento. Perdemos, enfim, recursos naturais e humanos fundamentais. A Geografia, aliás, como ciência, em princípio e, sobretudo, de Estado, foi de grande valia na elaboração da narrativa civilizatória que pilhou tantas riquezas. Mas o que nos reserva o futuro? Difícil uma resposta, mas nos concentrarmos nos caminhos deste livro talvez nos ajude a pensá-la.

Por um lado, pelo caminho do patrimônio, identidade e memória parecem tecer um pensamento primordial, uma geografia em ato (DARDEL, 2011), especialmente quando o patrimônio é entendido para além de sua institucionalidade. Institucionalidade, diga-se de passagem, herdeira dos parâmetros e ditames europeus. Um patrimônio que se sobrepõe às regras do Estado caminha em direção a tombamentos afetivos, apropriações autênticas, prenes de significados, próximos ao cotidiano e ao anseio do povo (ARAGÃO e CAVALCANTE, 2020). Não é isso, essa maneira de apropriação do espaço, que podemos esperar dos carnavais, malandros e heróis latino-americanos, para usarmos uma expressão de Roberto DaMatta (1979)? São festas, práticas religiosas e mesmo modos de lidar com a diversidade dos nossos alimentos, dos nossos modos de comer e beber, que permeiam e caracterizam a nossa geografia continental. Geografia que extrapola a imagem do mundo ocidentalizada, tão habitual à globalização pasteurizada encarada por todos nós.

Por outro lado, os caminhos da arte, de uma arte também geográfica – pois o espaço a atravessa e a transborda –, colocam em relevo expressões humanas e criativas de lugares diversos, compondo paisagens singulares. Não é a paisagem uma forma de nos apresentarmos? De dizer a que viemos? E mais que isso, de nos situarmos em um mundo dito nosso? Evidentemente, uma geografia da arte precisa desver o mundo para sair do habitual, desformar o mundo para repará-lo com outros olhos, como nos ensina o poeta pantaneiro Manoel de Barros (2015). Uma arte entendida como extravasamento do nosso ser-estar-no-mundo implica essa (re)criação constante da vida; ritual técnico-estético expresso em grafites, fotografias, obras literárias, expressões musicais e imagens fílmicas, entre tantas outras criações humanas.

Tudo isso para dizer-lhes que os caminhos deste livro, entre patrimônios e artes latino-americanas, perscrutam muito das discussões de(s)coloniais tão evidentes nas epistemologias atuais, porque conformam uma geografia próxima dos anseios das gentes e das penúrias da terra. Voltar-se para dentro do continente, depois de por tanto tempo olhar para um suposto Éden à Leste,

é desafiar-se também ontologicamente e (re)conhecer espacialidades e geograficidades íntimas, geografias pessoais, de modo a construir outras imagens do mundo, imagens mais diversas, plurais.

Mas antes de todas essas discussões, podemos nos lembrar de John K. Wright (2014), que já na metade do século XX nos incitava que, mesmo diante de um planeta já totalmente mapeado, vasculhássemos pelas geografias do dia a dia, aquelas não aparentes no mapa, aquelas que rasuram a ideia moderna de ciência, porque presentes nas mentes e corações das pessoas... as geografias incógnitas da América Latina.

Cabe ao leitor, instigado pelas leituras deste livro, aceitar o desafio de trilhar os caminhos aqui desbravados elaborando novos mapas.

Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante

Universidade Federal do Ceará - UFC

Referências

ARAGÃO, R. F.; CAVALCANTE, T. V. Patrimônio cultural religioso na cidade de Juazeiro do Norte - Ceará - Brasil e a tese de tombamento afetivo em geografia. **GEO UERJ**, v. 1, 2020.

BARROS, M. de. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sérgio Franco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na Geografia. **Geograficidade**, Niterói, v. 4, n. 2, p. 4-18, 2014.

PARTE 1

**ARTE-PATRIMÔNIO EM
SABERES EDUCACIONAIS**

AFETOS DO GRAFFITI: CÓDIGOS DE TERRITORIALIZAÇÃO DO URBANO EM SOBRAL/CE

Vicente de Paulo Sousa
vicentypsousa@hotmail.com
Nilson Almino de Freitas
nilsonalmino@hotmail.com

Considerações Iniciais

Esse trabalho faz parte da pesquisa com o mesmo título, que aborda o trajeto dos artistas do graffiti pela cidade, cuja territorialização dos espaços se dá através da impressão de suas marcas nos espaços públicos e privados da cidade¹. Essa arte tem expressão em Sobral, cidade localizada no interior do estado brasileiro do Ceará, assim como na maior parte dos núcleos urbanos do mundo todo. Andando pela cidade é possível ver diversas manifestações expostas em muros, fachadas, pontes, metrô etc. Desde fevereiro de 2021, já vínhamos registrando em fotografia algumas das obras expostas pelos muros da cidade, acompanhados dos artistas. Mesmo antes disso, na dissertação de mestrado de um dos articulistas e nas atividades de produção compartilhadas de trabalhos em fotografia e audiovisual produzidos pelo Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - LABOME, da Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA, em companhia de alguns coletivos de jovens que atuam no campo da promoção da cultura Hip Hop e da poesia Slam na cidade de Sobral, tivemos a oportunidade de conhecer a trajetória de alguns artistas locais do graffiti².

Hoje, é possível perceber o graffiti dialogando com outras linguagens dentro de uma mesma paisagem, cujos espaços são de grande circulação pela população e de cuidados por parte do poder público. A olhos mais atentos, é notório ver também a especificidade de traços dos artistas, além de suas assinaturas (*tags*) nos muros e outros equipamentos públicos.

De alguma forma, estamos o tempo todo sendo apresentados a formas de comunicações que nos desafiam a ler o mundo ou, pelo menos, nosso contexto social mais específico através de linguagens, signos, códigos, rabiscos, desenhos, fotografias etc., que sinalizam dinâmicas textuais e

1 O referido projeto é conduzido por Vicente de Paulo Sousa e foi aprovado no Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFRN no final de 2021.

2 O Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas (LABOME) é um arquivo público de documentos orais e visuais, de apoio à investigação científica, vinculado ao Curso de Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). As produções do LABOME podem ser acessadas através do link: https://linkin.bio/labome_uva. A dissertação mencionada é de Vicente de Paulo Sousa e pode ser acessada no link: http://www.uvanet.br/mag/documentos/dissertacao_3e480e92d6817114f0b0b38dc52bbf98.pdf.

culturais que nos afetam diretamente. O afeto deve ser entendido como uma agência provocativa que pode tirar o indivíduo de sua zona de conforto e promover uma transformação no seu modo de pensar e agir. Contudo, não tem relação somente com a emoção e o sentimento. É um devir, como diria Deleuze (1997), atravessando e desordenando qualquer forma de definição rígida de uma identificação substantiva e estável do desejo e da agência individual. No contato com a arte, as pessoas se afetam de diversas formas, com forças e potências distintas, gerando reações diversas.

Este capítulo mostra a impressão das marcas dos artistas do graffiti a partir de fotografias e a relação dessa arte com os lugares como forma de territorialização artística nos espaços públicos da cidade, bem como seus afetos. Entendemos o conceito de lugar influenciados por Certeau (2007), que o define do ponto de vista do usuário, como um desejo de identificação de propriedades específicas ao espaço praticado. No caso aqui exposto, vamos entender o usuário por meio das fotografias de suas artes, o que tem implicações metodológicas que vamos discutir posteriormente neste trabalho. Para nós, essa definição complementa questões sobre territorialização aqui em debate, tendo como foco a imagem fotográfica como agente e a arte como forma de comunicação dessa territorialização, em busca do desejo de identificação de propriedade para o lugar onde a arte foi elaborada.

Graffiti: notas bibliográficas

O graffiti vem do italiano *graffiare*, cujo significado está atrelado a riscar, “é a denominação dada às inscrições feitas em paredes desde o império romano”, designa, também, “marca ou inscrição feita num muro/parede” (OLIVEIRA CAMPOS, 2009, p. 16).

Existe uma diferença entre graffiti e pichação. Para Gitahy (1999) as duas técnicas utilizam o mesmo suporte para suas expressões, a cidade: “uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra.” (GITAHY, 1999, p. 19). Ainda assim, Lassala (2010) chama atenção da diferença existente entre pichação e pixo. A primeira seria uma expressão mais genérica para a manifestação escrita nos muros, incluindo protestos políticos e declarações diversas. O pixo é também pichação, mas utiliza uma gramática própria, fazendo questão de estar no lugar da transgressão. Quer marcar sua assinatura no campo da subversão e é perfeitamente compreensível dentre os seus pares que dominam sua codificação.

No caso do graffiti, há uma diversidade de estampas visuais espalhadas por toda a cidade de Sobral, com uma variação espacial bastante diversificada. Em alguns locais, é possível perceber artes que retratam personalidades memoráveis contribuindo com a paisagem. Em outros, a transgressão e a crítica social prevalecem.

Por outro lado, vemos também a diversidade de estilos do graffiti nos locais mais inusitados, até mesmo em locais onde o trânsito é pouco frequente, como imóveis abandonados, ruínas, pilastras

de pontes etc. Esse modelo está mais conectado aos estilos mais livres, que são mobilizados pelos próprios artistas, que se sentem mais independentes para expor seus desejos através dessa arte, tais como o *Free Style*¹⁰, *Wild Style*¹¹ etc.

Assim como os outros objetos da arquitetura citadina, essas linguagens também fazem parte da paisagem. Oliveira Campos (2009) pontua que “é esta cidade contemporânea, saturada de significados e polifônica, que abriga o *graffiti* como elemento indissociável do seu cenário.” (OLIVEIRA CAMPOS, 2009, p. 15).

O graffiti na paisagem urbana de Sobral: afetos, posicionamentos e trajetos territoriais

Sack (1986) declara que a territorialidade “é uma estratégia humana para afetar, influenciar e controlar” (SACK, 1986, p. 3), ou seja, é uma espécie de marca pessoal ou grupal que remete às suas práticas, códigos, linguagens etc. No caso do graffiti, alguns espaços são territorializados pelos artistas, que deixam, através de sua arte, marcas, assinaturas e códigos próprios de sua personalidade e visões de mundo, imprimindo, portanto, territorialidades visuais que também passam a definir um lugar pautado em seus desejos.

As territorialidades são construídas no contexto da atuação dos agentes com um lugar específico. Fixar um pensamento e agir sobre um lugar desejado e disputar com outros desejos, são formas de territorializá-lo, dando-lhe uma faceta que agrega, além de outras variáveis, uma identidade, um modo particular de existir, definindo-o, portanto, como lugar geográfico.

O território como espaço vivido, movimento, tensão e enquanto defesa de uma identificação para com um lugar, não acarreta somente uma dimensão geográfica específica, mas incute nas relações sociais e simbólicas, assim como nas agências artísticas da cidade. O território é uma construção e ação, o lugar é desejo, percepção e apropriação simbólica, marcado, sobretudo, por agenciamentos, ações sociais elaboradas visando uma finalidade. É, no caso do graffiti, também, resistência.

Resistência que teria três sentidos, como nos estimula a pensar Krenak (2019). O primeiro (1) seria o sentido da busca pela autonomia, sem dependência. O segundo (2), o sentido da subjetivação da experiência, ressaltando o respeito a sua diferença enquanto agente social. O terceiro, o sentido de luta por uma humanidade em que a diversidade e a tolerância sejam o foco de sua construção. No final das contas, a resistência é contra a proposta de uma humanidade homogênea, padronizada, intolerante à diversidade cultural e social.

Sobral é uma cidade média que tem fluxos de migração que fazem com que as manifestações culturais sejam diversas e, em muitos casos, entram em conflito na definição do que é próprio aos diferentes lugares da cidade, provocando resistências que o graffiti expõe em seus muros. Ao olhar mais atento é possível perceber pelas *tags* e *crews* uma diversidade de artistas que assinam obras em

todos os cantos da cidade. Desse modo, os artistas agenciam territorializações que deixam sinais de seus trânsitos pela cidade; e não só isso. Eles deixam também suas impressões sobre questões sociais de seu tempo, mensagens de rebeldia e paz, e definição de lugares. Parecem ecos de mentes inquietas, expressões de sujeitos que acionam essa arte para manifestar seus afetos. Por outro lado, resistem a manifestações de rejeição por parte dos moradores. Existem tensões nos seus esforços de territorialização do lugar. Marcar o território não é resultado de um consenso social.

Como forma de territorialização na busca de definição de lugares, a arte e os artistas parecem querer ser vistos por toda a cidade, ser *all city*, ou seja, “ser *all city* significa, como o título indica, estar presente e ser reconhecido por toda a cidade” (OLIVEIRA CAMPOS, 2009, p. 40).

Por isso, os artistas não querem fazer sua arte em espaços internos ou fechados. O que querem é ocupar as ruas a partir da expressão em muros e fachadas de prédios. É nesses espaços que eles expressam seus sentimentos, sejam eles de crítica, afetos e/ou também de divulgação artística.

Os afetos na arte do graffiti

As imagens, sejam elas os desenhos grafitados, sejam as fotografias – e isso de forma mais geral – nunca estão desvinculadas de interesses e questões mais amplas. Elas comunicam, são uma linguagem clara e eficaz no compartilhamento de visões de mundo, opiniões, sentimentos e afetos. São, de algum modo, resistência, como já dito.

Samain (2012) acredita que toda imagem provoca questionamentos, sendo que a própria imagem “é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos.” (SAMAIN, 2012, p. 22). É justamente isso que exploramos no trajeto deste capítulo: o que as imagens do graffiti pensam? Nosso contato com essas fotos das artes pelas ruas suscitou diversas inquietações sobre o porquê dessas artes em lugares específicos.

As imagens a seguir nos ajudaram a pensar essa relação de afeto e territorialização entre graffiti e o lugar, e/ou outras situações dos artistas com as realidades de nosso tempo.

Dito isso, queremos dizer que as impressões remetidas pela imagem são frutos de nossa percepção e leitura sobre as obras mostradas, tendo como fio condutor a arte, o lugar e o contexto histórico e social atual, dado que elas também nos afetam.

Figura 1 – Heróis da ficção saudando os heróis que nunca deixaram de trabalhar na pandemia de covid 19



Fonte: Vicente Sousa. Acervo: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME.

Contextualizando essa arte com o lugar, cabe ressaltar que ela está situada numa parte central da cidade, bem ao lado do hospital de campanha montado para receber as pessoas infectadas por covid 19. É o Hospital Dr. Francisco Alves. O cone de sinalização que aparece no canto inferior direito está justamente na calçada do referido hospital para estabelecer uma espécie de limite entre o trânsito das pessoas e as imediações do equipamento de saúde, com o objetivo de distanciar e evitar os transeuntes de possíveis contaminações.

O artista responsável pela obra é Tiaguim Tavares, e a arte exposta no muro nos faz perceber valores afetivos para com trabalhadores que, assim como os profissionais de saúde, não pararam suas atividades durante o período da pandemia de covid 19; e que, ao contrário de outros profissionais, quase não são mencionados e homenageados como trabalhadores essenciais para que nós pudéssemos ficar em casa sem outras preocupações.

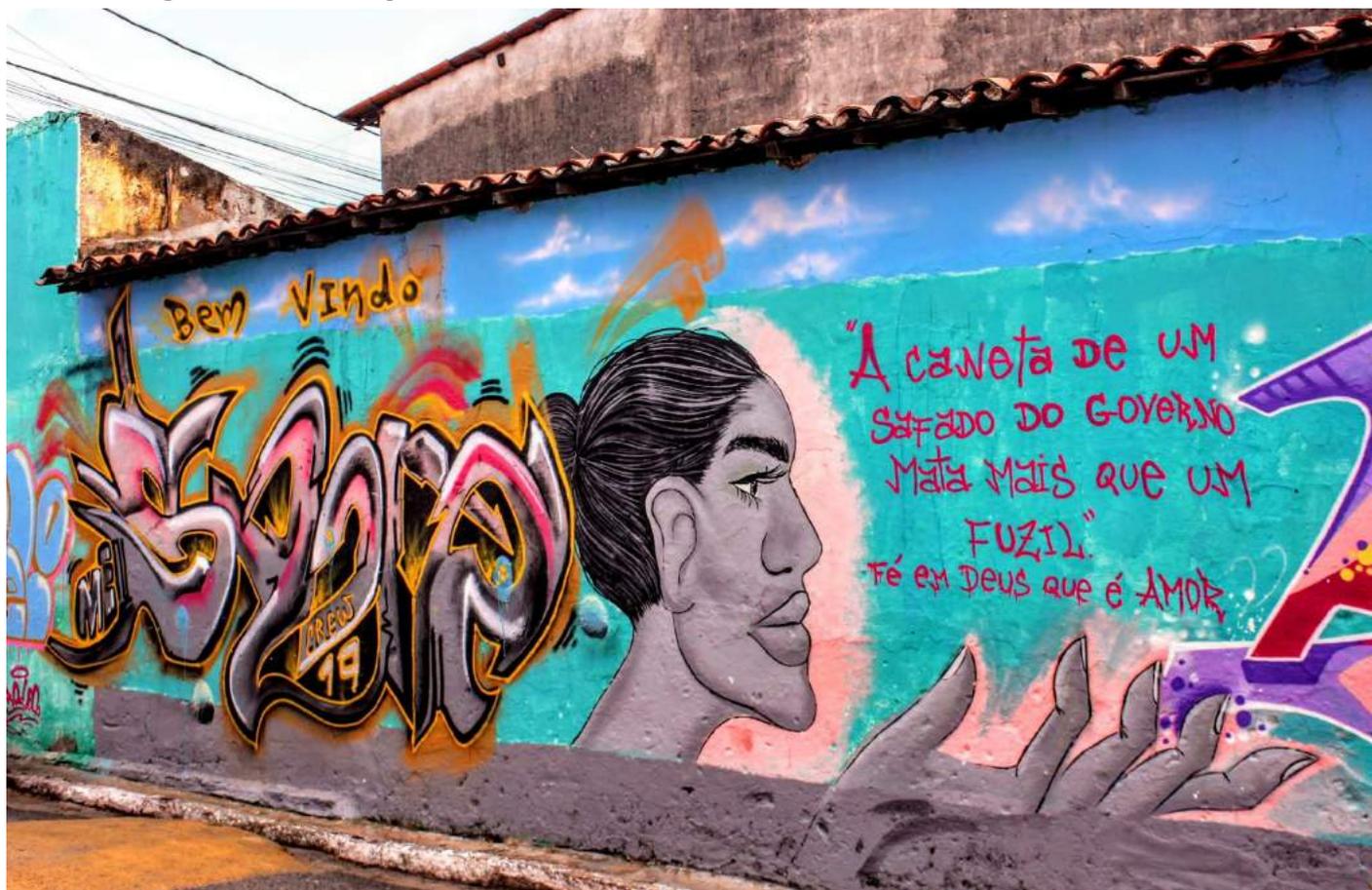
Aqui, o artista inverte os papéis, torna os verdadeiros heróis, os da vida real, dignos de reverência por homens e mulheres com supostos [super] poderes inventados pela ficção. São trabalhadores homenageados na imagem: a mulher gari, o entregador de delivery, o vigilante, o guarda de trânsito e os profissionais da saúde que não tiveram a escolha de ficar em casa se resguardando da, por vezes letal, possível contaminação.

Entendemos que não foi casualidade do artista escolher essa arte, nem tampouco a escolha do lugar, ao lado do hospital, como se quisesse, além de homenagear esses profissionais, os afetarem cada vez que passarem por ali, ou mesmo olharem lá do hospital para esse lado da rua e se sentirem motivados com a homenagem do artista.

Nesse sentido, as vezes nos deparamos com imagens e frases que parecem contestar o sistema e suas engrenagens. Percebemos isso de forma mais pontual nos espaços da periferia da cidade de Sobral. Mas pontuamos também a presença de agenciamentos nesses lugares através da arte, como forma de consciência de classe, querendo contribuir tanto com o embelezamento dos espaços mais esquecidos pelo poder público nos quais residem, bem como a crítica aos mecanismos de poder hegemônicos.

A imagem seguinte nos faz refletir sobre essa consciência e manifestação dos artistas enquanto sujeitos e atores sociais que, através da arte, engajam-se e elaboram opiniões sobre questões sociais e políticas que lhes afetam diretamente.

Figura 2 – Arte feita pela Amantes da Arte Proibida-AAP Crew num beco do bairro Pedrinhas



Fonte: Vicente Sousa. Acervo: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME.

Essa arte, localizada em um beco de bairro que abriga moradores pobres da cidade, traz uma frase que elucida uma crítica a uma versão corrente de que ali seria um lugar propício à violência. Admite que existe o “fuzil”, mas que a violência maior acontece por aqueles que controlam o estado. “Fé em Deus” que, de acordo ao contexto, significa amor, o que parece ser um desejo implícito. É como se quisessem dizer que periferia não é só violência, é arte, é amor, é, também, beleza. Esse beco bem estreito tem os dois lados das paredes grafitados, com uma mistura de cores, letras e figuras que dão um contraste magnífico ao lugar.

Outra percepção que salta aos olhos nessa arte é o rosto da pessoa negra. Os negros dos bairros periféricos e pobres do Brasil são os que mais têm suas vidas ceifadas pelo braço violento do Estado através de sua necropolítica. É comum aparecerem notícias nos veículos midiáticos e nas falas dos moradores da cidade a associação entre periferia e violência. A pobreza e a fome são acompanhadas pela violência, ao menos é essa associação que é feita por muitos. De fato, isso existe. Entretanto, há uma imagem que é causada por um efeito espiral espetacularizado em notícias (MACHADO, 2004), formadas por alguns grupos de pressão que criam versões dos fatos que são agenciados pelo que se convencionou chamar de “opinião pública”, criando um pânico moral que é reproduzido no cotidiano da cidade, fazendo com que a periferia, onde a maior parte da população negra mora, seja vista como lugar da degradação humana. A resistência, a resiliência, a solidariedade, também presentes nesses lugares, não são lembrados na lógica da criação do pânico moral.

Esse tipo de imagem que faz relação direta entre violência, periferia e população negra, repercute nos instrumentos de políticas públicas de segurança e assistência, justificando ações também violentas por parte do estado contra a periferia. A ideia é de que aqueles que “não são controlados” ou controláveis, mercedores de atos violentos, simbólicos ou físicos sobre seus corpos. É a isso que Mbembe (2018) chama de necropolítica.

Essa arte no muro, pelo contrário, faz-nos lembrar disso que é esquecido: resistência, resiliência e solidariedade, além de um vínculo com o amor divino. Valoriza também o rosto negro que critica o estado violento. A assinatura, resquício do estilo do pixo, ajuda a fortalecer a imagem de transgressão, já que é uma escrita que se propõe promover a resistência contra um sistema opressor.

Aqui, os artistas também nos dão boas-vindas ao bairro como forma de quebrar o pânico que algumas pessoas ainda têm em frequentar o lugar. Pela frase impressa, é como se dissessem para as pessoas que o inimigo não é o pobre da periferia. Na periferia tem o fuzil, mas o medo maior que devemos ter é do próprio poder instituído, que tem o status da legalidade para eliminar os corpos, especialmente os corpos negros.

Interessa declarar que, para a obtenção dessa fotografia, tivemos a colaboração de um dos artistas pertencentes à AAP Crew, Alex Snoop, que gentilmente nos levou até esse local para nos

apresentar essa arte. De algum modo ficamos na reflexão do porquê da escolha do artista em nos mostrar a arte desse lugar, já que ele mora nesse bairro e foi um dos artistas responsáveis por essa e outras que estão naquelas paredes. São reflexões que, na perspectiva do artista, certamente importam para o entendimento do fazer artístico, dado que é uma forma de expressão sobre a indignação de como seu lugar é tratado.

Figura 3 – Graffitis na Margem Direita do Rio Acaraú, bairro Dom Expedito



Fonte: Vicente Sousa. Acervo: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME.

Outro exemplo do graffiti e a relação de afeto dos artistas com o lugar está no mural da **Figura 3**. Para situar-nos geograficamente, os desenhos estão do lado direito do Rio Acaraú. Essa parte em Sobral é conhecida como Margem Direita, e está no bairro Dom Expedito, periferia da cidade.

Nessa margem do rio é muito comum ver lavadeiras, canoieiros, pescadores e até mesmo pessoas tomando banho. Percebe-se que a relação das pessoas com o rio é intensa. O lugar faz parte não só da paisagem, mas há, acima de tudo, afecções, sentimentos de pertencimento; é como se o rio e os moradores dali estivessem numa ligação intrínseca, essencial.

Ao visualizar as imagens feitas nesse mural, logo captamos a relação do morador com o rio, e o sentimento de pertencimento e/ou formas de perceber a cidade na visão dos próprios artistas que fizeram as artes.

Dito isso, pontuamos que, apreciando o extenso mural, é impossível não notar que ali estão retratadas as relações que os moradores, especialmente aqueles ao lado do rio e do bairro, têm com o lugar. São imagens das lavadeiras, de pescadores com suas redes, de peixes, aves que habitam por ali, mulheres com lata d'água na cabeça, o canoieiro, mulheres banhando crianças, e até as imagens da vegetação que lembram às plantas aquáticas.

Figura 4 – Arte: canoieiro, homem com peixes, lavadeiras, etc.



Fonte: Vicente Sousa. Acervo: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME.

Não muito diferente desse mural da Margem Direita, percebemos, também, na Margem Esquerda, no bairro Pedrinhas, que os artistas também seguiram a mesma conotação afetiva com o Rio Acaraú. Nessa parte da Margem, chamada de Parque Aurélio Pontes, cujo processo de urbanização foi concluído em 2020, outro extenso mural expõe diversas artes feitas como parte dessa ação de embelezamento do lugar.

Com aproximadamente 600 metros de extensão, essa parte da orla do rio recebeu toda uma estrutura de iluminação de led, quadra poliesportiva, playground, paisagismo e academia, além de uma via de circulação em piso intertravado.

Desse lado do rio, assim como na Margem Direita, no bairro Dom Expedito, os artistas imprimiram suas artes em diálogo afetivo mais uma vez com o Rio Acaraú, pois as imagens ali estampadas retratam e lembram seres que habitam o rio, a vegetação aquática, atividades humanas que são intrínsecas das pessoas que ali moram, desde o passeio público até ações cotidianas nas águas do rio.

Figura 5 – Arte: “EFEITOS DE AFETO”



Fonte: Vicente Sousa. Acervo: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME.

Essa imagem da **Figura 5** faz parte do mesmo conjunto entre as margens do rio. Mas, antes de comentar diretamente sobre ela, gostaríamos de chamar atenção para um aspecto. Uma questão importante a ser considerada nessa viagem pelo graffiti, especialmente por esses que mostramos aqui, é que existem influências externas aos desejos e agências dos artistas que acabam afetando sua produção. Existe, nos termos de alguns artistas, uma distinção entre o “trampo comercial” e o trabalho “vandal”. Essa distinção caracteriza a ambiguidade dessa arte. O primeiro se refere aos contratos firmados com agentes financiadores, já seja o estado, já seja a iniciativa privada. Os artistas precisam se manter financeiramente e acabam, por isso, submetendo-se aos crivos dos desejos estéticos e ideológico dos contratantes. Por outro lado, a arte “vandal” é onde a liberdade criativa do artista está mais subordinada aos seus desejos, entretanto, sem abandonar complementa a ideia de que, com o “vandal”, pode divulgar sua arte e facilitar outros contratos.

No caso da **Figura 2**, por exemplo, a faceta contestatória da expressão artística teve mais liberdade de ser mostrada, justamente porque, apesar de ter pedido autorização do dono do terreno para desenhar no muro, o artista não precisou condicionar sua prática a uma “encomenda” que baliza a estética de sua arte. No caso do conjunto mostrado entre as margens do rio, trata-se de um “trampo comercial” que se inseriu a um certo controle do contratante, no caso, a Prefeitura de Sobral, que, direta ou indiretamente, fez com que as transgressões e contestações ficassem mais implícitas nessa obra. Quando a imagem frisa a expressão “efeitos de afeto” devemos entender que nela está contida essa relação de contrato, apesar de não ser uma via de mão única de imposição radical em que o contratado não tem controle sobre os desejos de como fazer sua arte. Assim, a elaboração da arte “vandal” não está totalmente desvinculada da lógica comercial da arte, já que encontramos alguns artistas que, sem o “rolé vandal”, não ficam conhecidos e, com isso, acabam não obtendo contratos.

De qualquer forma, o afeto não é uma via de mão única. O efeito do afeto não é controlável completamente por nenhum dos membros envolvidos na relação. Ele promove sinergias que se espalham rizomaticamente e ganham caminhos diversos. O peixe de madeira é uma das “rodas” de uma bicicleta, que tem um hélice na outra extremidade. Esta é controlada por um ser híbrido que busca seu caminho no azul das águas, entre as flores e plantas. O rio Acaraú, sobre o qual as diferentes artes expostas nas suas margens referenciam, não parece ser o rio de fato, já que as artes estão situadas em trechos que forma um lago perene artificial, criado por uma barragem que fica situada na parte de baixo de uma das pontes que dá acesso ao centro da cidade de Sobral. O lago tem fama de ser poluído e, em conversa com alguns pescadores e lavadeiras, é comum a reclamação de quanto suas atividades foram prejudicadas em função da poluição. Mesmo assim, é a imagem de canoeiros, lavadeiras, pescadores, plantas e animais que são ressaltadas pelos artistas, provocando reflexões sobre questões ambientais presentes exatamente nesse trecho. Nesse caso, a contestação não se perdeu. Pelo contrário, ganhou mais sutileza. É uma contestação que chama atenção para problemas ambientais. A questão é: “como seria maravilhoso se o rio fosse limpo! Seres mágicos apareceriam!”.

Considerações finais

Entendemos que fotografia não é mera ilustração de passagens culturais, muito menos pode ser resumida à interpretação textual aqui apresentada. Estamos cientes de que ela “(...) pode trazer (...) um novo horizonte, mais sensível, a partir do qual será inclusive possível a elaboração de um discurso mais próximo de nossos universos de pesquisa” (NOVAES, 2021, p. 8). Para além de uma combinação de resultados de tecnologias, a imagem fotográfica, de acordo com Samain (2012), não

é exatamente um sujeito, mas está para além de um objeto: “(...) ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (SAMAIN, 2012, p. 158). Assim, a imagem também pensa, afeta e age no nosso corpo.

Portanto, pensar os códigos de territorialização do urbano a partir de imagens fotográficas dessas artes do graffiti nos possibilitou, além de rever as artes grafitadas pela cidade, elaborar certas reflexões sobre elas. Entretanto, as reflexões não se esgotam neste texto. As imagens registradas, de algum modo, estabeleceram conosco um diálogo, uma interação, aguçaram nossas percepções e análises entre arte, afeto e lugar; é uma agência de territorialização. Portanto, não é uma territorialização que parte somente do artista ou dos demais agentes individuais e institucionais envolvidos em um processo que tem relação com as disputas pela definição de lugares. A própria imagem tem a sua agência de construção de sentidos.

Os afetos envolvidos na territorialização são múltiplos, rizomáticos. O pesquisador não dá conta de todos. Ele precisa fazer escolhas e se conformar com as interpretações contextuais que remetem aos elementos que ele seleciona para análise. Nesse caso, cabe entender a pesquisa como um processo contínuo e uma viagem constante pelo universo da imaginação criativa.

Referências

- CAMPOS, Ricardo M. de O. All City: graffiti europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 11-46, 2009.
- CERTEAU, Michael. **A invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos).
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LASSALA, Gustavo. **Pichação não é Pixação**. 1ª ed. São Paulo: Altamira, 2010.
- MACHADO, Carla. Pânico moral: para uma revisão do conceito. **Interacções**. Santarém: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Santarém, n. 7, p. 60-80, 2004.
- MBEMBE, Achile. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NOVAES, Sylvia C. Por uma sensibilização do olhar: sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo. **GIS-Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 6. n. 1, p. 1-10, 2021.

SACK, Robert David. **Territorialidade humana**: sua teoria e história. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia v.10, n.1, p. 151-164, 2012.

SAMAN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

CARNAVAL (PÓS)PANDÊMICO NA AMÉRICA DO SUL: ESPAÇOS, TEMPOS E NOVAS VIRTUALIDADES

Christian Dennys Monteiro de Oliveira

cdennys@gmail.com

Emanuel da Costa Pereira

emanuel13556@hotmail.com

Raynara Ferreira da Silva

ferreiraraynara@alu.ufc.br

Introdução: *Tinha uma Pandemia no Meio das Passarelas Carnavalescas...*

A ideia aqui é fazer uma digressão, desviando-nos, em certo modo, da pesquisa que se encontra em andamento sobre as Paisagens Patrimoniais das *Urbes Carnavalesca*, a qual trata do mapeamento de cidades onde o carnaval se destaca como patrimônio cultural latino-americano. Tais paisagens estão presentes no Brasil e países vizinho, com suas marcas alegóricas e teatrais (sejam físicas ou narrativas), indicando a expressividade de uma herança cultural advinda do processo colonial ibérico. Além disso, nas últimas décadas elas são promovidas como símbolo de identidade local/nacional, conforme o peso político, a estratégia econômica e a representatividade internacional de seus eventos. Boa parte deles, interrompidos ou readaptados às situações da Crise Sanitária da Pandemia do vírus Sars-Cov2, que impuseram protocolos para conter o avanço da doença, de março de 2020 em diante. Isso nos levou a considerar o período carnavalesco de 2021 como *pós-pandêmico*. Gostaríamos aqui de fazer um voo panorâmico sobre o que ocorreu com as *Urbes* que vínhamos estudando.

Os Elementos alegóricos trabalhados no Projeto das *Urbes Carnavalescas* (CNPq Proc.305812/2019-0) lidam com campos simbólicos indispensáveis no desenho da identidade cultural de um festival complexo como o Carnaval. São eles a *ancestralidade* (e seus vínculos mítico-religiosos), a *humorística* (indicativa da sátira e do caos advindo do campo político-turístico) e *cibernética* (força modernizante diretamente ligada à perspectiva midiático-científica). Todos diretamente relacionados aos estudos da teoria geográfica dos vetores simbólicos e patrimoniais, que vem sendo composta por Oliveira (2007; 2014) e outros pesquisadores do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES/UFC).

Assim, foi possível iniciar um processo metodológico de caracterização das festividades nos países do continente, coletando fatores representativos dessas três (3) alegorias. A intenção vem sendo compilar os principais fatos documentados sobre os festejos, em estudos acadêmicos, reportagens jornalísticas ou veiculações em sites e redes sociais. Uma quarta alegoria disruptiva,

a *micareta experimental*, poderia ser investigada em função da carnavalização de eventos externos ao Carnaval. Mas, seu desenho depende de estratégias empíricas de consulta, o que demanda a retomada do estudo em outros projetos mais localizados.

Tal processo foi significativamente alterado no ano de 2021, quando novas ondas da Pandemia não permitiram as edições tradicionais dos eventos carnavalescos, embora criassem indicativos para alternativas no interior ou à margem dos protocolos sanitários, o que apontou uma expectativa otimista para a retomada das festividades em 2022. Dessa forma, o que será objeto de observação em fase posterior do estudo principal, justamente porque passamos a compreender que tal “desvio” das políticas sanitárias pode se incluir nos desafios para a 3ª alegoria em destaque: ou seja, as tecno-invenções de se fazer Carnaval, demandando mais e mais estruturas do ciberespaço para realizá-lo.

A projeção metodológica do estudo visa a construção de representações sintéticas dos Carnavais das Urbes (oferta patrimonial), junto aos seus principais centros de demanda turística, o que passamos a veicular em mapas cognitivos, conforme estudos de Alexandra Okada (2008), porém chamados pelo neologismo de *ideomapas* (mapa de ideias), capazes de mostrar demandas, ofertas e relações esquemáticas entre estas cidades.

De que maneira as relações carnavalescas, de turismo e patrimônio, em países como Chile, Peru, Colômbia, Uruguai, Bolívia... e Brasil, em 2021, podem ser consideradas? Formariam elas paisagens patrimoniais de que natureza? Seus elementos de identidade cultural estariam sob ameaça maior diante dos protocolos que impedem ou desestimulam aglomerações coletivas? Um conjunto de questionamentos podem aflorar desta “tempestade de problemas”, que tornou as celebrações de urbes como Recife, Oruro, San Juan de Pasto, Arica ou Montevideu bens patrimoniais que ameaçam a disseminação da Covid19. Por isso, parodiando o poema *No meio do Caminho*, de Carlos Drummond de Andrade, desenvolvemos esta reflexão – um desvio contextualizado – em três (3) partes: um segundo item trata dos fundamentos desta teatralidade carnavalesca latina que molda a investigação na perspectiva vetorial da Geografia cultural.

Na sequência, trabalhamos as imagens alegóricas do patrimônio carnavalesco a partir das metáforas teatrais do figurino visual do mascaramento; afinal, as máscaras da festa de momo foram impedidas pelo contexto das máscaras dos protocolos sanitários – algo que implicou a permanente acusação das folias (programadas ou clandestinas) como responsáveis pelo alto contágio, apesar dos incentivos às edições virtuais dos festejos. E no 4º item, faremos um panorama de alguns eventos que foram suspensos em 2021, incluindo tendências, conforme o caso, para as atualizações em 2022. Por fim, buscamos alguns indicativos, a título de conclusão, capazes de correlacionar, ainda que em termos de questionamento, a falta dos eventos e o aumento das desigualdades socioculturais nas localidades.

Teatralidade Carnavalesca Latina: Vetores simbólicos do mapeamento alegórico

O contexto da Pandemia em si é um largo problema. Porém, o estudo aqui observa paralelos mais específicos da suspensão de práticas e evento do/no Ciclo Carnavalesco, que ocorreram entre dezembro e fevereiro de 2021. Como reverter tal suspensão? O objetivo desta breve investigação é, portanto, apresentar como se deu a adaptação dos festejos para as redes de transmissão online. Também, perguntarmo-nos: quais dificuldades e desafios atravessam os Carnavais, Andinos e Platinos, regionalmente falando, na expressão de sua patrimonialidade? E no caso do Brasil, é possível articular tais experiências para as versões do evento em 2022 e nos anos subsequentes?

Considerando as consequências administrativas do prolongamento da Pandemia, frente ao impacto da mais recente variante do Sars-CoV-2 (denominada de ômicron), torna-se mais lógico responder as questões a partir da realidade brasileira. Todas as versões dos carnavais brasileiros foram associadas ao intenso risco de proliferação dos contágios de Covid-19, impondo o impedimento oficial da festa em todo o país, no início de 2021. E repetindo medidas semelhantes nas semanas que antecedem o Carnaval de 2022, tanto para o carnaval de rua (blocos, associações, bandas etc.) quanto para os desfiles e apresentações em ambientes controlados. Isso denota, nos dois casos, uma leitura hegemônica dos Eventos Carnavalescos (organizados ou espontâneos) como um fenômeno social “dispensável”; por isso, mesmo distante das políticas culturais, educacionais e econômicas, direcionáveis à administração do patrimônio turístico, um fazer *clandestino* da festa vem sendo mantido, dentro e fora do ciclo carnavalesco (meses de janeiro/fevereiro). Tais elementos nos levam a refletir a força teatral e religiosa do Carnaval como espaço de experimentação de uma latinidade, ainda pouco compreendida em suas potencialidades socioespaciais.

O Carnaval, nos países sulamericanos, multiplicou sua natureza ritual para favorecer a construção de identidades nacionais ou regionais. Chamorro Perez (2020), tratando das festividades andinas no norte do Chile, considera a festa como confluência dos ritos de fertilidade do mundo agrário em sua resistência moderna e urbana. Em um debate mais voltado às tradições uruguaias, embora bem correlacionado às heranças ibéricas, Vidart (2014) explora a densidade de mitologias pagãs que remodelaram todos os cerceamentos cristãos e coloniais para prover as urbes carnavalescas, como Montevideú, de combinações alegóricas inventivas muito peculiares. Os jogos brincantes dos Reinados de Momo, antecedendo o período quaresmal, fornecem ao tempo carnavalesco um campo ilimitado de experiências de convivência em sociedades desiguais, escravistas, desejosas das estruturas europeias modernas e amarradas por tradições oligárquicas e étnicas em um só tempo-espço.

As decodificações do espetáculo burlesco (grotesco e satírico), de inversões e reinvenções alegóricas discutidas por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em seu clássico *A Cultura popular na*

Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, encaminha-nos a uma lógica teatral para inúmeros tipos de festas, que reconstituímos como carnavais contemporâneos do nosso subcontinente. Tal lógica de um teatro alterno, multifacetado, inclusivo de formas, mas subordinado aos cortes patrimoniais, não abandonou seu lastro de uma utopia tão cristã quanto pagã nos palcos-templos que reúnem as artes poéticas, musicais, plásticas e performáticas. Essa reutilização do urbano-ritual para os festejos de um Rei Momo (com suas cortes e loucuras) corresponde ao fortalecimento da agregação do socioespacial (LATOURE, 2012) pela composição de tradições e expressões rituais, cujo ponto de culminância é a paisagem patrimonial em suas densidades e significados coletivos (ANDREOTTI, 2013).

Mas por que associar, neste evento tão artificialmente multifacetado, o predomínio analítico da teatralidade devocional? A observação seletiva das urbes carnavalescas nos sugere uma ideia de *palco-plateia ritual*, em que uma ontologia primitiva das cenas cotidianas abre espaço para um tempo poético, como *efervescência* das artes burlescas. Seguimos aqui o raciocínio técnico-estrutural de Patrice Pavis em *Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema* (2008), a fim de pensar o espetáculo como jogo vetorial de intencionalidades e as investigações filosóficas de Jorge Dubatti, em *O teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*, (2016). Do primeiro, adotamos o temor vetor para pensar a força das composições simbólicas que, em tensões polarizadas, impulsionam os campos simbólicos mais representativos do passado (mítico-religioso), do presente (midiático-científico) e do futuro (político-turístico) nas representações dos lugares e seus patrimônios.

Antes de tratar da correspondência alegórica que esta investigação tem despertado – mesmo diante das interrupções sanitárias vigentes –, vale a pena fazer emergir a resposta sobre o porquê do privilégio teatral na aproximação entre arte e patrimônio carnavalesco. Após lembrar que “a palavra grega *theatron* denota a ideia de espaço-lugar, de territorialidade e por extensão de convívio e reunião” (2016, p. 20), Jorge Dubatti (2016) nos permite conectar valores carnavalescos aos grandes desafios das identidades sociais, como as representações da latinidade. Diz ele:

O teatro é um acontecimento que produz entes; e em seu acontecimento se relaciona ao menos três sub acontecimentos: o convívio, a *poiesis* e a expectativa. Em sua dinâmica complexa o teatro produz, ao mesmo tempo, entes efêmeros, entre os quais o que estudaremos como “corpo poético” [...] A teatralidade é anterior ao teatro e está presente em praticamente toda a vida humana. Consiste na relação dos homens por meio de óticas políticas ou política do olhar [...] para a filosofia do teatro, é apenas um uso possível da teatralidade. (DUBATTI, 2016, p. 42-44)

A associação geográfica entre os festejos carnavalescos e patrimônio urbano no espaço latino encontra-se corporificada (poética e teatralmente) pelas alegorias da triangulação

ancestralidade ⇔ *humorística* ⇔ *cibernética*, que, nas folias continentais, representam os vetores simbólicos no tempo devocional predominante da festa. A *ancestralidade*, como vetor do passado, convoca os espíritos guardiões das origens rituais, que, de uma forma ou de outra, “compreendem” a invocação de um período pré-quaresmal, onde tudo ou quase tudo é permitido. Na *humorística*, a força deste espírito é corporificada de forma delirante, satírica, grotesca e caótica; a brincadeira assume o lugar litúrgico com suas fantasias mágicas. O que na ancestralidade era respeito e temor, torna-se indicativo de liberdade e humor incondicional. Mas o terceiro vértice dessa relação agrega um projeto cultural de identidade e desenvolvimento técnico. Os carnavais encontram a alegoria *cibernética* mediante os enquadramentos monumentais dos espetáculos. Sambódromos, circuitos de desfiles, trios cenográficos, uma parafernália de palcos itinerantes cria a *cibernética* – quase hollywoodiana – do Carnaval como experiência das telas. O **Quadro 1** agrupa este conjunto de variações seguindo conforme o estudo vetorial. Politicamente, faz uma expectativa com limitados convívios e poética duvidosa.

Quadro 1 – Vetores e Alegorias Carnavalescas destacadas

VETORES SIMBÓLICOS	ALEGORIAS DA TEMPORALIDADE	Características teatrais no Carnaval	Situação diante da Pandemia
<i>Mítico-Religioso</i> (Tempo Passado)	ANCESTRALIDADE	Reconhecimento das entidades espirituais e tradicionais, ligadas à proteção dos festejos	Interrupção geral com adiamentos e/ou restrições
<i>Midiático-Científico</i> (Tempo Presente)	CIBERNÉTICA	Grandes monumentos, praças e palcos para os desfiles, habitualmente ligados às estratégias técnicas de controle	Redução ao espaço virtual
<i>Político-Turístico</i> (Tempo-Futuro)	HUMORÍSTICA	Maior indicativo de envolvimento da/na festividade como brincadeira, sátira e inversão dos valores sociais	Manutenção clandestina em festas paralelas
<i>Ético-Estético</i> (Tempo Exterior)	MICARETA EXPERIMENTAL	Realização fora de época ou carnavalização de eventos festivos	(demanda estudo)

Fonte: Elaboração dos autores (2022).

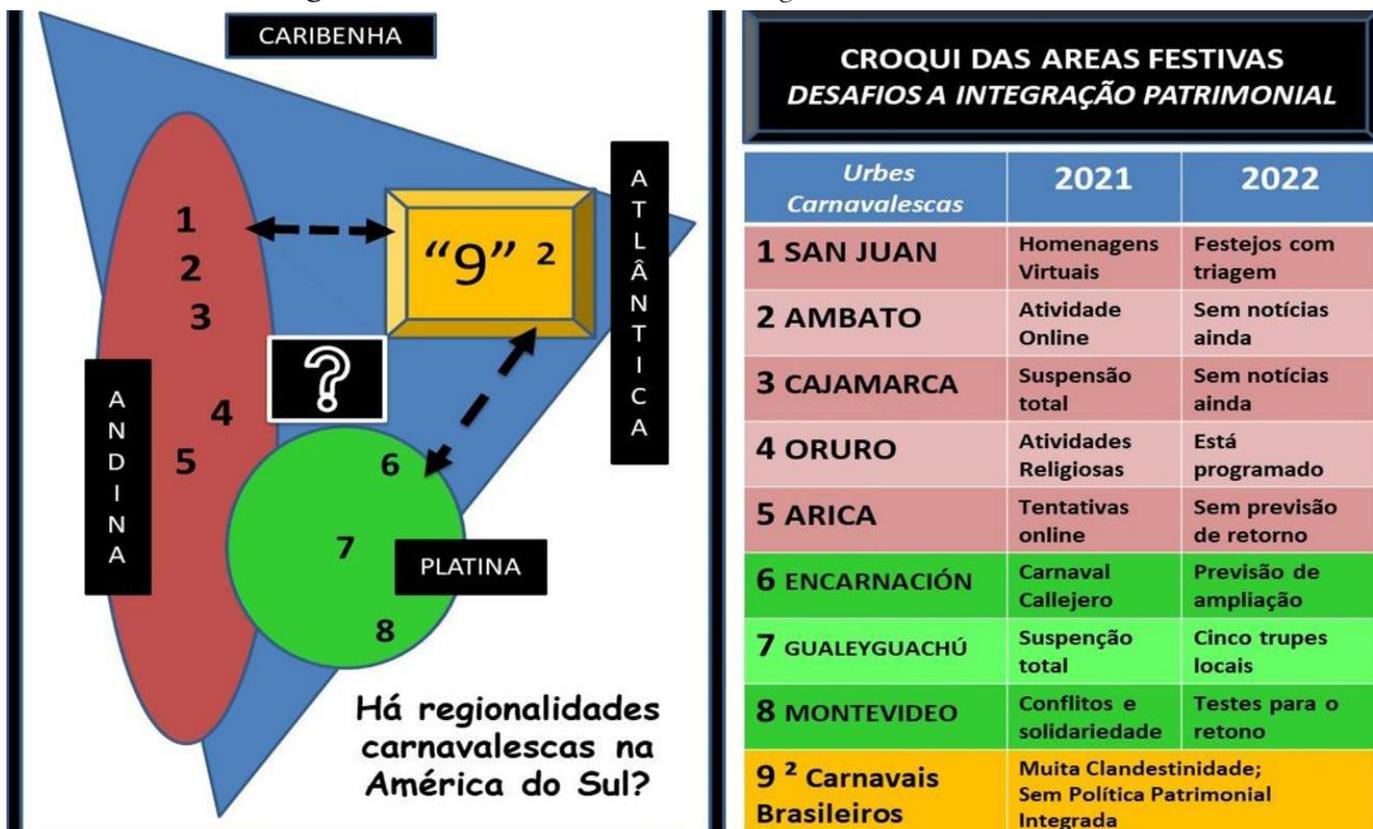
Aqui, iniciamos uma leitura mais contextualizada do tempo de suspensões e/ou ruptura com as tendências contemporâneas da festividade carnavalesca. Uma situação emergencial também promoveu abalos nos carnavais andinos (da Colômbia, Peru, Bolívia, Equador e Chile) e platinos (Uruguai, Argentina, Paraguai, além do Brasil). Seria então possível considerar, pelas demais experiências do teatro carnavalesco sulamericano, que essa 3ª fonte de alegorias acumulou estruturas on-line para liderar os futuros festejos?

Alegorias Patrimoniais na identidade festiva: bases da resistência

Iniciamos a discussão das alegorias patrimoniais como base em uma geografia do patrimônio e cultura carnavalesca (OLIVEIRA, 2007), associando a lista de urbes latinas e platinas, sua correlação

às regionalidades sulamericanas e a questão da identidade étnica e nacional, que indiretamente evoca a latinidade carnavalesca. Sempre lembrando que tal latinidade agrega heranças resultantes das tensões culturais emergentes no período pós-colonial.

Figura 1 – Urbes Carnavalescas e suas regionalidades subcontinentais



Fonte: Elaboração dos autores (2022).

Os procedimentos utilizados para realizar o mapeamento cognitivo dos carnavais típicos da América Latina foram baseados em fatores constituintes do estudo geográfico do patrimônio, que dizem respeito às práticas e saberes da vida social, que são manifestados através da realização destas celebrações e que interagem com o lugar, formando um panorama amplo passível de pesquisa. Tal amplitude sintetizada na **Figura 1**, permitiu-nos registrar em 9 (nove) urbes carnavalescas – até agosto de 2021 – o predomínio dos problemas da suspensão da festa passada e indefinição sobre a próxima edição dos carnavais. Apesar de tudo isso, os elementos que caracterizam cada patrimônio carnavalesco (essenciais no mapeamento alegórico das urbes), permanecem ativos, presencial ou virtualmente, nas diferentes expressões teatrais da festa. Poéticas, plásticas, fantásticas, sonoras, místicas, todas as artes formam um complexo motivacional da liturgia de cada evento, relacionando culturalmente grupos de visitantes e visitados. Na visita do tempo-espço carnavalesco, patrimônio e turismo se entrelaçam.

Dentre os entrelaçamentos selecionados durante a observação e mapeamento destas festividades, é importante ressaltar a noção de interação dos povos e grupos sociais para com a natureza e sua historicidade. Reapropriando o lugar patrimonial, tais procedimentos formam sentimentos de identidade regional/nacional (FONSECA, 2005) como marca coletiva em todos os países estudados. O mapeamento conceitual dos carnavais latinos – em ideomapas radiais e processuais, como exemplificaremos adiante (OKADA, 2008) – evidenciam uma força identitária, cuja execução ou suspensão de suas celebrações redimensiona as heranças das civilizações andinas, platinas e afrodescendentes.

Este valor da identidade é importante para a compreensão de processos que ocorrerem ao longo do tempo e, em especial, durante os últimos dois anos, nos quais transcorreram situações em que o processo tradicional da celebração é rompido por circunstâncias que impedem a sua realização. Ora, quando a necessidade de conservação do patrimônio e a noção de identidade são ameaçadas, o velho *Entrudo*, a forma colonial de agressiva brincadeira como carnaval esculachado (FERREIRA, 2005), coloca-se como uma alternativa de resistência contra a falta de regulação por parte do Estado. Esse processo é coincidente com a formação histórica das celebrações, que em muitos casos era marginalizada, repudiada e monitorada pelas classes dominantes.

Conforme o exposto, o mapeamento necessita de aspectos lógicos que facilitem a pesquisa e a construção do mapa de ideias, mesmo que não exista nenhum método pré-estabelecido para realizar estas operações; afinal, cada localidade apresenta os seus fatores unitários e suas diferentes formas de celebrar, haja vista os contextos históricos e geográficos da combinação simbólica específica. Portanto, utiliza-se um mecanismo de compreensão integrada que funciona a partir de uma relação fundamental na lógica de motivações geográficas e socioeconômicas das festividades carnavalescas: *a oferta patrimonial* e *a demanda turística*. A lógica da demanda/oferta corresponde a uma economia política da cultura, sem a qual não conseguimos operacionalizar a necessidade de investimentos exponenciais no setor, nos próximos anos (BRAGA, 2017; SILVA, 2013). Tem sido por essa correlação que cidades marcadamente carnavalescas podem contextualizar bens culturais, na perspectiva dos seus principais demandantes: as capitais ou metrópoles nacionais. Aqueles centros urbanos capazes de sintetizar os maiores desafios territoriais do país e, paradoxalmente, desassistir as questões patrimoniais prementes da vida nacional. A seguir, tratemos das limitadas iniciativas para se conviver com tal desassistência, considerando 4 (quatro) urbes carnavalescas acompanhadas em suas decisões pelos canais de mídia e redes sociais.

Mapeando carnavais sulamericanos em 2021 em espaços virtuais

Para o presente estudo das interrupções das festividades em 2021 e seus desdobramentos possíveis em 2022, direcionamos a observação para além das alegorias patrimoniais, procurando registrar as reportagens que noticiaram debates, declarações de gestores e cobertura do período festivo nas nove cidades mencionadas. Sendo que, no caso brasileiro, Recife e Olinda foram as urbes para as quais voltamos maior atenção. Afinal, tínhamos recolhido imagens e depoimentos de ambas na versão 2020 dos festejos de Momo, discutindo a perspectiva funcional desta proposta de mapeamento para interpretar as fragilidades democráticas contemporâneas (OLIVEIRA; ARAÚJO; FERREIRA, 2021).

Agora o acesso virtual passou a ser a fonte principal da memória, depoimentos e, mais especificamente aqui, do recorte jornalístico na seleção dos exemplos tratados. Utilizaremos como partida, inicialmente, os exemplos de San Juan de Pasto (Colômbia) e Oruro (Bolívia), pois suas ofertas patrimoniais configuram inclusive importância internacional. Ambos os carnavais foram protegidos na lista de Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO. Depois, na Região Platina, polarizada pela demanda turística de Buenos Aires, vamos abordar informações sobre as festividades de Guleguaychú (Argentina) e Montevideo (Uruguai). A exemplo de outros países andinos, Colômbia e Bolívia apresentam uma predominância mestiça graças as suas raízes indígenas, ibéricas e africanas. Raízes estas que influenciam diretamente as celebrações religiosas e a teatralidade das negociações carnavalescas.

O caso de San Juan de Pasto (província colombiana de Nariño) expressa uma originalidade, contudo, é realizado na virada do ano, ainda no ciclo natalino. Seu “Carnaval de Negros y Blancos” aprimora tradições pré-colombianas, apresentando rituais excêntricos que incluem o “Carnaval da Água” – o lançamento de água nas casas e nas ruas para iniciar o clima festivo; o “Desfile do Ano Velho”, figuras satíricas representando celebridades e sempre acompanhadas de músicas e danças que remetem à cultura local. Já nos primeiros dias do ano novo, os dias de “Canto da Terra”, “Família Castañeda”, “Negritos” (e suas manifestações de tolerância étnica) e “Desfile Magno” produzem seus momentos mais apoteóticos. Não obstante, em 2020/2021 tudo foi afetado pelas políticas sanitárias; já no ano seguinte, uma programação foi adaptada para lidar com as restrições protocolares¹.

Em 2021, as oficinas coletivas de exibição e transmissão das artes carnavalescas e a grande diversidade de visitantes tiveram que ser reconfiguradas. Foram estabelecidas limitações por decretos governamentais com o objetivo de combater a transmissão do Covid-19, o que redirecionou a forma de celebrar a festa. Com as interrupções, todos os eventos e atividades passaram a ser realizados de forma online articulando organizadores (“Cuerpo Carnaval”) e apoiadores nas mídias sociais,

1 Vide site: <https://carnavaldepasto.org/programate/>.

mas os tradicionais desfiles continuaram sendo executados, mesmo que de forma restrita. Tal cenário perdurou até 2022, conforme pode ser observado pela programação no Youtube, Facebook e Instagram.

Em sintonia com o período mais convencional, o “Carnaval de Oruro” é a maior celebração boliviana que remete aos tempos ancestrais, sendo declarada como Obra Mestra do Patrimônio da Humanidade pela UNESCO (2008), sendo, entretanto, inteiramente cancelada em 2020. Com mais de 200 dançarinos dos tradicionais grupos de dança populares da festividade falecidos vítimas da Covid-19, o cenário que se tinha era de luto e desânimo. Considera-se refletir, contudo, que apesar das tradicionais *diabladas*, danças históricas que representam as celebrações dos povos indígenas e são acompanhadas de ritos sacramentais, com fantasias e máscaras. Elas fazem menção às entidades diabólica das cerimônias devocionais à Virgem de Socavón (Candelária, em 2 de fevereiro). Diante dos protocolos, em 2021, tais ritos foram adaptados ao ambiente virtual, mas devem retornar em 2022, justamente por pressões que ligam a cultura patrimonial com a economia local.²

Observando agora a América Platina, em Gualeguaychú (província de Entre Ríos) o maior carnaval argentino, “Carnaval del País”, foi cancelado em 2021, por decisão unânime dos próprios agrupamentos carnavalescos. Contudo, para 2022 toda programação vem sendo restabelecida nas datas do ciclo carnavalesco, conforme o site oficial do evento³ com apenas algumas *trupes* autorizadas a desfilar. Algo muito similar ao que tem sido vivenciado nas tradições uruguaias, em Montevideu, entre 2021 e 2022.

No 1º ano, assembleias e grupos responsáveis buscaram alternativas, mas as celebrações foram canceladas. Já para o ano seguinte, após o falecimento do ex-presidente do Uruguai, Tabaré Vazquez, os organizadores e o governo da capital anunciaram (já realizam efetivamente) o retorno com 100% da capacidade do evento, com limitados indicadores de protocolos sanitários compatíveis.⁴

Os casos de suspensão e retomada com planejamento duvidoso se multiplicam. Mas, para destacar aqui como integram a oferta patrimonial com demanda turística, trazemos, no caso chileno, Arica e Santiago. Os festejos de Arica são conhecidos como “Carnaval Con la Fuerza del Sol” e foram convertidos em eventos online por duas edições seguidas⁵. A celebração é um evento que ocorre há mais de 20 anos e demarca a grandiosidade construída em uma região de disputas seculares com os países vizinhos (CHAMORRO PÉREZ, 2020). Nele, as performances apresentadas possuem repertórios culturais como a música, a dança e o teatro, os quais são constituintes da memória corporal, que simultaneamente vincula-se social e afetivamente às tradições folclóricas da sociedade

2 Acesso da reportagem através do link: https://eldeber.com.bo/escenas/confirman-realizacion-del-carnaval-de-oruro-2022_258971.

3 Acesso para o site oficial do evento através do link: <https://www.carnavaldelpais.com.ar/>.

4 Acesso da reportagem através do link: <https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/volvio-carnaval>.

5 Vide: <https://www.muniarica.cl/actividades/noticias/6809> <https://www.aricaldia.cl/carnaval-con-la-fuerza-del-sol-2021-va-si-o-si-anuncian-que-evento-sera-realizado-online/>.

Aimará. Duas organizações – Federação *Kimsa Suyu* e Confraternidade de Bailes Andinos *Inti Chamampi* – realizou inclusive um cerimonial – um *Pawa* – como oferenda e pedido de proteção frente a falta do carnaval presencial nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro ⁶. Tal fato indica uma oferta patrimonial em dívida. Mas como fica a demanda turística neste caso?

Figura 2 – Ideograma integrado dos carnavais chilenos



Fonte: elaboração dos autores – acervo LEGES (2021).

Considerando a frágil projeção do Chile como país de tradição carnavalesca, houve oportunidade de observar a demanda turístico-cultural da capital, Santiago; assim como seus fatores de rearranjos para visitas integradas aos festejos de Momo (**Figura 2**). Encontramos informações sobre o “Carnaval Sin Fronteras”, evento que vinha ocorrendo na década de 2010 e pretendia se tornar um marco de valorização do pluralismo cultural e inclusão de comunidades migrantes. Uma discussão correlata foi formulada por Francisca Muñoz (2018) na constituição de referências inclusivas variados tempos (ao longo do ano) e espaços (bairros diversos), e compromissos políticos na democratização efetiva da cultura carnavalesca. Infelizmente, não foi possível obter informações sobre as tentativas (se é que existiram) de adaptação dos desfiles no biênio 2021/2022 e seus vínculos com as demais nacionalidades e etnias latinoamericanas. Isso favorece o reforço das ligações processuais com Arica (**Figura 2**) e ampliam os desafios sobre as transformações patrimoniais em um país que mais recentemente optou por eleger um governo progressista e reformular sua carta constitucional.

⁶ Acesso da reportagem através do link <https://www.muniarica.cl/actividades/noticias/7624>.

A Título de Conclusão: *Menos Carnaval = Mais Segregação social!*

Os casos andinos e platinos descritos anteriormente não só denotam o posicionamento desigual das políticas culturais dos países sulamericanos, como também indicam a fragilidade socioeconômica de cada região em operar questões patrimoniais no plano das prioridades nacionais. A questão de saúde pública no arrefecimento da Pandemia de Covid19 orientou protocolos de distanciamento social devido a uma trágica segunda onda de contágios, com elevada letalidade. Este era um pano de fundo para mostrar, já em 2021, que as festas carnavalescas precisam – assim como outras diversas manifestações culturais públicas – de alternativas, presenciais e remotas, politicamente negociadas com as associações culturais. Não chegamos a investigar tal movimento nos países vizinhos. Porém, o exemplo das lacunas do carnaval brasileiro nas urbes de Recife, Salvador e Rio de Janeiro (para citar as grandes praças carnavalescas atlânticas) evidenciam uma total incapacidade de gestão das festividades. Ensaios, preparativos, atividades em espaços públicos ou privados mediante a proximidade dos dias de carnaval, são alvo constante dos discursos morais: “sabemos que os carnavais requerem aglomerações sem qualquer necessidade para esse momento... portanto melhor suspender ou cancelar”. Algo que não vale para nenhum outro setor da vida econômica tão ou mais proporcionadora de aglomerações, incluindo práticas esportivas e de lazer comunitário.

Como resultado, temos um processo de ampliação das segregações, que tornam as manifestações culturais tidas como *profanas*, ou seja, algo a ser destinado aos espaços clandestinos da ordem social. Dessa forma, em que medida tal clandestinidade, indiretamente imposta, corresponde aos alargamentos das formas de segregação, empobrecimento e desemprego?

Seria necessário avaliar os carnavais latino-americanos em comparação ao desempenho econômico das urbes de demanda turística e oferta patrimonial para aferir a hipótese levantada nesta questão. Afinal, existe em qualquer evento considerado clandestino – festejos à revelia das autorizações e incentivos lícitos dos poderes públicos ou privados – um misto de abuso de poder e necessidade de sobrevivência coletiva. E para quem acompanha a manutenção de reiterados conformismos, na gestão das ciências humanas aplicadas, as festas carnavalescas sulamericanas precisariam alcançar outro status de compromisso acadêmico com as sociedades. Não há qualquer sentido em desamparar a necessidade patrimonial dos carnavais por ignorância sobre o complexo laboratório ético, artístico e social que eles representam.

Por isso, enquanto programas de estudos de memória, amparo técnico, sistematização de projetos e fomento às cadeias produtivas, ecológicas e associativas não emergem nas universidades e institutos de pesquisa, uma (pós)pandemia do patrimônio carnavalesco não se instaurará. A mentalidade – fora raras ações por exceção – se mantém pré-pandêmica, pré-moderna, lotada de

pré-conceitos; e, conseqüentemente, distante dos sistemas educativos qualificados e dos centros de debate político e midiático.

Isso nos leva a concluir, neste breve ensaio, que o carnaval latino-americano, em seus espaços e tempos (pós) pandêmicos, não considera a seu favor as novas virtualidades encontradas nas redes sociais e sistemas de orientação, gestão e transmissão cultural disponíveis. Tal fator o mantém com a mesma e terrível lógica segregacionista dos países do futuro que o reinventaram na contemporaneidade da questão patrimonial.

Referências

ANDREOTTI, G. **Paisagens Culturais**. Curitiba. Editora UFPR, 2013.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi, 4ª ed. Brasília: EDUNB, 1999.

BRAGA, D. C. **Demanda turística e o estudo sobre motivação**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2017.

CHAMORRO PÉREZ, A. El carnaval en los Andes: una aproximación a la fertilidad de sus sentidos. **Revista Extraprensa**, 14(1), 2020, p. 46-63. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.176175>. Acesso em 2 fev. 2022.

DUBATTI, J. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

FERREIRA, F. **Inventando Carnavais**: o surgimento do Carnaval Carioca no Sec. XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em Processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-Iphan, 2005.

LATOURE, B. **Reagregando o Social**. Salvador: Edufba, 2012.

OKADA, A. **Cartografia cognitiva mapas do conhecimento para pesquisa, aprendizagem e formação docente**. Cuiabá: Editora KCM, 2008.

MUÑOZ, F. **Magnitud e impacto del movimiento carnavalero en Santiago de Chile actual**, 2018. Disponível em: <https://www.cuerpocarnaval.cl/sitio/wp-content/uploads/2018/11/Magnitud-e-impacto-del-movimiento-carnavalero-en-Santiago-de-Chile-actual-181112.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

OLIVEIRA, C. D. M. de. **Caminhos da Festa ao Patrimônio Geoeducacional**. Como Educar sem Encenar Geografia? Fortaleza: Ed. UFC, 2014. Disponível em: <http://livros.ufc.br/ojs/index.php/02/issue/view/4>. Acesso em: set. 2021.

OLIVEIRA, C. D. M. de. **Geografia do Turismo na Cultura Carnavalesca: o Sambódromo do Anhembi**. São Paulo: Editora Paulistana, 2007.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de; PAIVA, Lizandra Araújo de; FERREIRA, Kevin Torres. Alegoria de Momo como Mapas-Fractais das frágeis democracias latinas. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 12, fev. 2021, p. 68 – 87. Disponível em: <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/1068>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PAVIS, P. **Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SILVA, R. R. de S. Turismo e Valorização do Patrimônio. **TUR y Des**, v. 6, n° 15, 2013. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/turydes/15/valorizazao-patrimonio.html>. Acesso em: 9 fev. 2022.

VIDART, D. **Tiempo de Carnaval**. Uruguay: Ediciones B., 2014.

EXPRESSÕES SONORO-ESPACIAIS RELACIONADAS ÀS COMUNIDADES DO TAMBOR BRASILEIRAS

Alessandro Dozena
sandozena@gmail.com

Introdução

A diversidade cultural brasileira possibilita que consideremos as manifestações culturais em suas complexidades, expressas territorialmente por diferentes modos de vida. Tais modos de vida estruturam sonoridades a partir de suas dimensões regionais, que dialogam e se nutrem das características identitárias presentes nas distintas formações sonoro-espaciais brasileiras, estando intrinsecamente conectadas a elas pela estruturação de territórios musicais. Por sua vez, a riqueza cultural brasileira se expressa de várias maneiras. Na musical, ela se revela vigorosa, a ponto de fazer o país ser reconhecido mundialmente como um celeiro de compositores (as), intérpretes e grupos musicais.

Outra importante evidência dessa robustez é a transformação, nos últimos anos, de dimensões musicais brasileiras em dimensões patrimoniais, registradas como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹. As densas formações sonoro-espaciais brasileiras² trazem em seu bojo elementos oriundos das distintas matrizes étnico-raciais brasileiras. Por isso, constatamos que o Brasil profundo e complexo ainda segue desconhecido, inclusive por grande parcela dos pesquisadores (as).

Ao considerarmos a ideia das formações sonoro-espaciais brasileiras, dialogamos com a noção de caleidoscópio, um artefato ótico que consiste em um pequeno tubo cilíndrico, no qual há pequenos fragmentos coloridos de vidro ou de outro material, cuja imagem é refletida por espelhos dispostos ao longo do tubo, de modo que, quando se movimenta o tubo ou esses pedaços, formam-se imagens coloridas múltiplas, em arranjos simétricos (HOUAISS, 2001).

As manifestações culturais brasileiras, assim como o caleidoscópio, dispõem-se em um ordenamento diferenciado, embora se entreliguem por elementos comuns. Usando essa metáfora, temos que as manifestações que ocorrem em distintos contextos territoriais do Brasil compõem os seus “vidros coloridos”, que podem apresentar, conforme o movimento dos processos sociais, combinações múltiplas e articulações complexas. Assim sendo, diversos patrimônios culturais são

1 Sobre isso consultar: <http://portal.iphan.gov.br/mg/noticias/detalhes/5283/levantamento-das-matrizes-tradicionais-do-forro>. Acesso em maio de 2021.

2 Embora a inspiração evidente para o uso do termo formação espacial provém da formulação de Milton Santos (1978), a proposição de formação sonoro-espacial não se vincula a perspectiva de análise espacial no sentido do materialismo histórico e da dialética marxista.

combinados e retrabalhados em um constante processo de incorporação e diálogo negociado em que é possível visualizar a miscigenação e os regionalismos como meios pelos quais todos os processos de comunicação se produzem.

O objetivo de nossa contribuição é apresentar essa diversidade de formações sonoro-espaciais brasileiras³ pelo viés das comunidades do tambor⁴, para que possamos demonstrar que elas transitam entre códigos de comunicação espaciais, que incluem rituais de rua, costumes, linguagens, comportamentos, músicas, danças, gestos e comemorações coletivas.

Um panorama das comunidades do tambor brasileiras

Os tambores estão presentes em todas as grandes festas populares brasileiras, inserindo nesse contexto o carnaval nas diferentes regiões do país ou mesmo outras manifestações festivas como o Boi-Bumbá em partes do Nordeste e da região amazônica, a Congada no Sudeste, as Folias de Reis no Sudeste e Nordeste, o Boi de Mamão no Sul, o Maracatu no Nordeste, as Cavalladas no Centro-Oeste, entre muitas outras manifestações festivas⁵.

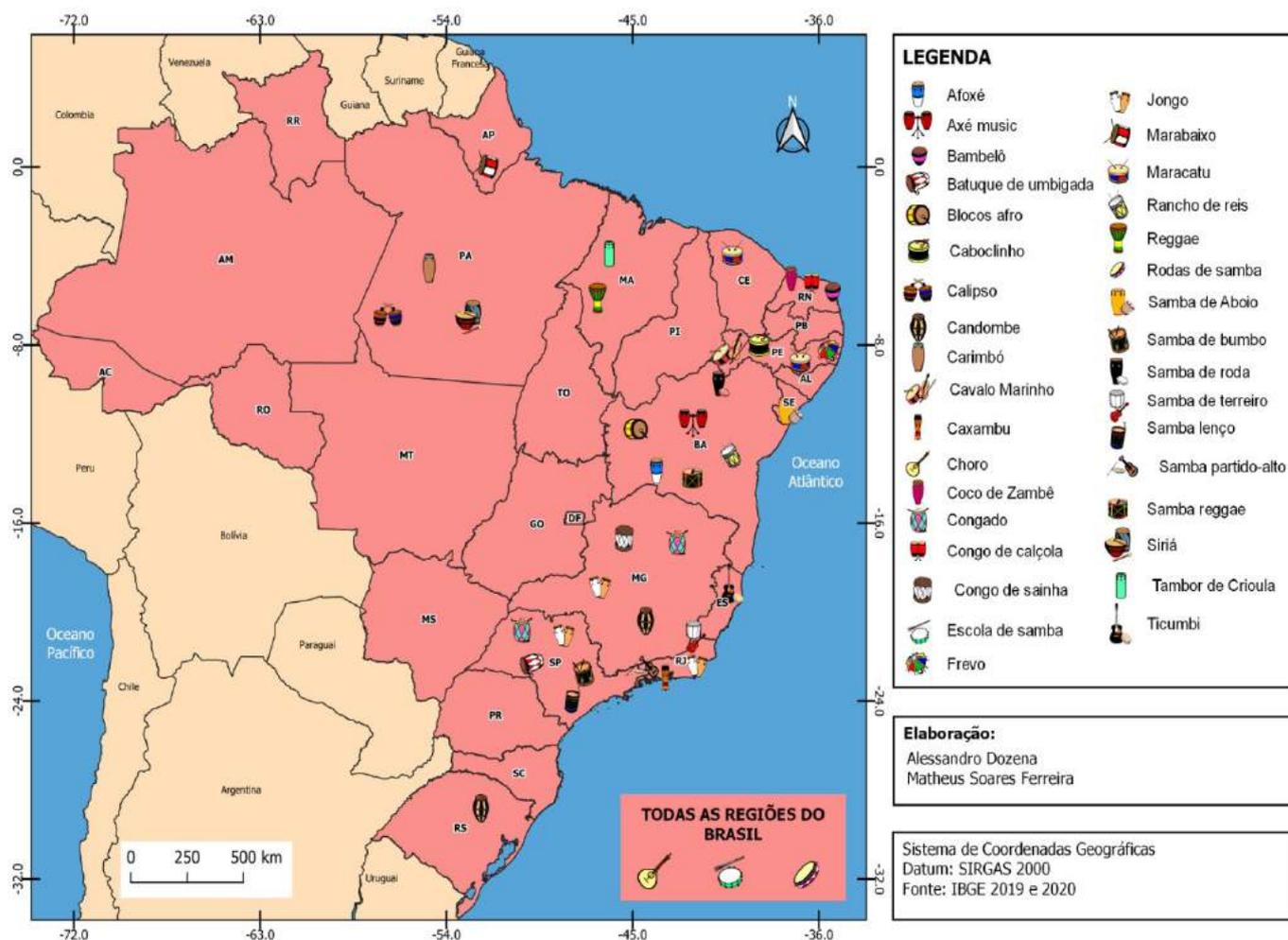
Em todas elas, os tambores incorporam o jogo do real com o simbólico, fornecendo uma característica profana ou sagrada aos mitos, transportando-os para outros espaços e tempos. No Brasil, diversas heranças culturais são combinadas e retrabalhadas em um processo constante de incorporação e diálogo negociado, no qual é possível visualizar miscigenações e regionalismos como os meios pelos quais todos os processos de comunicação são realizados.

3 Intencionamos desenvolver essa noção em outro momento, em virtude da necessidade de maior extensão de páginas para a sua formulação e abordagem complexa, sobretudo no que se refere à sua aplicação diante da multiplicidade de manifestações culturais brasileiras.

4 A definição de comunidades do tambor foi cunhada pelo pesquisador Paulo Dias, ao defini-las como aquelas que “representam distintas formas de expressão dos negros no Brasil surgidas em resposta às conjunções histórico-sociais peculiares em que evoluíram as populações afrodescendentes. Não obstante suas especificidades, essas comunidades do tambor compartilham quase sempre dos mesmos atores sociais e de um universo espiritual comum. E uma parte essencial desse universo comum é o ritmo, um certo repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais, através do imenso território do Brasil e das Américas negras, criando laços simbólicos de parentesco com a África distante. Linhagens rítmicas que, mais resistentes ao tempo que qualquer palavra ou canto, atualizam-se a todo instante pelas mãos que tocam e pelos pés que dançam” (DIAS, 1999, p. 42).

5 Para maiores informações sobre essas manifestações culturais, consultar: <http://portal.iphan.gov.br/>

Figura 1 – Expressões Sonoro-Espaciais relacionadas às Comunidades do Tambor no Brasil ⁶



Fonte: Elaborado por Alessandro Dozena e Matheus Soares Ferreira, 2021.

Essa diversidade de expressões sonoro-espaciais evidencia dimensões rítmicas plurais, sendo que os indivíduos transitam entre códigos ritualizados de comunicação, que incluem rituais de rua, danças, comportamentos pessoais e sociais, gestos e comemorações coletivas. A história dessas expressões está diretamente vinculada aos batuques de terreiro, a exemplo do samba e sua presença em todo território brasileiro. O samba estabeleceu historicamente identificações e configurou hábitos culturais, ainda que seu modo de produção, circulação e consumo tenha sido muito alterado até alcançar a sua configuração atual; quando este atinge a plenitude das possibilidades de apropriação enquanto recurso comercial, narrativo e estético⁷.

Esmiuçando-se as expressões sonoro-espaciais relacionadas às comunidades do tambor

⁶ Aqui são elencadas algumas expressões mencionadas em nosso texto. Temos ciência de que existem muitas outras.

⁷ Sobre essa dimensão, sugerimos o documentário: *Samba à Paulista: fragmentos de uma história esquecida* (Filme-Vídeo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes / Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, 2007. 3 partes. Igualmente, o livro autoral: *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo, PoliSaber, 2011.

brasileiras em suas dimensões sagradas, é interessante notar que muitas delas se revelam nos traços musicais dos candomblés, na medida em que:

Traços musicais peculiares aos candomblés Jêje-Nagô, como as escalas de cinco notas (pentatônicas), permanecem praticamente restritos às casas de culto, enquanto o som dos Candomblés Congo-Angola, junto com os batuques e cortejos de origem banto, participam de um universo melódico e rítmico extra-religioso conhecido e reconhecível publicamente por todo o Brasil, entre os quais se coloca o samba. (DIAS, 1999, p. 44).

Do mesmo modo, as expressões sonoro-espaciais rurais ganharam especificidades quando inseridas no contexto urbano, acompanhando as alterações que sem distinção afetaram a cultura afrobrasileira, entre elas, as atualizações nos ritmos e instrumentos utilizados nos rituais religiosos e/ou festivos. Em todos estes eventos, os batuques de terreiro sempre tiveram uma função primordial:

Os batuques de terreiro hoje dançados por todo o Brasil têm suas raízes nos eventos com dança e música que promoviam os escravos fixados na zona rural principalmente - fazendas, engenhos, garimpos – mas também em algumas áreas urbanas, realizados nos poucos momentos de lazer de que dispunham. Os batuques marcam a presença da cultura banto, trazida pelos africanos vindos de Angola, do Congo e de Moçambique para diferentes rincões do Brasil. São formas vivas dos Batuques o Carimbó paraense; o Tambor de Crioula do Maranhão, o Zambê do Rio Grande do Norte e o Samba de Aboio sergipano. Em Minas, celebra-se o Candombe⁸, no Vale do Paraíba paulista, mineiro e fluminense, o Jongô ou Caxambú; na região de Tietê, em São Paulo, dança-se o Batuque de Umbigada, entre muitas outras manifestações. Sem falar dos primos estrangeiros, como o Tambor de Yuca cubano, ou o Bellé da Martinica, em tudo semelhantes aos nossos batuques. (DIAS, 1999, p. 43).

Cabe aqui precisar que, ainda atualmente, os batuques de terreiro ocupam uma posição marginal na sociedade brasileira. Sabe-se que, neles, revela-se uma continuidade entre o caráter sagrado e o profano, o que possibilita um trânsito entre ambos e a alteração dos papéis sociais conforme os diferentes contextos sócioespaciais implicados:

Desde sempre condenados pela Igreja como permissivos e temidos pelos patrões como perturbadores da ordem social, a maior parte dos batuques de terreiro mantêm-se marginais, ainda nos dias de hoje, em relação à sociedade dominante, excetuando-se aqueles que conseguem uma penetração no mundo do turismo e do espetáculo – é o caso do Tambor de Crioula e do Carimbó. Com a vinda das populações negras para as cidades, essas danças ancestrais passaram da roça às periferias urbanas. Conservando seu caráter intra-comunitário,

8 Esta manifestação cultural acontece em um remanescente quilombola na comunidade do Açude, na Serra do Cipó em Minas Gerais. O ritmo é dado pelo instrumento tambu, que é afinado na fogueira antes do início das festas, que são realizadas principalmente em louvor a Nossa Senhora dos Rosários. Acreditamos que um interessante estudo seria buscar elementos similares presentes no Candombe brasileiro e no uruguaio. Para maiores detalhes, ver o documentário “Candombe do Açude: Arte, cultura e fé”, dirigido por André Braga e Cardes Amâncio, 2004, 27 min.

ainda hoje se realizam à noite em terreiros pouco iluminados ou em barracões fora das cidades. As fronteiras tênues entre o sagrado e o profano ainda caracterizam algumas dessas rodas, assim como o segredo contido nos versos da cantoria desorientam os que vêm de fora. (DIAS, 1999, p. 43).

Um caminho interessante de reflexão a respeito da marginalização dos batuques de terreiro, estrutura-se em torno das manifestações culturais ritualísticas que se enquadram em um tempo de não trabalho⁹. Nessa concepção, uma roda de samba, por exemplo, pode respeitar seu tempo, seu calendário; não obedecendo, com isso, ao calendário oficial, e pode, por isso, dificultar uma possível apropriação pela Indústria Cultural ou do Turismo.

Nesse contexto, um detalhamento revela que muitas cidades brasileiras se configuraram historicamente como importantes epicentros da convergência de fragmentos da cultura afrolatinoamericana, que até hoje emerge exemplarmente nas escolas de samba e nas rodas de samba que acontecem com destaque nos bairros marginais. Esses fragmentos ganham significado através do tambor, do corpo e da voz:

Assim, foram se agregando em mosaico as muitas memórias afetivamente conservadas. De um lado, o terreiro: o ritmo dos tambores de mão, a cantoria improvisada dos velhos batuques como o Caxambu carioca e o Samba-de-Roda baiano, a ritualidade dos cultos como a Cabula e a Macumba, a malícia corporal dos jogos como a Pernada e a Capoeira. De outro, a rua: os Cucumbis cariocas, os Ranchos de Reis baianos, os Maracatus nordestinos, as Congadas mineiras, todas aquelas danças de cortejo características das festas deambulatórias do Catolicismo Popular, trazendo porta-bandeiras, reis e sua corte, mascarados, baianas, baterias de tambores portáteis percutidos com baquetas. E o gosto pelo colorido, pelo brilho e pelo luxo, que finca raízes no Barroco Católico da Península Ibérica, e uma disposição peculiar em alas a compor o grande desfile processional. (DIAS, 1999, p. 45).

Segundo Nei Lopes (2005), os cortejos de “reis do Congo”, na forma de congadas, congados ou cucumbis (do quimbundo *kikumbi*, festa ligada aos ritos de passagem para a puberdade), foram influenciados pela espetaculosidade das procissões católicas do Brasil colonial e imperial, constituindo-se a base impulsionadora da formatação dos maracatus, dos ranchos de reis (posteriormente carnavalescos) e das escolas de samba – que surgiram para legitimar o gênero que lhes forneceu a essência. O autor (LOPES, 2005) acredita que, nas escolas de samba, o samba foi institucionalizado, organizado e legitimado como a principal expressão de poder das comunidades negras brasileiras.

As escolas de samba foram instituídas a partir da incorporação da organização europeia dos desfiles carnavalescos, representados notadamente pelos cursos. Junto com esta adaptação negociada, deu-se a amplificação do reconhecimento social do samba. Por isso, podemos atestar que o samba

⁹ Aqui, não nos referimos ao tempo livre de trabalho, expresso pelas férias, feriados e finais de semana.

permeou historicamente muitas relações sociais, tendo sido, da mesma forma, por elas moldado. Em termos musicais, guardou uma dimensão que vai além de sua letra e ritmo, expressando também a visibilidade e o orgulho da população negra.

Em razão mesmo desse papel funcional, as escolas de samba surgiram contendo uma função social voltada à expressão das tradições musicais afrobrasileiras em uma sociedade que não possibilitava grandes oportunidades aos negros (as). Neste contexto, notamos a imensa diversidade de gêneros musicais distribuídos em todas as regiões brasileiras, que se coligam com danças, festas e musicalidades, já que:

O Brasil continua refletindo a grande miscigenação racial e cultural de sua história e absorvendo e modificando continuamente novas ideias e estilos. Um bom exemplo disso é a longa e rica tradição da forma musical mais famosa do Brasil: o samba. (MCGOWAN e PESSANHA, 1998, p. 19, tradução nossa¹⁰).

É interessante notar que, com relação ao elemento festivo, o Brasil não é “o país do carnaval”, como se lê ou se ouve com frequência, mas um país de “muitos carnavais”, com influências iniciais portuguesas, modificadas ulteriormente a partir dos elementos culturais africanos e indígenas.

Vale mencionar que a nossa grande festa popular, o Carnaval, pode sugerir, à primeira vista, a falsa ideia de uniformidade. Mas, na realidade, observamos carnavais coloridos e espontâneos, com ritmos e instrumentos musicais variados, danças e figurinos multifacetados, em uma incrível proliferação de danças, carnavais de rua e desfiles. De cidade em cidade, de região em região, as diferenças entre esses carnavais se estabelecem.

Ao refletirmos sobre as comunidades do tambor brasileiras e as interfaces existentes com as comunidades do tambor latinoamericanas, notamos que há conexões permanentes abrangendo o presente e o passado da população latinoamericana, que evidenciam processos de vínculos entre o global e o local em contextos territoriais específicos.

Cada uma das comunidades do tambor está ligada a uma face/fase singular no âmbito do difícil processo de assimilação das populações afrodescendentes à sociedade latinoamericana, caracterizado pela tensão constante entre elementos da cultura europeia, ressignificados pelo modo de pensar africano e a atitude de resistência cultural; tendendo à manutenção de conjuntos de conhecimentos africanos em contextos espaciais diaspóricos.

Nesse sentido, uma dimensão ainda pouco explorada pelos autores (as) da Geografia brasileira e internacional refere-se à síncope ou sincopa como um elemento musical, igualmente relacionado às dimensões e condições espaciais. Em Música, a síncope se manifesta como um padrão rítmico em

¹⁰ Brazil has continued to reflect the great racial and cultural miscegenation of its history, and to continually absorb and modify new ideas and styles. A good example of this is the long and rich tradition of Brazil's most famous musical form: samba. (original).

que um som é proferido na parte fraca de um compasso ou tempo, delongando-se e deslocando-se pela parte forte do compasso ou tempo subsequente. Sobre a síncopa, Milani (2018) afirma:

O ritmo não pode ser concebido sob o ponto de vista matemático, pois a linguagem é recheada de síncope típicas da música brasileira e de heranças africanas, com a presença de *ostinatos*, melodizações percussivas, dilatações e contrações através das agógicas marcadas pelo compositor, que dinamizam o tempo. (MILANI, 2018, p. 132).

Para Sandroni (2001, p. 19), “alguns musicólogos viram na síncopa uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral”. Já para Mário de Andrade (2013, p. 20) “as síncope europeias, desenvolvidas pelos afroamericanos, nos deram o principal da prodigiosa riqueza rítmica que em nossa música se manifesta”. Sobre as origens da síncopa, Andrade (1965) esclarece que:

No ritmo nada persiste de garantidamente afronegro. Mas a síncopa, empregada sistematicamente, é, no caso, de sistematização negra. Os autores discutem às vezes se ela é de origem negro africana ou negro americana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de documentação, se sente incapaz de esclarecer. (ANDRADE, 1965, p. 184).

Mais do que um elemento musical presente nos ritmos musicais brasileiros, a síncopa também se manifesta em outros países latinoamericanos¹¹, relacionando-se com os tambores e o papel central no que se refere às expressões musicais. A síncopa emitida no toque dos tambores reverbera-se nos movimentos e nos corpos dançantes que cantam e improvisam em resposta ao cantador (a) solista.

Como destacamos em Dozena (2012), podemos ampliar essa reflexão se considerarmos que a temática da corporeidade está diretamente associada com a temática da musicalidade, que, por sua vez, relaciona-se com a riqueza de sons provenientes dos cantos, dos rituais religiosos e da dança. Desse modo, a musicalidade pode ser vista como um alibi para se atingir alguns princípios geográficos, sobretudo ao constatarmos que as letras e as sonoridades trazem consigo uma historicidade que usa metáforas importantes para a problematização de conceitos e a desconstrução crítica de preconceitos socialmente estabelecidos.

Essa musicalidade pode ser trazida ancestralmente pelas coletividades, atendendo não somente às vontades de reprodução material e às necessidades de sobrevivência, mas, também, expressando muitas especificidades culturais que efetivamente mobilizam e animam os agrupamentos sociais,

11 Para a análise da síncopa em outros países latinoamericanos, sugerimos a consulta do livro organizado por Martha Ulhôa, *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ao mesmo tempo em que revelam uma história não oficial, a qual passa a ser contada pelas ruas e bairros das cidades latinoamericanas.

Por sua vez, as identidades com base territorial, forjadas por aspectos da musicalidade, trazem conexões com padrões passados e presentes de povoamento, migrações, etnicidades, heranças musicais, modos de vida e condições socioeconômicas. A grande questão é a de se atentar para o fato de que, além de um corpo fisiológico, existe um corpo social, criador de uma musicalidade que se verifica na existência individual e coletiva.

Há muitas evidências de que algumas habilidades sensório-motoras dos sujeitos são ativadas nesta construção de identidades de base territorial. Um exemplo claro no âmbito musical é a própria estrutura rítmica e melódica que emerge como uma construção do processo de representação social, uma representação estabelecida cultural, ideológica e tecnicamente. Claramente, existem características de territórios específicos que oferecem pré-condições às novas ideias musicais. Até mesmo alguns instrumentos musicais são criados conforme as condições propiciadas pelos lugares, condições retomadas e reverberadas a partir do repertório cultural próprio de cada agrupamento social.

Dialogando com o pensamento de Merleau-Ponty (1999), podemos considerar que o corpo constrói processos de identificação entre o mundo pessoal e o mundo público e, na interação com o outro, reafirmam-se ou mesmo se descobrem alguns aspectos das próprias expressões identitárias. Assim sendo, pelo próprio ato de dançar ou tocar, o corpo articula uma linguagem que coloca os sujeitos em grupos territorialmente localizáveis, os quais guardam relações ancestrais nas quais a experiência corporal fixa o território na existência, na medida em que o corpo é o ser no território.

Considerações finais

As comunidades do tambor são fundamentais para as mudanças que almejamos para o nosso país e o bem-estar que elas são capazes de produzir em nós. No contexto pandêmico atual, a esperança emerge como um projeto de vida, a esperança do verbo esperar: animar-se, estimular-se, esperancear-se (HOUAISS e VILLAR, 2001). Nela, as musicalidades brasileiras se expressam como um respiro consolador. Acreditamos que uma importante ação a ser feita consiste na inserção, cada vez mais intensa, de conteúdos valorizadores da cultura popular nos currículos das escolas e das universidades brasileiras. No caso do ensino superior, isto tem acontecido, principalmente, pela presença da disciplina de Geografia Cultural, que evidencia a relevância dos temas culturais na formação dos bacharéis e licenciados em Geografia.

As abordagens (des)coloniais¹² igualmente têm trazido a relevância não somente do

12 Sobre esse tema, sugiro a leitura de Haesbaert, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s) colonial na*

pesquisar sobre, mas do pesquisar com as comunidades. Essa contextualização pode permitir a real compreensão da complexa teia de sociabilidades e ações políticas presentes nas manifestações culturais brasileiras, em suas diferenças, em seu movimento e em suas inflexões. As manifestações culturais são educativas e têm a capacidade de ampliar a consciência cidadã, além de contribuir com os projetos vindouros de país.

Como buscamos destacar nas linhas precedentes, as comunidades do tambor constituem um importante patrimônio latinoamericano, manifestado por uma resistência pautada em universos rítmico-musicais diversos coligados a movimentos comunitários que se territorializam de modos igualmente distintos. Os tambores são acionados não somente em contextos festivos e religiosos, mas igualmente em expressões com um caráter político; a exemplo das ocupações territoriais ou ações relacionadas à demarcação, reconhecimento e titulação de territórios pertencentes às comunidades negras. A multiplicidade de tambores nos países da América Latina, ao mesmo tempo em que os diferenciam em regionalidades rítmicas¹³, os conectam pelos ritmos, danças e cantos.

Guardadas as idiossincrasias, as habilidades musicais estão associadas a toda uma dimensão imagética e memorial, propagada geracionalmente. A formação de mantenedores da reminiscência musical de cada localidade estará garantida na medida em que as danças, passos, gingas, suingues, percepções rítmicas e melódicas forem perpetuamente reproduzidas pelos tocadores, brincantes, cantantes e dançantes.

A particularidade dos tambores nos países latinoamericanos relaciona-se com as matrizes de sua configuração em cada contexto territorial específico. Por outro lado, em todos os casos, notamos que eles são os portadores de sons ancestrais, conectando as atividades entre si e comunicando cada contexto com o continente africano; sendo venerados pelos seus praticantes na medida em que efetuam a conexão com as entidades do mundo espiritual.

Tal conexão igualmente envolve as técnicas de construção dos tambores ancestralmente reproduzidas e que vem normalmente acompanhadas de um enorme respeito pelas matas de onde as madeiras provenientes de espécies nativas são retiradas. As distintas técnicas de elaboração dos tambores revelam ao mesmo tempo a particularidade de cada comunidade do tambor¹⁴.

Buscamos promover uma reflexão aberta sobre a porosidade existente entre as comunidades do tambor latinoamericanas, um exercício que visa colocar em movimento o diálogo com os (as) pesquisadores (as) de outros países. Nossa proposição pretendeu articular as reflexões sobre as comunidades do tambor presentes no Brasil com as discussões sobre patrimônio, destacando

América Latina. CLACSO - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1a ed, 2021.

13 Essa ideia se relaciona diretamente com a definição geográfica de Região Cultural, sendo aqui caracterizada pela semelhança encontrada nos aspectos rítmicos, em regiões particulares.

14 Independentemente das especificidades das comunidades do tambor, nelas há normalmente a presença e o uso de três tambores, no Brasil também denominados de “tambus”. Todos eles apresentam qualificações e empregos musicais particulares, são confeccionados com madeira, e trazem couro de animais no lado em que são percutidos.

o fato de que as musicalidades são portadoras de discursos sociais e dispositivos promotores de experiências de individualização e coletivização social; além de evidenciarem que os processos de produção musical se conectam com os processos comunitários locais.

Intentamos igualmente colocar em movimento o exercício da desconstrução de uma ciência geográfica afeita às regras e padrões normativos que limitam o entendimento dos sons como linguagem espacial¹⁵, aqui motivados pela reflexão sobre as comunidades do tambor.

Essa reflexão é mais um movimento na quebra do “muro” construído ao longo dos séculos XIX e XX, na medida em que reaproxima a Geografia de nossa experiência de mundo e da dimensão sensível e existencial daquilo que nos constitui, considerando-se que as sonoridades são vetores acústicos de nossa imaginação.

Temos assim o intuito de escutar e ver a Geografia permeada pelo ritmo, pelas melodias, pela emoção e pela sensibilidade ao compreender as musicalidades como constituintes do espaço geográfico, manifestando-se e, ao mesmo tempo, fundando lugares, paisagens, territórios e regiões. Ao considerar o diálogo entre Geografia, música e sons, questionamos o primado do visual na Geografia, inclusive ao se abordar as questões patrimoniais.

A consolidação deste importante campo já reúne significativa contribuição teórica, analítica e interpretativa de espacialidades e processos engendrados pela produção, pela difusão, pelo vivido musical e pela compreensão dos imaginários a ele associados. As lutas políticas das comunidades do tambor ainda são imensas. No Brasil, instituições como a Fundação Palmares, subalterna do Ministério da Cultura, e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) têm realizado um relevante trabalho no sentido da valorização dos “territórios negros” brasileiros.

A necessária ampliação das políticas públicas direcionadas às comunidades do tambor torna-se premente. A resistência por elas colocada está pautada no contraponto estabelecido pela memória e experiência histórica das comunidades. O presente texto esquadrinhou uma perspectiva que valoriza as experiências, conhecimentos e entendimentos das comunidades do tambor. Estas evidenciam concepções próprias, historicamente herdadas, que abrangem outros horizontes do pensar, do ser e do vir a ser.

15 Esse tema é abordado em Dozena (2019).

Referências

ANDRADE, M. de. Samba Rural Paulista. In: **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

ANDRADE, M. de. **Música, doce música**. SP: Martins/ Brasília: INL, 2013.

DIAS, P. **Comunidades do Tambor**. Texto de apresentação da exposição multimídia “Comunidades do Tambor”. Evento: Percussões do Brasil. SESC Vila Mariana, São Paulo, 1999.

DOZENA, A. **A geografia do samba na cidade de São Paulo**. PoliSaber, 2011, 264p.

DOZENA, A. Os sons como linguagens espaciais. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 45, p.31-42, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/48532/32375>.

DOZENA, A. O Ser (tão) Musical Nordeste: Experiências Armoriais. In: **Geografias culturais da música do som e do silêncio**. Universidade do Minho, Lab2PT, 2021. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/71821>.

DOZENA, A. Territorializações urbanas como práticas de resistência. **Terr@Plural**, Ponta Grossa, v.6, n.2, p. 215-228, 2012.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/de(s) colonial na América Latina / Rogério Haesbaert. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, N. A presença africana na música popular brasileira. **Revista Espaço Acadêmico**, Uberlândia, n. 50, p.1-11, jul, 2005.

MCGOWAN, C.; Pessanha, R. **The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil**. Temple University Press, Philadelphia, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILANI, M. Prelúdios Tropicais:Tons e Sons de Guerra-Peixe. In. AZEVEDO, Furlanetto, B.

(org.). Geografias Culturais da Música. In: **Geografias Culturais da Música**. Braga, 2018.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; UFRJ, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Edusp, 1978.

PATRIMÔNIO E IDENTIDADE CULTURAL: O CASO DO CHAMAMÉ NA REGIÃO DE FRONTEIRA BRASIL E PARAGUAI

Camila Benatti

camila.benatti@uems.br

Rafael Henrique Teixeira-da-Silva

rafael.henrique@unesp.br

Patrícia Cristina Statella Martins

martinspatricia@uems.br

Introdução

A música é uma expressão artística e cultural que atua como um importante mecanismo na construção dos laços sociais, identitários e de pertencimento. O estilo musical Chamamé é oriundo da província de Corrientes, na Argentina, e se difundiu para outros países, como Paraguai, Brasil e Uruguai.

O Chamamé se tornou uma importante tradição cultural da região de fronteira de Mato Grosso do Sul e Paraguai, e faz parte do cotidiano dos habitantes dessa zona fronteiriça. Nesse sentido, o presente estudo busca compreender esta prática cultural na área de fronteira de Mato Grosso do Sul, que acabou por se irradiar para outras cidades desse estado brasileiro.

Para cumprir esse objetivo, foram realizadas pesquisas bibliográficas em livros, periódicos, teses e dissertações, bem como em sites e documentos institucionais, com o intuito de compreender o contexto histórico e geográfico do Chamamé, e entender os laços identitários e de pertencimento formados a partir dessa tradição.

Essa sistematização e análise permitiram observar como o Chamamé se impõe de maneira presente nessa área de fronteira e, ainda, como a sua valorização e reconhecimento – enquanto importante legado, expressão e saber cultural particular dos povos e indivíduos que vivem nesses sítios –, perpetuam-se nos modos de vida e na identidade cultural dos sul-mato-grossenses.

Desse modo, o capítulo está estruturado em 5 (cinco) partes fundamentais, sendo: 1. Introdução; 2. Identidade cultural no contexto de fronteira; 3. O Chamamé na fronteira Brasil e Paraguai; 4. Considerações finais; e 5. Referências Bibliográficas.

Identidade cultural no contexto de fronteira

Os espaços de fronteira são uma realidade social, econômica e cultural que, de acordo com Raffestin (2005), são mais do que um fato geográfico. Nesse sentido, a fronteira é calcada por

identidades específicas, que são expressas ora pelo encontro de culturas, tradições e costumes comuns, ora pelo desencontro de particularidades econômicas, políticas e administrativas (FEDATTO, 2005).

Portanto, os espaços fronteiriços são marcados por territorialidades que coexistem e que, em dados momentos, se divergem. Desse modo, coabitam culturas e sociabilidades que formam os elementos e identidades particulares das áreas de fronteira.

A fronteira, portanto, é bem outra coisa e a história não pode ser interpretável sem ela, pois as sociedades sempre foram definidas pelas fronteiras que elas traçam. Elas acompanham os movimentos dos povos e marcam as grandes viradas nas transformações das civilizações. (RAFFESTIN, 2005, p. 12).

Para Raffestin (2005), a fronteira deve ser entendida de maneira geográfica (espaço-temporal), social e biológica (bio-social), a partir de 4 pilares: diferenciação, tradução, relação e regulação. Sob essa ótica, é relevante salientar que as fronteiras são essenciais para se compreender a história e as transformações da sociedade humana.

As fronteiras são consideradas, muitas vezes, por um viés negativo, sendo vinculadas ao tráfico de drogas, à prostituição, violência e violações dos direitos humanos. Todavia, o governo brasileiro tem criado programas durante as últimas décadas que visam retificar essa interpretação, como o Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira – PDFF. O PDFF foi criado em 2004 com o intuito de consolidar a economia, a diversidade, a cultura e potencialidades locais das zonas fronteiriças (BRASIL, 2009).

As pesquisas sobre fronteira devem levar em consideração a formação identitária e cultural das populações locais que vivem nessas regiões, com o objetivo de valorizar e fortalecer suas expressões e tradições culturais. De acordo com Banducci Jr. (2011, p. 10), “as fronteiras compreendem redes de relações e de influências sociais, culturais e políticas que transcendem os espaços locais para abranger contextos nacionais e internacionais mais amplos”.

Nesse sentido, Grimson (2000) afirma que as fronteiras são marcadas por limites e conflitos que acabam por ser impostos em seus territórios. Essas contradições e harmonizações são específicas e se perpetuam em questões culturais, religiosas, políticas e sociais que devem ser preservadas e reconhecidas.

Segundo Martin (2005), a identidade cultural é impactada pelas relações sociais e históricas de um lugar. Essa realidade torna as identidades fragmentadas, contraditórias e híbridas (HALL, 2006; CANCLINI, 2013). Esse hibridismo, envolvido por intercâmbios culturais diversos, ressalta-se no contexto das áreas de fronteira, onde se mesclam tradições e costumes de países e etnias.

Hall (2006) afirma que as identidades são plurais e constituídas por múltiplos elementos através de práticas, discursos e valores culturais. Nesse sentido, a identidade cultural de um povo é

formada por suas tradições, histórias, modos de vida e mitos que, de acordo com Le Bossé (2013), desempenha um papel importante na formação da consciência dos indivíduos e grupos. Desse modo, as percepções e identidades são construídas e projetadas em suas representações e compreensões dos lugares (LE BOSSÉ, 2013).

Na conjuntura das faixas de fronteira, essas identidades são em alguns momentos harmoniosas, e em outros conflituosas. Portanto, as territorialidades presentes no território fronteiriço revelam a identidade dos lugares e dos indivíduos que o compõe, por meio de expressões e atitudes que são internas e inclusivas; ao mesmo tempo que os limites ali existentes estabelecem aquilo que o pertence e o que o exclui (LE BOSSÉ, 2013).

Sob essa ótica, é importante analisar nessas áreas como os grupos apreendem a comunidade vizinha e como esta está inserida na formação das diferenças e similaridades que formam essas características e relações identitárias. Essa perspectiva sobre a identidade nas zonas fronteiriças pode ser compreendida a partir da visão geopolítica traçada por Dijkink (1996, p. 11), o qual observa que “as relações que um lugar específico tem com outros lugares, implica um sentimento de segurança ou de insegurança, de vantagem ou desvantagem, e/ou implicando ideias de missão coletiva relativa à política estratégica”.

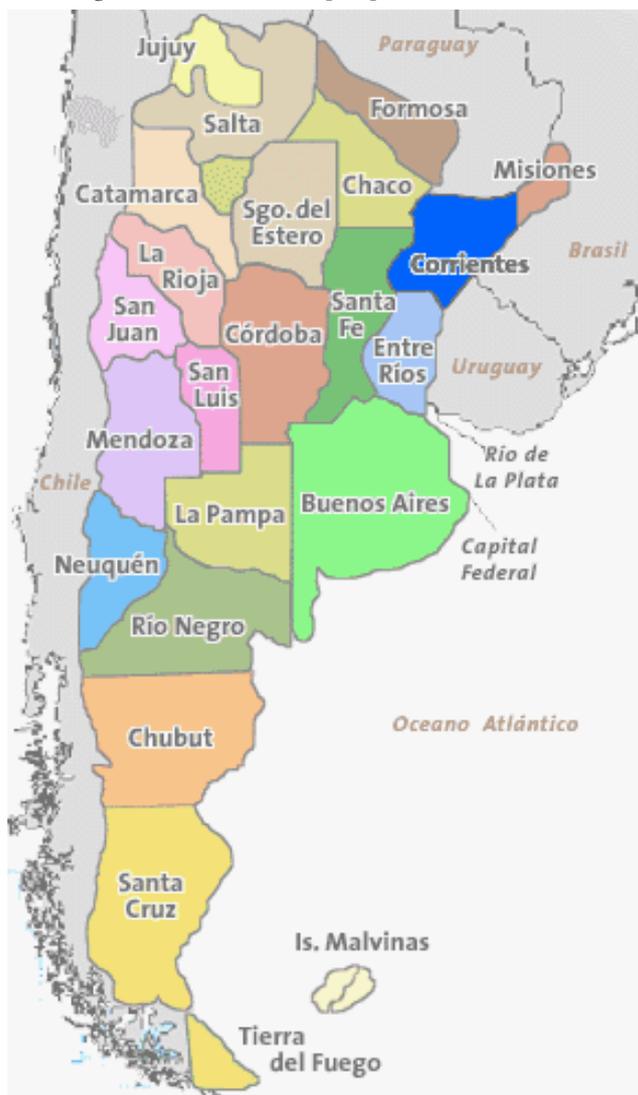
Assim, é preciso apreender que as fronteiras são fenômenos marcados pela história da sociedade humana, sendo locais que vivenciaram e perpetuam conflitos de dimensões diversas. Por isso, pode-se dizer que fronteiras são portadoras de heranças, tradições e expressões culturais únicas que se eternizam nas memórias de seu povo.

O Chamamé na fronteira Brasil e Paraguai

Segundo Crozat (2016), a música é onipresente e uma importante testemunha das transformações de práticas culturais. Nesse sentido, a música se torna um vetor da “construção da identidade dos indivíduos e grupos” e da experiência dos lugares (CROZAT, 2016, p. 13). A música e o estilo musical estão ligados ao visual, à imagem: como a dança, as paisagens e a vestimenta. Assim, não existe a música sem a imagem, que é o que a conecta com as questões históricas e sociais (CROZAT, 2016).

Sob essa conjuntura, o objeto de estudo do presente capítulo é o estilo musical Chamamé. Este é oriundo da província de Corrientes, na Argentina, que se difundiu para outros países, como o Paraguai, Brasil e Uruguai (**Figura 1**). O Chamamé se tornou uma importante expressão identitária nas faixas de fronteira desses países, fazendo parte do cotidiano dos habitantes que ali vivem.

Figura 1 – Argentina, com destaque para a Província de Corrientes



Fonte: Equipe BeefPoint. Disponível em: <https://www.beefpoint.com.br/argentina-confirma-foco-de-aftosa-em-corrientes-27592/>.

A **Figura 1** apresenta uma representação da Argentina, com destaque para a Província de Corrientes. Como é possível observar, Corrientes está localizada na linha de fronteira com três países, sendo: Paraguai ao norte (separado pelo rio Paraná), Brasil e Uruguai (demarcados pelo rio Uruguai), a nordeste e a sudeste, respectivamente. Perante esse contexto geográfico fronteiriço, é possível compreender a irradiação da tradição do Chamamé para esses países limítrofes.

De acordo com Higa (2010), a palavra *chamamé* tem origem guarani, que significa “improvisado”, algo feito às pressas. O estilo musical nasceu a partir da influência da Polca paraguaia, criada no Paraguai no século XIX, com raízes campestres e que possui como principal característica o uso do acordeon (HIGA, 2006). Desse modo, o termo *chamamé* surge na década de 1930, por meio da canção “Corrientes Poty”, gravada pelo músico Samuel Aguayo na gravadora RCA Victor, em Buenos

Aires. Com o intuito de aumentar as vendas e difundir o gênero musical, o dono da gravadora criou o termo Chamamé para designá-lo. Assim, o estilo musical se tornou referência na região norte da Argentina, especificamente na Província de Corrientes (HIGA, 2006; 2009).

Sendo a música indissociável do visual (CROZAT, 2016), o Chamamé agrega elementos como a dança, as vestimentas, a festividade típica popular e o canto (**Figura 2**). Assim, o Chamamé representa a união de países e povos distintos, associando particularidades artísticas guaranis, afroamericanas e europeias (UNESCO, 2020).

Figura 2 – Estilo musical Chamamé



Fonte: Site Repórter Rio Grandense. Disponível em: <https://www.reporterriograndense.com.br/2019/04/as-origens-do-chamame.html>.

No que diz respeito sobre a difusão do Chamamé no estado de Mato Grosso do Sul, segundo ARCA (1993), essa intermediação acontece por meio do Paraguai. O estado brasileiro possui 12 municípios¹ localizados na linha de fronteira com o Paraguai, tendo uma extensão de 1.517 km de linha divisória com esse país (**Figura 3**). Entretanto, o Chamamé extrapola a faixa de fronteira do estado, chegando até a capital, Campo Grande.

¹ Municípios do estado de Mato Grosso do Sul que fazem fronteira com o Paraguai: 1. Corumbá – formando uma tríplice fronteira: Brasil, Bolívia e Paraguai; 2) Antônio João; 3) Aral Moreira; 4) Bela Vista; 5) Caracol; 6) Coronel Sapucaia; 7) Japorã; 8) Mundo Novo; 9) Paranhos; 10) Ponta Porã; 11) Porto Murtinho; e, 12) Sete Quedas.

Figura 3 – Mapa do estado de Mato Grosso do Sul



Fonte: Site Geo Geral/ Banco de dados demográficos. Disponível em: <https://geogeral.com/h/m/b/brms.html>.

O Chamamé faz parte da cultura sul-mato-grossense, possuindo, inclusive, uma data comemorativa, dia 19 de setembro, Dia Estadual do Chamamé, decretado pela Lei n. 3.837 de 2009. Na cidade de Campo de Grande acontece também anualmente o Festival Cultural do Chamamé de Mato Grosso do Sul (**Figura 4**), que integra comunidades e artistas do Brasil, Paraguai, Argentina e Chile.

Figura 4 – Festival Cultural do Chamamé de Mato Grosso do Sul



Fonte: Dourados News. Disponível em: <https://www.douradosnews.com.br/noticias/festival-cultural-do-chamame-de-ms-comeca-amanha/1113595/>.

O estilo musical está presente no cotidiano da população do Estado, ratificado, sobretudo, pela sua influência e singularidades fronteiriça. Nas cidades que estão situadas na faixa de fronteira, a tradição do Chamamé se mostra mais evidente, sendo experienciada em diferentes formas de usos e vivências.

O Chamamé faz parte da vida das pessoas, sendo ouvido diariamente nas rádios regionais, presente, também, nas festas familiares e nas festividades locais. Ele se encontra na experiência dos lugares fronteiriços de Mato Grosso do Sul, marcando as construções identitárias territoriais de quem ali vive.

O Chamamé é reconhecido internacionalmente e, ao ser compreendido como importante tradição da união de países e povos distintos, o gênero musical foi consagrado pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2020 – com inscrição vinculada ao seu país de origem, Argentina. Analogamente, ao se estabelecer como uma representação simbólica dos sul-mato-grossenses, o mesmo foi registrado também como Patrimônio Cultural Imaterial do estado, no Livro de Registro dos Saberes, pela Lei n. 15.708 de 2021.

Ao ser reconhecido enquanto patrimônio cultural, o Chamamé passa a ser agente construtor da identidade no estado de Mato Grosso do Sul e nos países onde se estabelece como uma tradição e saber cultural. É através do patrimônio que os indivíduos se conectam com o seu passado, criando identidades múltiplas por meio de memórias individuais e coletivas. Desse modo, o Chamamé, enquanto patrimônio cultural imaterial, exerce um papel crucial na representação simbólica e nos laços de pertença nessas regiões.

O Chamamé se impõe, assim, como um importante legado e expressão cultural de Mato Grosso do Sul, principalmente nas cidades que compõem a faixa de fronteira com o Paraguai. Todavia, o estilo musical é parte integrante dos saberes particulares dos povos e indivíduos que vivem nesses sítios, o qual se perpetua nos modos de vida e na identidade cultural dos sul-mato-grossenses.

Considerações finais

A música é uma expressão artística universal, a qual atua como importante vetor de construções dos laços sociais, culturais e identitários. Sob essa luz, o presente estudo procurou compreender o estilo musical Chamamé enquanto prática cultural na área de fronteira de Mato Grosso do Sul. É importante salientar que essa manifestação artística acabou por se irradiar a outras cidades deste estado brasileiro

Nesse sentido, o Chamamé representa a união de diferentes países e etnias, agregando características artísticas guaranis, afroamericanas e europeias. Sua tradição pode ser observada

na Argentina (país de origem), Paraguai, Brasil, Uruguai e até mesmo no Chile. O Chamamé se difundiu no Mato Grosso do Sul por meio do Paraguai, cujo país possui uma extensa linha divisória fronteiriça com o esse estado.

Além do estilo musical, o Chamamé possui elementos particulares, como as vestimentas, a dança, o canto e a festividade local. O gênero foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial de Mato Grosso do Sul em 2021, sendo registrado no Livro de Registro dos Saberes. Essa expressão está presente no cotidiano da população sul-mato-grossense, fazendo parte de confraternizações familiares, festas populares, programas de rádio e de TV. A importância do Chamamé pode ser testemunhada também no Festival Cultural do Chamamé, um evento de cariz internacional, que acontece anualmente na cidade de Campo Grande, capital do Estado.

Nesse sentido, acredita-se que o Chamamé atua como importante ator na construção da história e cultura sul-mato-grossense, principalmente na região da faixa de fronteira. Assim, a presente investigação pretende contribuir para a discussão dessa tradição cultural e artística tão relevante, com o objetivo de fortalecer o Chamamé enquanto legado histórico da população sul-mato-grossense.

Referências

- ARCA. **Revista da divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande/MS**, n. 4, 1993.
- BANDUCCI JR., Álvaro. Turismo e fronteira: integração cultural e tensões identitárias na divisa do Brasil com o Paraguai. **Pasos** – Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, vol. 9, n. 3, p. 7-18, 2011.
- BRASIL**, Ministério da Integração Nacional. Faixa de Fronteira: Programa de Promoção do Desenvolvimento da Faixa de Fronteira – PDF. Brasília: Secretaria de Programas Regionais – SPR, 2009.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- DIJKINK, G. **National identity and geopolitical visions** – maps of pain and pride. Londres: Routledge, 1996.
- CROZAT, D. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. Trad. Daiane Seno Alves. In: DOZENA, A. (org.). **Geografia e música: diálogos**. Natal: EDUFRN, 2016.
- FEDATTO, N. A. S. F. Educação em Mato Grosso do Sul: limitações da escola brasileira numa divisa sem limites na fronteira Brasil-Paraguai. In: OLIVEIRA, Tito C. M. de. (org.). **Território**

sem limites: estudos sobre fronteiras. Campo Grande: Editora UFMS, 2005.

GRIMSON, Alejandro. Cortar puentes, cortar pollos: conflictos económicos y agencias políticas en Uruguayana (Brasil) – Libres (Argentina). In: OLIVEIRA, Roberto C. de.; BAINES, Stephen G. (orgs.). **Nacionalidade e etnicidade em fronteiras**. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIGA, E. R. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. VII Congresso IASPM-AL, **Actas**, Casa de las Américas, p. 142-156, 2006.

HIGA, E. R. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé:** estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande/MS. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

LE BOSSÉ, M. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (orgs.). **Geografia cultural:** uma antologia. Rio de Janeiro: EdUERJ, volume II, p. 221-232, 2013.

MARTIN, J. (2005) – Identity. In: Atikson, D. Jackson, P. Sibley, D. e Washbourne, N. (Eds.). **Cultural geography:** a critical dictionary of key concepts. I.B. Tauris, London, 97-102.

RAFFESTIN, C. A ordem e a desordem ou os paradoxos da fronteira. In: OLIVEIRA, Tito C. M. de. (org.). **Território sem limites:** estudos sobre fronteiras. Campo Grande: Editora UFMS, 2005.

UNESCO. El Chamamé es Patrimonio Cultural de La Humanidad. 2020. Disponível em: <https://es.unesco.org/news/chamame-es-patrimonio-cultural-humanidad>.

MAPAS AFETIVOS: A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM NO ENTORNO DO CAMPUS DO ITAPERI

Otávio José Lemos Costa
otavio.costa@uece.br

Introdução

A presente investigação permeia a imaginação geográfica, cujos propósitos conceituais firmam-se nas proposições teóricas que almejam dar relevo à interpretação dos fenômenos socioespaciais, quer estejam associados a uma perspectiva da natureza, quer estejam atrelados às práticas da educação patrimonial, cujos elementos discursivos indicam um processo que envolve a percepção da paisagem, de lugares ou territórios simbólicos pelas quais uma construção identitária é sempre presente. Torna-se possível, portanto – e colocamos aqui a proposta para este projeto –, o entendimento das representações do patrimônio rural, contextualizando na seara da imaginação geográfica.

Sendo assim, a análise dos símbolos presentes na paisagem que conforma a região em torno do Campus do Itaperi da UECE torna-se uma tarefa que, em primeiro momento, buscaremos criar uma sistemática de decodificações, decompondo as formas simbólicas numa série de significados. Entendemos que o simbólico presente em uma paisagem nos permite também um êxodo conceitual, pelo qual buscaremos uma exegese à luz de outras disciplinas, muito embora a semiologia já tenha afirmado não haver maneira de se ler símbolos. Assim, construiremos a leitura de uma paisagem urbana, tomando como esteio a Geografia Humanística, que discute categorias tais como paisagem e lugar, categorias estas que se aproximam do indivíduo na perspectiva do familiar, do espaço vivido e mediada por símbolos (TUAN, 1983).

Para a realização da pesquisa, utilizamos os mapas afetivos, os quais foram definidos por Lynch (1998) de imagens públicas. Entendemos que a imagem não é individual, uma vez que cada indivíduo cria a sua própria. A tarefa de elaborarmos mapas afetivos consistiu na realização de procedimentos pelos quais as pessoas adquirem, codificam, armazenam, recordam e decodificam as informações sobre lugares e atributos de fenômenos dentro de um determinado espaço urbano.

A presente proposição envolveu também o dimensionamento das relações entre paisagem e memória, pelas quais vem se transformando, já há algum tempo, num campo privilegiado de estudos e pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento. Do ponto de vista das ciências humanas, a História empreende uma discussão mais antiga, e, conforme Meneses (1997), o campo de problemas a descoberto é muito vasto. Apenas para nos atermos ao ângulo da História, poderiam ser apontadas muitas questões cruciais que contam com uma bibliografia inexistente ou insatisfatória.

Assim, o presente trabalho busca esteio numa pesquisa que está centrada no indivíduo que observa a paisagem, ou seja, o olhar para uma paisagem simbólica que está associada aos afetos; e nessa relação buscamos desenvolver nossa investigação. A proposta de enveredar pelo território dos afetos, articulando com o olhar perceptivo dos moradores que moram no entorno do Campus do Itaperi, são reveladores de elementos que integram histórias, contradições, saberes, emoções e até mesmo elementos sensitivos como cores, ruídos, odores, elementos estes eivados de um simbolismo que se objetiva em uma determinada paisagem.

No âmbito da geografia, ciência em que o conceito de paisagem é amplamente utilizado, procuramos entender a relação entre paisagem e memória trilhando pela perspectiva da Geografia Cultural (COSTA, 2003). Neste contexto, a paisagem faz parte da realização humana, eivada de um significado pleno no seu sentido fenomenológico. Assim, pretendemos estabelecer a relação entre paisagem e memória na qual está assentada a geografia da percepção, bem como a existência de um conjunto de significados que estruturam a paisagem segundo o próprio sujeito e que refletem uma composição mental resultante de uma seleção plena de subjetividades.

Mapas afetivos: uma compreensão simbólica para o entendimento da paisagem

Quando olhamos para determinadas paisagens, muitas vezes negligenciamos o sentimento da afetividade, talvez porque muitas vezes são paisagens que se impõe aos sujeitos, e assim isolamos o sentimento afetivo. Sabemos que o fenômeno da afetividade constitui uma dimensão psicológica, que abrange de modo complexo e dinâmico o conjunto de emoção e sentimento. Nesse sentido, o ser humano sente a alteração no corpo pelas modificações emocionais, existindo, também, um sentido subjetivo, o qual dá um valor às experiências emocionais vividas. Entendemos, portanto, que as mediações simbólicas permeiam as atitudes pessoais em relação aos lugares de afetividade e reencontro. Assim, são consideradas imagens, e, no dizer de Eliade (1996, p. 13), “evocam a nostalgia de um passado mitificado”

Como uma dimensão do psiquismo, a afetividade faz com que seja conferido um sentido especial às vivências e às lembranças. A afetividade afeta sensivelmente os nossos pensamentos, dando-lhes forma, matiz e conteúdo. Na nossa maneira de entender, cognição e afetividade se completam entre si, formando um todo não divisível. Assim, pensamos a partir daquilo que sentimos e sentimos a partir daquilo que pensamos.

O conceito de mapa afetivo se apresenta no presente texto como uma forma de enunciar sentimentos e afetos aqui vivenciados através de processos de mediação socioespacial. A possibilidade de entendimento da paisagem e territórios como múltiplos processos que envolvem temporalidades, percepções e apropriações do espaço, os quais desencadeiam memórias e discursividades – de sentidos

atribuídos e construídos, todos antagônicos, convergentes, parasitas, consensuais e conflitantes –. Isso permite a reflexão sobre a dimensão simbólica do que é intangível num espaço físico constituído como um campo de disputas agenciado por redes de dimensões espaciais e culturais. Nesse sentido, Silva (2008) nos alerta para que determinadas formas de mapeamentos participativos abram possibilidades de leitura de paisagens e territórios.

Para trilharmos o entendimento do olhar dos moradores que vivem no entorno do Itaperi, buscamos o esteio teórico no conceito de afeto baseado em Spinoza. Ele opta por referenciar toda e qualquer alteração, tanto positiva quanto negativa desta potência, e também para as paixões, como sendo um sentimento que ordena posteriormente esse afeto de acordo com sua ocorrência passiva diante da realidade, requerendo em seu estatuto uma forma inadequada de conhecimento. (SPINOZA, 2013)

Assim, observamos que as dimensões de afeto podem ocorrer de maneira plural em nossas vidas. Inicialmente, adotamos a ideia de afetos bons e ruins. Afetos bons são todos aqueles que trazem algo de positivo. Um bom exemplo de afeto positivo é o amor. Muito próprio de nós, seres humanos, ao amar alguém, conseguimos perceber o significado de gostar-de, sem a necessidade de algo em troca. Nesse sentido, buscamos ver que o esteio teórico em relação aos afetos ganha horizontalidades e verticalidades, dada as percepções de que eles são fundamentais nas determinações da existência humana. Assim, identificamos uma polivocalidade na qual se observam iniciativas que se propõem compreender e intervir em diferentes realidades, considerando os afetos como campo de investigação na seara socioemocional. Podemos observar que em diversos setores como o da educação, saúde, política, geografia, sociologia, entre outros, a dimensão do afeto está presente além dos estudos em psicologia. Se observa, cada vez mais, a narrativa dos afetos, sobretudo quando se desenvolve trabalhos voltados para a díade: homem-meio ambiente.

Bonfim (2010) nos chama atenção quando afirma que “a racionalidade ético-afetiva é experienciada pelo cidadão quando no seu encontro com a cidade, ocorre um movimento criativo-dialético que vai do universal (ético-humano) à singularidade individual” (BONFIM, 2010, p. 51). Dessa forma, entendemos que a cidade, aqui, neste estudo, compreendida como escala de bairro, configura-se como o lugar que enceta um sentimento de afetividade que poderá ser funcional ou simbólica. A dimensão funcional representa a materialidade do lugar e que estabelece a natureza do movimento, ora encorajando, ora inibindo esse movimento. A dimensão simbólica se expressa através da intermediação entre o sujeito e o ambiente. Aqui, a distância métrica não é levada em conta, pois o conteúdo simbólico, o experienciado, o cotidiano é o que mais importa para estabelecer a distância afetiva do sujeito com aquilo que o cerca. Dessa forma, é nessa perspectiva de olhar para uma paisagem simbólica que referenciamos a paisagem próxima ao conceito de lugar, através do

apego, do sentimento de pertença, ou seja, o *attachment* que forja uma relação afetiva entre o sujeito e o lugar.

A análise do real

Consideramos que uma maneira de conceber o real, ou seja, uma forma de conceber o espaço e suas manifestações concretas devam ser entendidas como um texto. Fazer a leitura de uma paisagem urbana, por exemplo, é compreender os significados textuais contidos na paisagem humana. Desse modo, o reconhecimento de formas simbólicas espaciais associadas a uma paisagem vernacular vai muito além das representações estabelecidas por instrumentais cartográficos ou pelos aspectos aparentemente formais que eles podem expressar.

Assim, propomos fazer uma leitura dessa paisagem, não apenas em parâmetros cartográficos, mas adentrando-nos por suas geografias particulares, pois entendemos que a paisagem é construída cotidianamente, expressando tanto nossas utopias, como os limites que nos são postos, sejam eles no âmbito de um meio ambiente natural ou, ainda, através de uma explicação da paisagem cultural.

A paisagem vernacular identificada através do Campus do Itaperi elenca um conjunto de geosímbolos, que, no entendimento de Bonnemaïson (2002, p. 26), corresponde “a uma estrutura simbólica de um meio, de um espaço”, em que o geosímbolo oferece um sentido ao mundo ou ainda a espiritualidade do lugar.

Portanto, compreendemos que existe uma dimensão simbólica que constitui o mundo vivido – este é o lugar pelo qual se desenvolve a afetividade. Esse território é, portanto, um fenômeno da experiência concreta do espaço: é o encontro entre uma área e os indivíduos em uma associação inalienável entre espaço (objetos) e uma estrutura de significados (sujeitos).

A relação entre os moradores e a paisagem indica não apenas algo institucionalizado, reconhecido ou reconhecido por sua importância histórica ou valor arquitetônico, mas também como patrimônio que representa a memória do lugar, ou seja, aquele que contém o vernáculo da paisagem, enunciando não apenas a história oficial ou as paisagens tradicionais. Portanto, a análise das paisagens vernaculares, identificadas, por exemplo, através de simples construções, oratórios, entre outras, torna-se importante como valor simbólico. O dizer de Luchiari (2001) nos permite identificar um sujeito oculto da paisagem, ou seja, o modo de produção que impregna as práticas sociais e faz surgir ou organizar territórios.

A análise de um espaço simbólico no qual as formas simbólicas espaciais se estruturam como texto, enseja um conjunto de práticas metodológicas que estão relacionadas à proposição do problema, formulação dos objetivos e delimitação do trabalho de campo. Assim, o processo de investigação do real envolve uma tessitura cuja interpretação enseja uma construção de significados; e, em um

sentido amplo, talvez se aproximando de uma etnogeografia, pois, segundo Claval (1989), o interesse por essa temática torna-se relevante, dado que o mundo que nós estudamos é moldado pela ação dos homens e se encontra marcado por seus saberes, seus desejos, sendo também objetivado por suas aspirações. Nessa concepção, a etnogeografia convida a refletir sobre a diversidade dos sistemas de representação e de técnicas pelas quais os homens agem em suas diversas formas de intervenção e modelam o espaço à sua imagem em função de seus valores e de suas aspirações (CLAVAL, 1997, p. 114).

Privilegiamos o contexto etnogeográfico para ampliar nossa leitura e interpretação da paisagem a ser investigada. Admitindo que a construção e consolidação de determinadas manifestações de uma paisagem cultural, seja em uma escala local ou regional, incorporam vertentes que estão direcionadas para a definição de área cultural. Neste sentido, como propõem Wagner e Mikessel (1962, p. 5), “o primeiro passo essencial na geografia cultural é uma investigação sobre a distribuição passada e presente de características das culturas que constitui a base para o reconhecimento e delimitação de áreas culturais”. Assim, a abordagem que é dada neste projeto estabelece prospecções que buscam a compreensão dos significados na qual os elementos de uma paisagem vernacular e suas manifestações concretas e simbólicas produzem desdobramentos que são observados através de comportamentos e práticas espaciais.

Privilegiamos, ainda, a pesquisa qualitativa, pois, na tentativa de entender a representação sócioespacial de um espaço simbólico, objetivamos também compreender e decodificar os seus significados, traduzindo e expressando o sentido dos fenômenos que regem as manifestações culturais presentes em paisagem cultural. Entendemos que o simbólico dos lugares nos remete ao conceito de paisagem vernacular. Tal conceito está explicitado no conjunto de representações tanto das paisagens antigas quanto atuais, expressas através dos saberes e fazeres do homem. Conforme De Certeau (1994, p. 161) “sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar, mantendo uma relação, entre o visível e o invisível, o material e o imaterial constituindo em variantes que retratam projeções simbólicas e narrativas”.

Para efeitos de análise utilizamos a metodologia utilizada por Bonfim (2010), que criou um método que envolve a dimensão dos afetos. Essa metodologia, inclusive, serviu de base para estudos sobre percepção ambiental na seara da geografia cultural, tendo servido de pilar metodológico para algumas pesquisas sobre o próprio Campus Universitário do Itaperi¹. Nesses estudos, mostra-se que o componente afetivo se torna valorativo como análise a ser desenvolvida para um entendimento da paisagem a partir do olhar daqueles que vivem em seu entorno. Assim, Bonfim (2010) procura, através da dimensão dos afetos, desenvolver uma metodologia expressa através de metáforas e desenhos que irá conformar o que chamamos de mapas afetivos.

1 Ver: SILVA, S.H. G.; BONFIM., Z. A. C. e COSTA, O. J. L., 2019.

Considerações Finais

Ao fazermos uma discussão em torno de uma paisagem, buscamos no presente texto focar no princípio da cidadania. Dessa forma, buscamos interagir com grupos da sociedade, aqui representados por moradores que habitam o entorno do Campus do Itaperi e que diariamente vivenciam um cotidiano que sofre mudanças significativas, influenciando diretamente nas relações socioespaciais.

Entendemos que as demandas no presente projeto permeiam uma ação-transformação e identificação das formas simbólicas espaciais numa paisagem particular, fazendo com que as pessoas envolvidas desenvolvam a prática de uma educação patrimonial, aqui relacionada ao processo de apropriação, por acrescentar importantes aportes com relação a um patrimônio construído.

Assim, quando realizamos um olhar para uma paisagem vernacular envolvendo moradores que habitam em torno de um campus universitário, percebemos que, além das representações sociais presentes, existe ainda uma polivocalidade que se opera através dos sentidos atribuídos, bem como pela riqueza das formas que caracterizam suas manifestações. Sentidos e formas aqui que são ressignificados a partir de olhar de cada morador, revelados através de metáforas que expressam sentimentos e afetos.

Dessa forma, procuramos utilizar a metodologia dos mapas afetivos como uma forma de representação socioespacial atrelada à memória e percepção das pessoas que vivem em torno do Campus Universitário do Itaperi, da Universidade estadual do Ceará-UECE, sendo, portanto, uma prática cultural que envolve coletividades e territórios como protagonistas e mediadores de um mundo vivido.

Referências

BONFIM, Zulmira Áurea Cruz. **Cidade e Afetividade**: Estima e Construção dos Mapas Afetivos de Barcelona e São Paulo. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

BONNEMAISON, Joël. Viagem em torno do território. In: CORREA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Geografia cultural**: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CLAVAL, Paul. **Etnogeografias**. Espaço e Cultura. Rio de Janeiro n^o. 3, p. 69-74, UERJ/NEPEC, 1989

CLAVAL, Paul. As Abordagens da Geografia Cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar Costa; CORREA, Roberto Lobato (Orgs.). **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COSTA, Otavio José Lemos. Memória e Paisagem: em busca do simbólico dos lugares. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 15, p. 33-40, 2003.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

LUCHIARI, Maria Teresa D. Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORRE, R. L. C. e ROSENDHAL, Z. (Orgs.), **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MENEZES, Ulpiano T. B. de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Z. L. (org.). **Arquivos, patrimônio e memória**. São Paulo, UNESP-FAPESP, 1997.

SILVA, R. H. A. Cartografias urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. **Visões Urbanas** – Cadernos PPG-AU/UFBA, 2008.

SILVA, Silvia H. G.; BONFIM., Zulmira A. C. e COSTA, Otávio. J. L. Paisagem, fotografia e mapas afetivos: um diálogo entre a geografia cultural e a psicologia ambiental. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 10, n. 21, p. 1-22, 2019.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

WAGNER, Philip e MIKESSEL, Marvin W (orgs.). **Readings in Cultural Geography**. Chicago: The University Press, 1962.

O AGIR COMUNICATIVO DESENVOLVIDO NA TERTÚLIA LITERÁRIA DIALÓGICA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE GEOGRAFIA

Francisca Linara da Silva Chaves
linarachaves@hotmail.com

Rosalvo Nobre Carneiro
rosalvonobre@uern.br

Introdução

A literatura nos é apresentada na vida escolar logo quando adentramos na Educação Infantil por meio dos contos de fadas e fábulas. Nessa fase, a leitura é realizada por nossos professores, que nos contam histórias fantásticas presentes nos livros, estimulando a nossa curiosidade para conseguir lê-los de tal maneira que, quando isso não é possível por meio das palavras, torne-se viável através das imagens que permeiam suas páginas.

No entanto, para alguns, esse encanto vai se gastando no decorrer dos anos, dando lugar a outras prioridades, que, devido à imersão do sujeito num mundo altamente tecnológico, opta por usar seu tempo com os celulares, vídeo-games etc. Dessa forma, por um lado, a literatura vai perdendo sua influência ao competir com outros suportes interativos, mas, por outro, acaba se tornando mais acessível por meio dos livros digitais, que podem ser lidos em diversos aparelhos.

Diante dessa realidade, nós, enquanto sociedade e também a escola, como instituição responsável pela formação de crianças, jovens e adultos, precisamos buscar alternativas que possam despertar no sujeito o prazer e a curiosidade pelos livros literários, explorando todo o conhecimento contido nas obras. Pensando em nossa área de formação acadêmica, a Geografia, acreditamos que a literatura tem muitas contribuições a oferecer, tendo em vista as experiências humanas que são relatadas em suas narrativas, que, mesmo sendo fictícias, possuem uma base de conhecimentos que sustenta o enredo criado.

Tendo como ponto de partida a pesquisa que estamos desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), pretendemos, por meio deste artigo, abordar a contribuição das tertúlias literárias dialógicas através do desenvolvimento da competência comunicativa na aprendizagem geográfica. Com relação aos objetivos específicos, buscamos: (i) explicar os princípios que sustentam as tertúlias literárias dialógicas, realizando uma aproximação com a teoria habermasiana; (ii) contextualizar e analisar

obras literárias que poderiam ser utilizadas em uma tertúlia literária dialógica nas aulas de Geografia; (iii) sugerir uma proposta de aplicação da tertúlia literária dialógica nas escolas de Ensino Médio.

Em nosso artigo, utilizamos procedimentos da pesquisa bibliográfica, pois esta se fundamenta na leitura e análise de trabalhos desenvolvidos acerca do tema que abordamos, ou seja, envolve fontes secundárias, além de caracterizar também uma pesquisa documental, tendo em vista os livros literários analisados, que trazem, mesmo que de modo fictício, vivências humanas localizadas em um determinado tempo e espaço, configurando documentos passíveis de investigação científica indireta. Para Gonsalves (2001, p. 32), “[...] a noção de documento corresponde a uma informação organizada sistematicamente, comunicada de diferentes maneiras (oral, escrita, visual ou gestualmente) e registrada em material durável”.

Subsequentemente, as demais seções estruturam-se da seguinte forma: começamos abordando a metodologia da tertúlia literária dialógica, destacando sua aproximação com a teoria habermasiana; em seguida, partimos para a leitura e análise das obras literárias escolhidas, no caso, *A menina que roubava livros* e *A culpa é das estrelas*, por último, apresentamos uma proposta de aplicação da tertúlia com as obras citadas e um roteiro de leitura para auxiliar os alunos.

A tertúlia literária dialógica e sua aproximação com a teoria habermasiana

Em meio a um contexto turbulento de fim da ditadura na Espanha, no ano de 1975, educadoras e educadores progressistas, inspirados em iniciativas educativas libertárias, criam a tertúlia literária dialógica, que teve início na escola de Verneda, no distrito de Sant-Martí (FLECHA e MELLO, 2005). Desde o contexto de sua criação, as tertúlias têm ganhado espaço no campo educativo, sendo reconhecidas hoje como Atuação Educativa de Êxito (AEE) pela comunidade científica internacional (GARCÍA; CARRIÓN; GONZÁLEZ, 2013).

A base que dá sustentação às tertúlias é a aprendizagem dialógica, conceito elaborado a partir das contribuições de Paulo Freire, na área da educação, e Habermas, no âmbito da sociologia (FLECHA e MELLO, 2005): o primeiro, com relação às suas discussões a respeito do diálogo; o segundo, por meio de sua teoria do agir comunicativo, destacando a importância de estabelecer uma comunicação que objetive o entendimento entre os membros, ao invés de relações de coação ou intimidação dos sujeitos.

No Brasil, as tertúlias já são implementadas em algumas escolas, possuindo apenas uma pequena mudança quanto à nomenclatura, aqui conhecida como tertúlia dialógica literária, designação que segue os mesmos princípios estabelecidos em sua criação. É uma iniciativa desenvolvida pelas comunidades de aprendizagem, em que os centros educativos que se disponibilizam a participar recebem capacitação e materiais de leitura.

Existem sete preceitos que norteiam a realização da tertúlia, a saber: diálogo igualitário, inteligência cultural, transformação, aprendizagem instrumental, criação de sentido, solidariedade e igualdade de diferenças (FLECHA e MELLO, 2005). Por meio do seguimento de cada um deles, é possível estabelecer uma troca saudável, em que os alunos poderão exteriorizar seus pontos de vista e sentimentos com relação à obra lida.

Por ter o caráter dialógico como aspecto crucial, a tertúlia se baseia nos atos comunicativos, em que há presença de sinceridade por parte dos participantes que expõem seus argumentos, que, juntamente com seus colegas, chegam a consensos a respeito do que está sendo debatido, sem qualquer tipo de coação (SOLER e FLECHA, 2010), já que os alunos são os principais protagonistas nesse momento.

Ao introduzir sua fala, o aluno utiliza aquilo que Habermas (2012) denomina de pretensão de validade, que poderá ser aceita pelo ouvinte, rejeitada ou adiada, mas que, em todo caso, será necessário fundamentar com base em razões que demonstrem o porquê de seu posicionamento. Dessa forma, quando o ouvinte opta por não aceitar o que foi dito, ele deve apresentar argumentos que possam respaldar sua fala para ter seu posicionamento validado.

Essa metodologia faz com que o aluno desempenhe um papel central, levando em conta que o mediador na sala de aula, o professor, está ali para conduzir as falas e estabelecer a ordem de participação dos integrantes na tertúlia, de modo que os alunos protagonizem a cena, destacando trechos e expondo interpretações acerca do que foi lido. Nessa atividade, o professor estabelece correspondências entre as falas, busca entendimentos quando houver opiniões divergentes e semeia o respeito entre os colegas.

Com a realização das tertúlias, os alunos têm a oportunidade de ler obras literárias que julgam de difícil compreensão e, em conjunto com seus colegas, mediante o compartilhamento de pontos de vista, desenvolvem sua competência linguístico-discursiva, desconstruindo, assim, alguns preconceitos em torno da capacidade de interpretação de obras complexas por parte de pessoas que não possuem nível de escolaridade superior.

A ampliação da competência comunicativa refletirá não só nos momentos de encontro para debate da obra, mas também em sala de aula e fora dela, afinal, a escola estará formando jovens capazes de argumentar em público, participando de ações que possam contribuir com o desenvolvimento da comunidade em que estão inseridos, do ambiente de trabalho em que atuam ou do meio acadêmico a que se dedicam.

Segundo García, Carrión e González (2013), as tertúlias proporcionam transformações cognitivas e sociais que impactam na vida da própria pessoa que está participando do encontro, na instituição que está promovendo a realização dessa atividade e também no entorno social e familiar.

Os atos comunicativos dialógicos utilizados na tertúlia se diferenciam dos atos de poder, pois incluem em sua base a sinceridade e o respeito às opiniões, sem haver coações (PULIDO e ZEPA, 2010). A linguagem é, dessa forma, a força principal que rege as ações estabelecidas entre os sujeitos participantes, não existindo, entre eles, alguém visto como mais ou menos qualificado para realizar apontamentos.

Esses atos comunicativos são subsidiados pela teoria do agir comunicativo de Habermas (2012), em que as falas do sujeito, para serem validadas, devem estar ancoradas no mundo objetivo, subjetivo ou social, sendo passíveis de críticas por parte dos demais participantes da interação, que, através da organização das falas e em coletividade, poderão constituir um entendimento e orientar suas ações.

Portanto, percebe-se que:

Participando de estos actos, las personas van transformando su propia visión de la realidad, ampliando su punto de vista a través de las contribuciones que escucha de sus compañeros y compañeras, y también de las suyas propias. Las personas participantes reflexionan sobre 'lo que se habla y cómo se habla en las tertulias', favorece a su vez su implicación en debates públicos u otros movimientos sociales, incluso en sus relaciones personales. (PULIDO e ZEPA, 2010, p. 303).

Ou seja, os atos comunicativos desdobrados na tertúlia propiciam um certo empoderamento aos participantes, que se sentem capazes de opinar em diversas esferas de suas vidas, lapidando suas visões de mundo e até mesmo de si mesmos, reconhecendo-se como sujeitos aptos a formular e expor produtivamente suas observações. Inferimos que as interações proporcionadas nessa atividade impactam diretamente no mundo da vida dos sujeitos participantes por meio de processos de entendimento que refletem no mundo objetivo, no mundo social e no mundo subjetivo, apontados por Habermas (2012).

Ao se disporem a participar, os alunos corporificarão seus saberes mediante exteriorizações fundamentadas em pretensões de validade. Essas pretensões equivalem à afirmação de que as condições que asseguram a verdade do que foi dito tenham sido cumpridas (HABERMAS, 2012), ou seja, estejam de acordo com a obra lida pelos membros da tertúlia, dando a oportunidade de que os demais possam aceitar, rejeitar ou adiar tal exteriorização, levando em consideração sempre o princípio do respeito.

Na escola, o agir comunicativo se manifesta através da ação educativa, em que se obtém um entendimento mínimo entre os alunos, que, com o tempo, será transformado em entendimento máximo a partir do momento que eles desenvolverem a competência linguística, possibilitada pelos conhecimentos adquiridos, experiências vivenciadas e proporcionadas pela instituição escolar.

Não obstante, é importante frisar que os alunos já possuem essa competência, mas cabe à escola aperfeiçoá-la, para, assim, emancipar o aluno (LONGHI, 2005).

Deduzimos, desse modo, que o aluno não conhece suficientemente as regras do agir comunicativo, mas, a partir do momento que ele consegue dominá-las por intermédio do professor, torna-se linguisticamente competente (LONGHI, 2005), passando a sentir o desejo de compartilhar convicções, visões de mundo, observações e opiniões.

É mediante essa prática pautada no agir comunicativo que o educador se torna democrático, o que, nas palavras de Freire (1996), significa não se negar ao dever de reforçar a capacidade crítica dos alunos e suas curiosidades durante o exercício da docência. Na tertúlia, cumprindo o papel de mediador dos encontros, o professor estará contribuindo para que os alunos possam manifestar suas impressões e inquietações a respeito do texto lido.

Um olhar geográfico acerca das obras *A menina que roubava livros* e *A culpa é das estrelas*

Depois de começarmos a investigar o universo literário sob uma ótica geográfica, já não conseguimos ler uma obra sem nos ater aos detalhes, às questões trazidas pelo escritor que, muitas vezes, por desatenção, deixamos passar despercebidas. Através desse olhar aguçado, percebemos, a Geografia se faz viva na narrativa. Nessa perspectiva, fizemos a releitura de duas obras literárias, ambas de escritores estrangeiros que tiveram grande repercussão em nosso país. As obras em foco são: *A menina que roubava livros*, do escritor australiano Markus Zusak, e *A culpa é das estrelas*, do canadense John Green.

A obra de Zusak (2011) foi publicada pela primeira vez no ano de 2005. Em sua biografia, o autor relata que a inspiração para o cenário se deu por causa das memórias guardadas pelos seus avós na Alemanha nazista e na Áustria. Inserir, nesse cenário, uma menina que roubava livros, justifica-se pela importância que as palavras tinham naquela época em que o conhecimento era bastante temido.

Nessa obra, algo que chama a atenção do leitor, em um primeiro momento, é a excentricidade de sua narradora, que é a própria morte. Ela descreve a vida de cada um dos personagens, destacando, nesse processo, as vítimas que se encarrega de buscar, vendo seu trabalho dificultado pela guerra devido ao grande número de pessoas que morrem todos os dias.

A protagonista da trama é Liesel Meminger, uma menina que inicia o livro com nove anos de idade. Logo no primeiro capítulo, ela passa por uma experiência traumática ao perder o irmão mais novo. Em meio à guerra e à pobreza, a única saída encontrada por sua mãe é a de entregar os filhos para um casal com condições mais favoráveis. Contudo, apenas um deles (no caso, Liesel) chega vivo a seu novo destino.

É na rua Himmel que Liesel vive momentos especiais ao lado de seus pais adotivos, que, embora alemães, não concordam totalmente com o regime nazista imposto pelo *Führer*. É justamente esse

ponto que desencadeia situações de conflito ao longo da história, além de momentos marcados pelo medo, dado o acolhimento de um judeu num regime político em que este sofre duras perseguições.

Em virtude das circunstâncias precárias em que vive, Liesel não é alfabetizada, mas isso não diminui sua vontade incessante de aprender a ler. Com ajuda de seu pai adotivo, começa a conhecer as palavras e seus significados, o que desencadeia o roubo de livros, incluindo aqueles proibidos por serem contra os ideais de Hitler.

O cenário é delimitado pela escassez de alimentos, preconceitos raciais, preconceitos religiosos e intolerância, que se intensificam ou suavizam conforme o lado que esteja ganhando ou perdendo a guerra. Também é mostrada uma distinção entre aqueles que, mesmo pertencendo ao partido nazista, possuem realidades socioeconômicas diferentes. Dessa forma, “[...] a repartição da população em camadas com acentuadas diferenças de renda, de consumo, de nível de vida etc. faz com que, em um mesmo espaço, apareça uma variedade de resultados relacionados com os diferentes aspectos da realidade social” (SANTOS, 2004, p. 40).

Isso é retratado na obra, principalmente, quando Liesel menciona a localização da casa do prefeito, que se encontra no ponto mais elevado da cidade, diferenciando-se de todas as demais tanto em relação aos aspectos físicos quanto aos econômicos, considerando o fato de que sua mãe trabalha como lavadeira de roupa, sendo a esposa do prefeito sua cliente.

Por meio dos conflitos ocasionados pela guerra, percebemos a forte presença de uma geopolítica mundial, que nos permite entender a influência do poder autoritário do líder nazista Adolf Hitler, que não media esforços para conquistar territórios e eliminar as raças que julgava inferiores, propagando ideais deturpados e ferindo os direitos humanos.

O segundo livro ao qual nos propomos reler traz uma abordagem mais atual, que se concentra numa visão adolescente de pacientes que lutam contra o câncer. Os dois personagens principais, Hazel e Augustus, possuem respectivamente 16 e 17 anos. Hazel tem o diagnóstico de câncer de tireoide com metástase no pulmão. Já Augustus tem sua perna atingida por um osteossarcoma, motivo gerador de uma amputação.

A obra foi publicada pela primeira vez no ano de 2012 e ganhou adaptação para os cinemas dois anos depois, em 2014. A história se passa em uma cidade real, denominada Indianápolis, localizada em Indiana. Por vezes, é ressaltado aspectos ligados ao tempo, clima e relevo característicos desse lugar, que influenciam diretamente na vida de seus habitantes, contribuindo para mudanças no estado de espírito dos moradores.

Também notamos um sentimento de afeição e identificação por alguns lugares, como o Holliday Park, que desperta uma lembrança experienciada pela personagem Hazel ainda na infância, além de ser um parque bastante conhecido pelos habitantes de Indianápolis. Um simples balanço no quintal de casa, sem muito significado para os outros, em Hazel desperta lembranças de uma infância que ela mal pôde desfrutar:

[...] O balanço ainda estava lá, ervas daninhas brotando da pequena vala que eu havia criado com os pés ao me impulsionar cada vez mais alto quando era bem novinha. Lembrei do dia em que papai trouxe para casa o kit de balanço da Toys 'R' Us e montou aquele aparato no quintal com a ajuda de um vizinho [...]. (GREEN, 2012, p. 77).

O ponto alto da narrativa ocorre quando Hazel e Augustus embarcam em uma viagem para Amsterdã, com o objetivo de conhecer o autor do livro favorito deles. Ao chegarem na cidade, Hazel vê suas expectativas correspondidas, pois relata que é da maneira que havia imaginado:

Aconteceu tudo de repente: saímos da estrada e vimos as casas geminadas da minha imaginação repousando precariamente sobre os canais, bicicletas onipresentes, e cafés anunciando: SALÃO DE FUMO. O táxi passou por cima de um canal e eu pude ver, do alto da ponte, várias casas flutuantes atracadas. Não se parecia em nada com os Estados Unidos da América. Parecia uma pintura antiga, só que real — tudo dolorosamente idílico à luz da manhã —, e eu pensei em como seria maravilhosamente estranho morar num lugar onde quase tudo havia sido construído por pessoas mortas. (GREEN, 2012, p. 98).

Nessa fala, observamos que a personagem faz referência ao caráter histórico da cidade de Amsterdã, ao relatar que muitas das construções existentes foram produzidas por pessoas já falecidas. Santos (2006) utiliza o termo *rugosidade* para se referir ao que fica no passado, de forma cristalizada por meio do espaço construído ou de paisagens, que podem aparecer de maneira isolada ou em arranjos. É sobre essas rugosidades, tão importantes para a história e cultura local, que os personagens se reportam durante esse momento da narrativa.

Uma das rugosidades mais exploradas no livro é o local onde Anne Frank e sua família se escondem durante a Segunda Guerra Mundial: um anexo situado no escritório em que seu pai trabalhava. Essa rugosidade permanece até hoje presente na paisagem de Amsterdã, mas com uma nova função: foi transformada em um museu, onde os turistas podem visitar cada um dos cômodos.

Feita essa breve explanação, percebemos várias correspondências entre as obras literárias citadas e a ciência geográfica, tendo em vista as questões sociais, econômicas, físicas, políticas e culturais abordadas, além de conceitos como paisagem, lugar e rugosidades espaciais, que possibilitam ao leitor construir conhecimentos sobre temas geográficos.

Proposta de aplicação da tertúlia literária dialógica no ensino de Geografia

Diante das discussões acerca das tertúlias literárias dialógicas e das obras lidas e analisadas, trazemos uma proposta de aplicação da tertúlia direcionada ao público do Ensino Médio. As turmas serão definidas com base na abordagem que o professor deseja realizar ao adotar uma das duas obras

literárias sugeridas. Como toda e qualquer atividade desenvolvida em sala de aula, a tertúlia precisa ser planejada para ocorrer da maneira esperada, então, alguns passos iniciais são necessários para que o objetivo seja alcançado (**Quadro 1**).

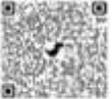
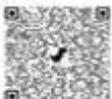
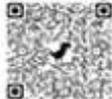
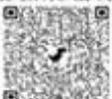
Quadro 1 – Planejando a tertúlia

Etapas	Procedimentos
Escolha do livro literário	Selecionar o livro que será debatido nos encontros. A escolha pode ser feita juntamente com os alunos, através de sugestões de títulos trazidos pelo professor.
Frequência de ocorrência	Delimitar a ocorrência dos encontros, isto é, se serão semanais, quinzenais ou mensais. A definição ficará a cargo do professor, adequando a sua rotina de acordo com a quantidade de aulas que possui por semana.
Horário e duração	Determinar o horário em que acontecerão os encontros e a sua duração. Tanto podem ocorrer durante o horário da aula quanto em um contraturno, depende da disponibilidade do professor e dos alunos. A duração poderá ser de 1 a 2 horas.
Organização da sala	Organizar o local em que ocorrerá o encontro. De preferência, é importante dispor as cadeiras em círculo para que todos vejam uns aos outros, sem que ninguém tome a frente.
Delimitação dos capítulos	Estabelecer a quantidade de capítulos que serão lidos para cada encontro. A quantidade pode variar de acordo com o tamanho do capítulo, no caso de serem longos ou curtos.
Organização das falas	Todos os alunos deverão participar da tertúlia. Dessa forma, o mediador deverá levar uma folha em que possa anotar a ordem das falas, assim como as inscrições daqueles que desejarem contribuir com o relato do colega, que poderão ser feitas após a exposição de um grupo de cinco alunos. Também é necessário delimitar o tempo para que o aluno faça o exercício da palavra, de modo igualitário, podendo restringir-se a 10 minutos.
Conteúdo das falas	Os alunos devem pautar suas falas no livro que está sendo debatido, podendo trazer até dois trechos para compartilhar e comentar com os colegas.

Fonte: Os autores (2021).

Após a organização de todas essas etapas e tendo em mente os objetivos desejados com a execução dessa atividade, o professor poderá entregar aos alunos um roteiro (**Figura 1**) para auxiliar no decorrer da leitura. O roteiro conta com recursos visuais, auditivos, audiovisuais e curiosidades acerca de elementos que aparecem na obra, proporcionando, assim, uma experiência mais profunda de leitura.

Figura 1 – Roteiro de leitura

Roteiro de leitura do livro "A culpa é das estrelas", do escritor John Green		
[Conto "A espada de Dâmoçles"] 	Capítulos 01, 02 e 03 [Imagem de Indianápolis] 	[Primavera em Indiana] 
[Origem da palavra "narcisista"] 	Capítulos 04, 05, 06, 07, 08 e 09 [Holliday Park] 	[Influência do céu no estado emocional]  <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto; margin-right: auto;">O céu também influencia no seu humor?</div>
[Capa do filme "300"] 	Capítulos 10 e 11 [Poema recitado por Hazel, na íntegra] 	[Conhecendo Amsterdã] 
Capítulos 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19 [Museu "Anne Frank"] [Museu do cinema holandês]  		<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">Propomos uma experiência para que você possa explorar outros sentidos, exceto a visão, como o Inac. Para isso, vá para um local aberto junto com uma pessoa que lhe sirva de guia. Na sequência, ele encherá bexigas com água e colocará uma alva na sua frente, que você tentará acertar com as bexigas apenas por meio das instruções transmitidas pelo guia.</div>
[Momento dos elogios fúnebres] 	Capítulos 20, 21, 22 e 23 [Cemitério "Crown Hill"] 	[Quem foi Antonietta Meo] 
[Bloomington] 	Capítulos 24 e 25 [Queda da Bastilha] 	[Ruínas do Holliday Park] 
[Capa do Livro de Adolf Hitler] 	Partes 3, 4 e 5 [Curiosidades sobre as Leis de Nuremberg] 	[Invasão da Rússia] 
[O que aconteceu em 79 e em 1346]  	Parte 6 [Mais detalhes sobre os campos de concentração]  	
[Som das sirenes, p. 266] 	Partes 7, 8, 9 e 10 [Stalingrado] 	[Acontecimentos que antecederam o fim da guerra] 

Fonte: Os autores (2021).

O QRcode é uma ferramenta que faz parte do universo dos alunos e tem se intensificado cada vez mais, servindo para diversas atividades. Sendo assim, a utilização deles proporciona o contato do aluno com a tecnologia através do uso do seu celular, que já se faz tão presente em sua rotina, mas que agora será utilizado com o objetivo de aprendizagem, além de gerar curiosidade para saber o que está por trás desse código.

Conclusão

A comunicação é uma necessidade humana, tendo em vista que o homem é um ser social. Mas em sala de aula, quase sempre nos deparamos com alunos que raramente se manifestam. Diante disso, surge a necessidade de buscar metodologias que possam impulsionar a participação, proporcionando um ambiente interativo, cujos integrantes se sintam livres para expor seus argumentos.

É por meio dessa observação que abordamos a metodologia da tertúlia literária dialógica, mostrando suas potencialidades para o ensino, contribuindo para um trabalho interdisciplinar, envolvendo literatura e Geografia. Apoiados no agir comunicativo postulado por Habermas (2012), acreditamos contribuir também com o desenvolvimento da competência comunicativa dos estudantes, fator capital em toda prática educacional.

Seguindo os princípios elencados na tertúlia, promovemos um ambiente igualitário em que alunos e professores se veem num mesmo patamar, fundado no respeito e na solidariedade. A leitura coletiva proporciona uma ligação entre os sujeitos participantes envolvidos em um mesmo cenário, que, por sua vez, podem apresentar diferentes visões acerca dos fatos narrados, influenciados pelas experiências e conhecimentos que possuem.

Portanto, trabalhar Geografia e literatura na Educação Básica por meio da realização das tertúlias literárias dialógicas, muito contribui com a aprendizagem, com a contextualização dos conteúdos e com a ampliação de habilidades comunicativas, favorecendo o desenvolvimento da autonomia dos alunos e diminuindo receios quanto ao direito de fala em sala de aula.

Referências

FLECHA, R.; MELLO, R. R. Tertúlia Literária Dialógica: compartilhando histórias. **Presente! revista de educação**, Salvador-BA, n. 48, p. 29-33, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3rCTnnp>. Acesso em: 04 ago. 2020.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONSALVES, E. P. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. Campinas-SP: Alínea, 2001.

GREEN, J. **A culpa é das estrelas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

GARCÍA, R. F.; CARRIÓN, R. G.; GONZÁLEZ, A. G. Transferencia de tertulias literarias dialógicas a instituciones penitenciarias. **Revista de Educación**, Madrid, n. 360, p. 140-161, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3rD9mWD> . Acesso em: 02 ago. 2020.

HABERMAS, J. **Teoria do agir comunicativo**: racionalidade da ação e racionalização social. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LONGHI, A. J. **A ação educativa na perspectiva da teoria do agir comunicativo de Jurgen Habermas**: uma abordagem reflexiva. 2005. 165 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3JkrgDz>. Acesso em: 30 mar. 2021.

PULIDO, C.; ZEPA, B. La interpretación interactiva de los textos através de las tertulias literarias dialógicas. **Revista Signos**, Valparaíso, v. 43, n. 2, p. 295-309, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/34sGZS8>. Acesso em: 03 mar. 2021.

SANTOS, M. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SOLER, M.; FLECHA, R. Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA. **Revista Signos**, Valparaíso, v. 43, n. 2, p. 363-375, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3HEjfh>. Acesso em: 05 ago. 2020.

ZUSAK, M. **A menina que roubava livros**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

O PATRIMÔNIO ALIMENTAR BRASILEIRO NA ABORDAGEM GEOEDUCACIONAL: COMER E APRENDER

Silvia Heleny Gomes da Silva
silviaheleny@gmail.com

“Patrimônio é tudo o que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também as festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia”.

Cecília Londres

Introdução

O presente texto tem como objetivo refletir sobre o patrimônio alimentar a partir do debate geográfico. Utiliza-se da Geoeducação, também denominada de Educação Patrimonial Geográfica, enquanto perspectiva teórica e metodológica para a discussão que aqui se delineará.

Parte-se do pressuposto, como mencionado no título do texto, que o patrimônio alimentar brasileiro pode proporcionar conhecimento geoeseducativo através do comer e aprender – ações tão necessárias cotidianamente. Pela boca não se entra apenas o alimento em si, mas ele é simbolizado anteriormente pela cultura de um grupo que o transforma em comida, e, portanto, participa da construção das suas identidades individuais e coletivas. Segundo Cosgrove (2012, p. 236) “[...] a geografia está em toda parte, reproduzida diariamente por cada um de nós”. Portanto, no ato da alimentação existem saberes geográficos, históricos, políticos, ambientais, sociais e culturais que a demarcam como parte constituinte e fundamental da vida das pessoas. Saberes estes transformados em uma infinita combinação de sabores Brasil adentro.

Falar de patrimônio não diz respeito somente aos já consagrados monumentos, prédios e objetos históricos que conformam o constructo do bem cultural de natureza material. Mas extrapola essa compreensão quando convoca a pulsante imaterialidade patrimonial existente em todos os cantos e lugares desses brasis, costurados a partir da sua diversa riqueza étnica expressa em inúmeras manifestações culturais. Pela lente da alimentação, tem-se uma instigante perspectiva a ser aprofundada geograficamente para compreender a potência dos patrimônios alimentares brasileiros pela abordagem geoeseducacional.

O território nacional e a alimentação: o caso do IPHAN e do INPI

Atualmente, no Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) são dois importantes órgãos que tecem um importante debate acerca da temática da alimentação no território nacional. O primeiro pela perspectiva de patrimônio cultural e o segundo pela perspectiva da indicação geográfica.

Vale ressaltar que o IPHAN é uma autarquia federal do governo brasileiro vinculada ao Ministério do Turismo, como também é responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país. O INPI também é uma autarquia federal do governo brasileiro vinculado ao Ministério da Economia, sendo responsável, todavia, por gerir o sistema brasileiro de concessões (patentes, marcas etc), dentre elas a indicação geográfica que liga um produto ou serviço ao seu local de origem.

É por essa linha de raciocínio que esta reflexão se desenha. Tanto o IPHAN quanto o INPI se utilizam de classificações que localizam a alimentação e suas dinâmicas dentro do território nacional a partir de práticas e produtos alimentares.

Como dito anteriormente, é pela perspectiva do patrimônio cultural que o IPHAN trabalha, sendo definido como “um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação é de interesse público”, segundo o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937¹. Para se referir ao patrimônio cultural é preciso aceitar sua abrangência temática, a colaboração de distintos campos do saber e suas múltiplas concepções. É um assunto que continuamente está em pauta por causa da crescente patrimonialização de bens culturais brasileiros. Estes sofrem interferência de políticas internacionais como as advindas da Organização das nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que é referência do tratamento da temática aqui elencada, principalmente pela montagem da extensa listagem do patrimônio da humanidade, pulverizado nos mais diversos lugares do mundo. Referência essa que desperta a curiosidade das pessoas, as motiva a viajar, a consumir, a aprender e a ter pertencimento por algo que é reconhecido oficialmente como sendo seu também, seja no seu bairro ou cidade, ou até em outro continente além-mar. Na **figura 1** tem-se um esquema gráfico para representar a divisão do patrimônio cultural segundo o IPHAN.

A partir do exposto, faz-se a seguinte pergunta: onde está a alimentação? Essa é uma indagação pertinente para começar a compreender o universo alimentar dentro do entendimento do IPHAN. Ela é concebida como algo de natureza material ou imaterial? É híbrida? Afinal, ela convoca materialidades e imaterialidades. Essas são questões importantes de serem levantadas para descobrir a vastidão temática que o patrimônio cultural suscita.

1 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126> . Acesso em: 10 fev. 2022.

Figura 1 – Divisão do Patrimônio Cultural (IPHAN)



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O patrimônio cultural material é protegido pelo processo de tombamento, onde passa a ser fiscalizado pelo IPHAN, que verifica as condições de conservação, além de registrá-lo em algum dos Livros do Tombo, que é subdividido em Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; e Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

O patrimônio cultural imaterial é protegido pelo processo de salvaguarda, que registra práticas sociais apropriadas por grupos históricos e que passam de geração a geração, compondo sentimento de identidade e continuidade. O Decreto-lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000², instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Os patrimônios imateriais estão listados nos Livros de Registro, que se subdivide em: Livro de Registro dos Saberes; Livro de Registros das Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão; e Livro de Registros dos Lugares.

Tanto os patrimônios materiais como os patrimônios imateriais são averiguados pela metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN chamada de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)³. É por ele que informações são levantadas, estudadas e organizadas para o possível tombamento ou salvaguarda de um determinado bem cultural.

Os patrimônios imateriais ligados à alimentação se referem aos processos/ofícios e não aos produtos alimentares em si, apesar destes serem parte integrante dos processos que lhe dão origem. De bens culturais registrados pelo IPHAN relativos à alimentação existem seis, conforme relação abaixo:

2 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606>. Acesso em: 10 fev.2022.

3 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>. Acesso em 10 fev. 2022.

Bens Registrados Relativos à Alimentação (IPHAN)

- Ofício das Baianas de Acarajé (2004);
- Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro, da Serra da Canastra e Salitre/Alto Paranaíba (2008);
- Sistema Agrícola do Rio Negro (2010);
- Modo de Fazer Tradicional da Cajuína do Piauí (2014);
- Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (2018);
- Sistema Agrícola Tradicional das Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira (2018).

Todos esses bens culturais listados são considerados, portanto, Patrimônios Culturais do Brasil, tendo, por isso, potenciais elementos de discussão e aprendizagem geográfica. Quando se come, por exemplo, um acarajé com cajuína, é toda uma ancestralidade que se está pondo ao alcance da boca, das mãos e do aprender. Estar atento a essas redes de ligações que extrapolam o alimento em si é o que se quer enfatizar durante o presente texto.

Referente ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), ele trabalha a alimentação pela perspectiva da indicação geográfica, através de produtos alimentares que possuem a Indicação Geográfica Protegida (IG ou IGP). Dentro dessas IGs tem-se duas principais divisões, que são: as Indicações de Procedência Reconhecidas (IP), que traz o nome geográfico do local como referência de extração, produção ou fabricação de um determinado produto; e as Denominações de Origem Reconhecidas (DO), que traz o nome geográfico do local como referência das qualidades específicas de fatores naturais e humanos no resultado do produto. Na análise do **Quadro 1** é possível ter essa divisão melhor demarcada através de exemplos, esses são apenas alguns.

Quadro 1 – Produtos com IGs de Procedência e de Origem (INPI)

Indicações de Procedência (IP)	Denominações de Origem (DO)
Região de Mara Rosa (GO): Açafraão	Costa Negra (CE): Camarões marinhos
Pelotas (RS): doces tradicionais de confeitaria e de frutas	Manguezais de Alagoas (AL): Própolis vermelha e extrato de própolis vermelha
Região do Cerrado Mineiro (MG): café	Litoral Norte Gaúcho (RS): Arroz
Vale do Submédio São Francisco (PE/BA): uvas de mesa e manga	Mamirauá (AM): Pirarucu manejado
Paraty (RJ): aguardentes tipo cachaça e aguardente composta azulada etc	Ortigueira (PR): Mel de abelha - Apis Mellífera
Rio Negro (AM): Peixes Ornamentais	Terra Indígena Andirá-Marau (AM/PA): Waraná (guaraná nativo) e pães de waraná (bastão de guaraná)
Maués (AM): Guaraná	Região de São Joaquim (SC): Maçã Fuji

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A listagem dos produtos com IGs⁴ é bem maior do que o exemplo trazido no **Quadro 1** listado acima. Para os produtos com IP existem cinquenta e um (51), já para os produtos com DO existem dezoito (18). Todos eles referentes a produtos alimentícios nacionais. Contudo, na extensa lista desenvolvida pelo INPI entram produtos de outras nacionalidades e ramos econômicos, o que aumenta a quantidade de itens. Porém, eles não foram levados em consideração para o presente estudo, pois o interesse é pelos chamados patrimônios alimentares brasileiros.

Vale lembrar que toda essa movimentação alimentar no território nacional está alicerçada a questões culturais e econômicas, que acabam por criar dinâmicas socioespaciais locais e que são exportadas para outros estados, regiões e até países. O INPI estimula junto do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) movimentações cada vez maiores desses produtos alimentícios que recebem selos, permitindo-os entrar em comercializações dentro e fora do mercado nacional.

Esses produtos alimentícios incorporam valores culturais na localidade onde são produzidos e os levam também para fora dela por meio de mercadorias com selos que garantem ao consumidor um produto de qualidade e que é bem visto pelo comércio. O vai e vem de saberes e sabores ultrapassam fronteiras.

O que diferencia uma Indicação de Procedência (IP) de uma Denominação de Origem (DO) é o fato da primeira se referir mais a uma reputação que uma localidade tem na produção de algum item alimentar ou não; e a segunda está mais atrelada a uma relação profunda com o território, principalmente pelas qualidades específicas de elementos do meio ambiente e humanos que resultam em um produto com características singulares.

Patrimônio e cultura alimentar

Constatou-se que os órgãos federativos citados anteriormente junto a outras tantas instituições movimentam a cultura, o turismo, a economia e a educação, pois informações e mercadorias são trocadas, bem como influências culturais advindas de passeios e viagens. A todo momento a alimentação está em pauta na vida cotidiana.

Nesse sentido, o patrimônio alimentar brasileiro se mostra variado e repleto de conhecimentos que falam de lugares, pessoas, ambientes, culturas e da prática da vida. Segundo Corona, Matta e Suremain (2019), entende-se por patrimônio alimentar:

O patrimônio alimentar compreende o conjunto de elementos materiais e imateriais das culturas alimentares considerado por uma sociedade ou grupo como uma herança compartilhada, como um bem comum. Está inclusive praticamente todo relacionado à

4 Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/indicacoes-geograficas/pedidos-de-indicacao-geografica-no-brasil>. Acesso em 10 fev. 2022.

alimentação: os produtos agrícolas – brutos e transformados –, as receitas e livros de receitas, as técnicas e habilidades, os modos à mesa, as manufaturas e tecnologias alimentares, as formas de consumo, a sociabilidade e o simbolismo alimentar. (BÉSSIÈRE e TIBÈRE, 2010; LABORDE e MEDINA, 2015 apud CORONA; MATTA; SUREMAIN; 2019, n.p. tradução da autora).

A partir do exposto acima, é pertinente afirmar que um patrimônio alimentar só se constrói se uma base cultural existir antes. Ou seja, é preciso que os sujeitos criem relações culturais e simbólicas com os alimentos para que os patrimônios alimentares existam. A cultura alimentar se faz pertinente e necessária na discussão do patrimônio. Afinal, ela deriva de memórias individuais e coletivas, de sentimentos de pertencimento e valores socioculturais, de hierarquias e classificações a partir do domínio, poder e crença.

Montanari (2004) diz que:

Comida é cultura *quando produzida*, porque o homem não utiliza apenas o que encontra na natureza (como fazem todas as outras espécies animais), mas ambiciona também criar a própria comida, sobrepondo a atividade de produção à de predação. Comida é cultura *quando preparada*, porque, uma vez adquiridos os produtos-base da sua alimentação, o homem os transforma mediante o uso do fogo e de uma elaborada tecnologia que se exprime nas práticas da cozinha. Comida é cultura *quando consumida*, porque o homem, embora podendo comer de tudo, ou talvez justamente por isso, na verdade não come qualquer coisa, mas *escolhe* a própria comida, com critérios ligados tanto às dimensões econômicas e nutricionais do gesto quanto aos valores simbólicos de que a própria comida se reveste. (MONTANARI, 2004, p. 16, grifos do autor).

A comida, portanto, comunica histórias, geografias, sentimentos, percepções de mundo, valores, identidades e, principalmente, culturas. Por isso, pode-se afirmar que a cultura alimentar é muito mais que um conceito que fala de ingredientes e modos de preparo dos alimentos, mas representa todo o funcionamento de uma sociedade que se quer viva, forte e perpetuada. A alimentação se transforma, absorve e nega influências culturais de acordo com a mudança da sociedade. Ela oscila conforme os interesses políticos e econômicos do mundo. Sua ausência se evidencia através do fenômeno da fome e sua abundância está revestida de ideologias de respeito ou desrespeito à natureza, tanto pela agroecologia como pelo agronegócio. A geopolítica dos alimentos dinamiza o mundo desde o princípio da humanidade, seja pela prática do escambo ou pela negociação das *commodities* nas bolsas de valores.

A cultura alimentar se expressa também nas distintas paisagens do espaço geográfico. Consequentemente, essas paisagens são produto dessa cultura, formando o que Sauer (2012) chama de *paisagem cultural*; essa que é produto da ação do homem na paisagem natural, a fim de satisfazer as suas necessidades e desejos. Assim, a paisagem cultural apresenta como sustento o processo que lhe fabrica, a função que lhe dá finalidade e a forma que lhe representa visivelmente (SAUER, 2012).

O Ceará no enfoque da cultura alimentar e do patrimônio gastronômico

Sendo assim, cultura alimentar e paisagem cultural estabelecem relações intrínsecas. Como exemplo recente do debate sobre a cultura alimentar, no estado do Ceará houve um grande avanço nesse sentido. No dia 6 de agosto de 2021, o governador Camilo Santana sancionou duas leis importantes para a cultura cearense. A primeira diz respeito à instituição da Chancela da Paisagem Cultural do Ceará, que objetiva candidatar a Chapada do Araripe⁵ como Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). A segunda lei institui a Política Estadual da Gastronomia e Cultura Alimentar do Ceará e cria o Programa Ceará Gastronomia.

Ambas as iniciativas representam um passo importante para a cultura cearense. Segundo a matéria do Governo do Estado do Ceará (2021)⁶:

Com a aprovação da Política Estadual da Gastronomia e da Cultura Alimentar será possível salvaguardar o Patrimônio Gastronômico do Estado do Ceará em toda a sua diversidade e origem, bem como os modos de fazer e os saberes relacionados à cultura alimentar, de forma a garantir a preservação das tradições locais como um dos aspectos de desenvolvimento da gastronomia, cultura material e imaterial de grupos familiares, indígenas, quilombolas, comunidades de matriz africana ou de terreiro, pescadores artesanais, aquicultores, maricultores, silvicultores, extrativistas, suas cooperativas e associações e demais povos e comunidades tradicionais. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2021).

A proposta é boa, contudo, é preciso estar atento aos interesses dos agentes e processos envolvidos nessa iniciativa, que traz embutida em si objetivos mercadológicos para o setor do turismo de serra e gastronômico, que não deixa se voltar para a prática de um turismo de massa. Fazer o contraponto a essas questões é fundamental para uma boa execução e manutenção do projeto, para que as comunidades sejam participantes e não coadjuvantes.

De acordo com Chuva (2012):

[...] a noção de patrimônio cultural não é desinteressada. E, por isso mesmo, não se trata de descobrir uma noção verdadeira, pois ela não é única. Trata-se de explicitar a noção em uso e as divisões que ela provoca, considerando as lutas de representação que remetem a diferentes apropriações dessa mesma noção. (CHUVA, 2012, p. 163-164).

5 É uma formação rochosa e sítio paleontológico que abriga uma floresta nacional, uma área de proteção ambiental e um geoparque (área protegida e considerada patrimônio geológico) que está presente na divisa dos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí, no território brasileiro.

6 Governador sanciona lei que institui a Chancela de Paisagem Cultural do Ceará e lei da Política Estadual da Gastronomia e Cultura Alimentar do Ceará. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2021/08/06/governador-sanciona-lei-que-institui-a-chancela-de-paisagem-cultural-do-ceara-e-lei-da-politica-estadual-da-gastronomia-e-cultura-alimentar-do-ceara/#:~:text=Com%20a%20aprova%C3%A7%C3%A3o%20da%20Pol%C3%ADtica,das%20tradi%C3%A7%C3%B5es%20locais%20como%20um.> Acesso em: 24 fev.2022.

Salvaguardar o patrimônio gastronômico do estado do Ceará, que se enquadra como um patrimônio cultural, anuncia a “[...] atribuição seletiva de valores (artístico, histórico, paisagístico, etnográfico, etc.) a artefatos ou práticas sociais” (ARANTES, 2010, p. 52). Cabe aqui a reflexão sobre o desafio para se conhecer as multiplicidades que conformam esse dito patrimônio gastronômico, que é plural por sua própria natureza. Como apontado por Chuva (2012) e Arantes (2010), ao se definir o que é patrimônio, faz-se escolhas que selecionam certos elementos e se ignoram outros. O desafio é justamente este, atribuir valores que não segreguem a riqueza da diversidade.

Nogueira (2015) contribui nesse pensamento sobre a patrimonialização quando diz:

Em resposta a uma demanda social voltada para o passado, o ato de patrimonializar passa então a designar todo o processo de atribuição de valor e significado a bens e práticas culturais que são identificados e reconhecidos segundo os interesses específicos dos grupos de identidade. (NOGUEIRA, 2015, p. 40).

Para tanto, atribuir valores e significados perpassa pelas subjetividades e sensibilidades das pessoas. A abordagem interdisciplinar para esse processo de patrimonialização, nesse sentido, faz-se mais que necessária como uma forma de acolher as diferenças que constituem essa tecelagem coletiva que o patrimônio imaterial convoca. O reconhecimento desse patrimônio gastronômico pluralizado tem que vir de dentro para fora, ou seja, daqueles que o dão corpo na prática do cotidiano (as comunidades), e que irão permitir que os de fora (os agentes interessados) tenham a experiência em profundidade e afetivamente. Afinal, “todos os homens compartilham atitudes e perspectivas comuns, contudo, a visão que cada pessoa tem do mundo é única e de nenhuma maneira fútil” (TUAN, 2012, p. 338).

Conforme Rocha (2017), parafraseando a concepção de Johnson e Baumann (2015), afirma que:

[...] a noção de paisagem alimentar, nos termos de Johnson e Baumann (2015), concebida como uma construção da dinâmica social que relaciona comida a lugares, pessoas, significados, processos materiais e práticas, implicando um vínculo dinâmico entre cultura alimentar (gosto, significado) e materialidade alimentar (estrutura social, paisagem física, ecologia), como contribuição para o entendimento do que vem conformando a alimentação em nossos dias e ecoando em contexto migratório. (JOHNSON e BAUMANN, 2015 apud ROCHA, 2017, p. 647).

Relacionar a cultura alimentar, em suas mais variadas expressões e manifestações, com as paisagens alimentares, contribui com o entendimento da própria amplitude que a discussão sobre o patrimônio gastronômico cearense convida. Portanto, “os homens comem como a sociedade os ensinou” (FRANCO, 2010, p. 26). E nessa sociedade tão heterogênea, existem muitas formas

de comer e inumeráveis receitas e culinárias mundo a fora e Ceará a dentro. A cultura alimentar assim como o patrimônio é um campo de disputas, e a paisagem vai revelar tais imbricamentos que acometem as feições do espaço geográfico. Enquanto isso, os saberes e sabores são praticados nas cozinhas mais equidistantes e centrais, com gosto de fava de Redenção, dos temperos de Mulungu, do café de Guaramiranga, da cajuína de Beberibe, das cachaças e licores de Viçosa do Ceará, do queijo coalho de Jaguaribe, do maracujá de Ubajara, dos aspargos de Icapuí, do baião com pequi do Crato, do caldo de mocotó e carne de bode do Juazeiro do Norte, da moqueca de Aquiraz, da carne seca de Aracati e de todas as outras rotas possíveis e passíveis de saberes e sabores.

Geoeducação alimentar: possibilidades e desafios

Para Oliveira (2015, p. 34) “geoeducação corresponde ao exercício de envolvimento de uma coletividade, com seu espaço coletivo peculiar (simbólico), visando efetivo aperfeiçoamento da aprendizagem valorativa”. No que se refere aos patrimônios alimentares, compreender as dinâmicas socioespaciais que os alimentos criam e interrelacionam com várias dimensões geográficas do cotidiano vivido e percebido, evidencia que o processo geoeseducativo proporciona e amplia os saberes atinentes ao universo que é composto de pessoas, culturas alimentares, paisagens, lugares, significados e simbolismos.

Dessa forma, é possível criar um ensino e uma aprendizagem geográfica a partir do estudo da alimentação, sendo a Geoeducação um caminho interessante a ser percorrido. Os exemplos trazidos a partir do IPHAN e do INPI são apenas um pontapé para uma perspectiva de análise e pesquisa que se faz rica e atraente para um entendimento mais amplo da geografia e da própria vida que a tece.

Perante uma alimentação cada vez mais globalizada, industrializada e manipulada por empresas multinacionais através de produtos ultraprocessados, aprender sobre o que é “daqui” e o que constitui as identidades locais e regionais alimentares do Brasil é uma oportunidade de valorização cultural brasileira. O processo geoeseducativo pretende isto: envolver uma aprendizagem significativa e valorativa através da experiência geográfica sobre um determinado assunto que possibilite conexões e movimentações conceituais.

Quando se fala de alimentação, se fala de cultura, história, geografia, arte, ciência, política, economia, ambiente, fala-se da vida cotidiana praticada por milhões de pessoas. Proporcionar uma Geoeducação ou uma Educação Patrimonial Geográfica pelo foco alimentar é permitir que conexões sejam feitas para ampliar o entendimento de mundo com vistas à transformação social. Construir sistemas alimentares mais sustentáveis, controlar a publicidade alimentar destinada ao público infantil, juvenil e adulto, estimular o consumo de alimentos provenientes da agricultura familiar porque proporcionam saúde e bem-estar não são ações utópicas, mas completamente possíveis de acontecer.

Segundo o Guia Alimentar para a População Brasileira (2014), que é um importante documento destinado à discussão da alimentação brasileira:

[...] instrumentos e estratégias de educação alimentar e nutricional devem apoiar pessoas, famílias e comunidades para que adotem práticas alimentares promotoras da saúde e para que compreendam os fatores determinantes dessas práticas, contribuindo para o fortalecimento dos sujeitos na busca de habilidades para tomar decisões e transformar a realidade, assim como para exigir o cumprimento do direito humano à alimentação adequada e saudável. É fundamental que ações de educação alimentar e nutricional sejam desenvolvidas por diversos setores, incluindo saúde, educação, desenvolvimento social, desenvolvimento agrário e habitação. (BRASIL, 2014, p. 23).

Nesse sentido, a abordagem geoducacional pela via da alimentação contribui com o debate sobre a educação alimentar e nutricional e seus desdobramentos sobre a vida das pessoas. Promover educação, saúde e desenvolvimento social, tal como proposto pelo Guia Alimentar mencionado acima, é um belo e pertinente caminho pelo qual a Geografia pode contribuir enormemente. Nos espaços educativos formais e informais, a alimentação sempre se faz presente, tal como a geografia, e aproveitar essas oportunidades para debater e construir conhecimentos constitui um verdadeiro ganho social.

Conclusão

Ouvir, tatear, cheirar, ver e degustar as possibilidades dos patrimônios alimentares é reconhecer a sua infinita pluralidade, dado que o patrimônio é vivo (POULOT, 2009). Por isso, construir uma postura cidadã crítica perante o que a indústria de alimentos manipula e vende continuamente como a melhor opção de consumo, faz-se um desafio possível de ser realizado no cotidiano. Os indivíduos não podem e nem devem ser reduzidos a meros consumidores sem identidades, histórias, geografias e pertencimentos.

É sobre esses elementos de conexão com a vida, com a ancestralidade e com a cultura que a abordagem geoducacional alimentar se propõe. Como mencionado por Barcellos (2017, p. 42): “o gosto está no suco das coisas. O suco é o saber das coisas. Saber é extrair o suco”. Assim, pode-se concluir que pela alimentação as possibilidades de saberes, sabores e aprendizados se faz interessante, pertinente e estimulante. E a Geografia, enquanto ciência relacional, permite abrir inúmeras perspectivas para a compreensão do mosaico multicolorido que é o espaço geográfico. É preciso extrair o suco das coisas para aprender.

Portanto, como disse Dardel (2015, p. 6) “[...] a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social”. A discussão aqui proposta foi um carinhoso convite para essa experiência através dos patrimônios alimentares brasileiros.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. In: **Inovação cultural, patrimônio e educação**. BARRIO, Ángel Espina, MOYYA, Antonio, GOMES, Mário Hélio (Orgs.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.

BARCELLOS, Gustavo. **O banquete de psique**: imaginação, cultura e psicologia da alimentação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. Guia alimentar para a população brasileira / Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde, Departamento de Atenção Básica. – 2. ed., 1. reimpr. – Brasília: Ministério da Saúde, 2014.

CHUVA, Márcia. Por uma noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

CORONA, Sarah Bak-Geller; MATTA, Raúl; SUREMAIN, Charles-Édouard de. Los contornos ambivalentes del patrimonio alimentario. In: **Patrimonios alimentarios**. Entre consensos y tensiones. CORONA, Sarah Bak-Geller; MATTA, Raúl; SUREMAIN, Charles-Édouard de. (Orgs.). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C., 1ª ed., 2019.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Documentário “Expedição Gastronômica” | TV O Povo e Canal Futura |, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4ZiyL-u6KZU&ab_channel=ViniciusAugustoBozzo. Acesso em: 24 fev. 2022.

FRANCO, Ariovaldo. **De caçador a gourmet**: uma história da gastronomia. São Paulo: Editora Senac, 2010.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Cultural Imaterial**: para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; texto e revisão de, Natália Guerra Brayner. – 3ª ed. -- Brasília, DF: Iphan, 2012.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventários, espaço, memória e sensibilidades urbanas. **Educar em Revista**, n. 58, Curitiba, p. 37-53, 2015.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. Geoeducação das representações religiosas. **Revista Mercator**, 2015.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

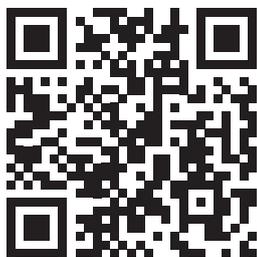
ROCHA, Carla Pires Vieira da. Paisagem alimentar sob os fluxos globais: alimentação e estilos de vida de imigrantes transnacionais em Amsterdã. **Razón y Palabra**. v. 21, n. 96, p. 643-659, 2017.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. e ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Geografia cultural**: uma antologia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

UNESCO. **Patrimônio imaterial no Brasil**/ Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

RAIZ FARINHA BEIJU: PATRIMÔNIO ALIMENTAR QUILOMBOLA NA TELA



Leonardo Pinheiro

leonardopinheirocontato@gmail.com

Patrícia dos Santos Pinheiro

patriciasantspinheiro@gmail.com

Introdução

Entre os anos de 1980 e 2010 assistimos a mudanças sensíveis na relação do Estado Brasileiro com as suas minorias étnico raciais, processo que também foi visualizado em outras regiões da América Latina com a elaboração de constituições que procuram contemplar os diferentes grupos sociais de seus respectivos países (VAN COTT, 2000). O debate também se deu no campo do patrimônio, que a partir da ampliação da mobilização de movimentos sociais articulados à sociedade civil (que já vinha da década de 1970), pressionaram o Estado no reconhecimento estatal do patrimônio imaterial brasileiro, indo, assim, além do patrimônio de pá e cal, ou seja, materializado em grandes estruturas coloniais. Abre-se a processos mais inclusivos, como de conhecimentos tradicionais, práticas culturais, manifestações artísticas, muitas delas sem registros escritos e, também, distantes de uma valorização ampla da sociedade (FREIRE, 2005).

Dentre as questões que emergem, podemos apontar para a pouca representação de expressões afrobrasileiras entre bens culturais reconhecidos e, quando ocorre, a essencialização de certas práticas tradicionais, como se não passassem por reinvenções. De modo a respeitar a diversidade social e cultural do Brasil, o patrimônio pode ser visto em sua relação com a construção identitária, a história, o reconhecimento de diferentes manifestações culturais e seus guardiões.

Um dos inúmeros elementos que compõem o rico patrimônio cultural brasileiro é a alimentação, que abordaremos aqui a partir de práticas quilombolas, registradas em audiovisual em projetos de pesquisa e extensão na comunidade quilombola de Mituaçu, na Paraíba¹. Esse patrimônio se expressa em saberes renovados e moldados coletivamente de geração em geração, da produção ao consumo, com posição relevante das mulheres para a manutenção da segurança e soberania alimentar familiar e comunitária.

1 Projeto de extensão Histórias de Quilombo, atualmente vinculado à PRAC (CCHLA/UFPB), coordenado por Aina Azevedo e Patrícia Pinheiro. Projeto de pesquisa Práticas e conhecimentos quilombolas na Paraíba e no Rio Grande do Sul: experimentações de extensão, ensino e pesquisa etnográfica com materiais sensíveis (Edital Universal Cnpq 2018), vinculado à Unila.

Para o presente texto, apresentaremos uma das atividades realizadas em Mituaçu, a produção do filme *Raiz Farinha Beiju*² (2021), seguido de algumas reflexões sobre o uso de imagens junto a comunidades quilombolas.

O encontro com Mituaçu

As comunidades quilombolas brasileiras são afetadas por diversas metamorfoses, que vêm desde o processo colonial, chegando ao mundo contemporâneo com transformações decorrentes do crescimento urbano atual: poluição, expropriação de terras, dificuldade de acesso aos meios de produção, exploração da força de trabalho, situações de preconceito e racismo, necessidade de migração em busca de trabalho, entre outros.

Apesar desses elementos estruturais dificultadores da soberania e segurança alimentar em comunidades quilombolas do Brasil – como Mituaçu, município do Conde, no litoral sul da Paraíba, uma das 44 comunidades auto-reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares no estado –, pequenas lavouras para autoconsumo e para comercialização em pequena escala de variedades de milho, feijão, batata, mandioca, abóbora (ou jerimum), entre outros, compõem a produção de roçados e lavouras. Os quintais e jardins são povoados de plantas medicinais, verduras e frutíferas e a criação de animais e a pesca também é significativa. Por vezes, a complementação se dá por meio do trabalho em lavouras de monocultivos, como a cana e abacaxi, atividades que têm em comum o regime de trabalho precarizado e que perduram até os dias atuais.

Saindo da produção agropecuária e entrando nas cozinhas, o leite de coco percorre diversos preparos, como peixes, vários tipos de caranguejo, camarão fresco, canjica e *breido*; e a casa de farinha, menos numerosa, mas sempre ativa, é um espaço de verdadeira transformação da macaxeira em beiju, tapioca ou farinha. Apesar dos momentos de comida escassa, de trabalhos precários, os quilombos também são locais do desenvolvimento de refinados conhecimentos sobre a produção e a alimentação, ressignificados atualmente como referências que influenciam ações coletivas e fortalecem o território.

Registros das práticas e memórias quilombolas em Mituaçu têm sido feitos pelo projeto Histórias de Quilombo desde 2017 em parceria com a escola municipal Ovídio Tavares de Moraes, localizada no interior da comunidade, culminando em filmes etnográficos, ensaios fotográficos e uma coleção etnobotânica em curso, mostrando também a formação e reconfiguração do território

2 Créditos do filme: Direção: Patrícia Pinheiro. Registros e entrevistas: Aline Paixão, Patrícia Pinheiro, Nyanne França, Gabriel Vidal da Silva, Irenilze Roberto da Paixão. Entrevistados: Edielson Souza de Lima, Laurenice Bezerra da Silva, Marcone Xavier da Silva, Marinilze da Silva Ferreira, Sebastião P. Borba, Sophia Teixeira, Nivaldo Vidal. Edição e finalização: Leonardo Pinheiro e HP Rodrigues. Apoio: Pamin - Patrimônio, Memória e Interatividade, UFPB Arandu - Laboratório de Antropologia Visual UFPB, Escola Ovídio Tavares de Moraes, PRAC – CCHLA/UFPB e CNPq. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Ja-QDbrUvfSo>.

quilombola³. As ações se pautam no diálogo com a Antropologia Visual e da Imagem, e se propõem a estimular atividades e produzir conteúdo de educação formal e não formal para as relações étnico-raciais, em consonância com a Lei 10.639/2003.

Com isso, a elaboração do filme *Raiz Farinha Beiju* ocorreu com relatos sobre estratégias quilombolas de segurança e soberania alimentar ao percorrer roçados, lavouras, quintais, cozinhas e, finalmente, a casa de farinha, que nos mostram um caminho para perceber a forma como a biodiversidade é cultivada criativamente e valorizada na busca de um bem viver nesses territórios ao longo do tempo.

Mituaçu tem mantido suas práticas agropecuárias voltadas à produção de alimentos para subsistência e comercialização em baixa escala, com práticas que, em boa medida, dialogam com cuidados com a manutenção dos territórios, como em outros territórios negros brasileiros (SANTOS e GARAVELLO, 2016), apesar dos frequentes ataques às matas, mangues e rios que circundam e protegem a comunidade (PINHEIRO e PAIXÃO, 2019).

Figura 1 – Cartaz do filme *Raiz Farinha Beiju*, 2021



Fonte: Elaborado por Leonardo Pinheiro, 2021.

3 No site www.antropoeticas.com/histórias-de-quilombo é possível acessar esses materiais.

O filme *Raiz Farinha Beiju* reúne imagens sobre o processo de produção e consumo da macaxeira na comunidade. Parte do curta está composto de entrevistas e outra parte de uma farinhada promovida pela Escola, cujo objetivo era mostrar às crianças o seu processo de beneficiamento.

Ainda, o filme aborda como o espaço da única casa de farinha, ainda em funcionamento no local, mantida pela família de Nivaldo Vidal, é ou foi utilizado. Junto com estudantes quilombolas de educação de Jovens e adultos (EJA) e do ensino infantil, percorremos os tortuosos e pouco lineares caminhos da memória, com relatos sobre a diferença entre a mandioca e a macaxeira, e os processos de transformação destas em farinha, beiju, goma e outros.

A farinhada como uma recuperação do tempo

Vemos a casa de farinha ao longe, no fundo do quadro. Seu Sebastião anuncia: “a casa de farinha, a chegada da casa de farinha”; e Marcone completa: “antiga casa de farinha.”. Eles foram os principais interlocutores nas primeiras apresentações da comunidade à equipe do projeto, ainda em 2017.

Figura 2 – Imagem desfocada de Marcone na Casa de Farinha, utilizada como um dos cartazes do filme, com a sobreposição do título



Fonte: Elaborado por Leonardo Pinheiro, 2021.

Nos aproximamos passo a passo, a câmera na mão balança com nosso caminhar. O mato tomou conta dos arredores do que antes era um local de frequente movimento para a comunidade. A cantiga popular dedilhada no violão ao fundo nos acompanha e marca, lenta, nosso deslocamento. “Mandei fazer uma casa de farinha, bem maneirinha que o vento possa levar...”. Em um corte seco nos aproximamos, agora mais perto vemos melhor a estrutura de tijolos à vista, a sombra que carrega a câmera nos denuncia, mostra nossa presença ali naquele espaço antes vazio. Então com um *zoom in* seguido de um corte seco estamos lá dentro.

Era o fim de uma manhã quente de caminhada, saindo da escola que ficava na época no coração da comunidade e chegando ao Sítio, onde está a casa de farinha. Lá é considerada a extremidade final da comunidade, sem saída por terra, com o fim da estrada de chão que demarca também o ponto final do único ônibus que atende o local. Do Sítio, vemos o rio Jacoca, que faz a fronteira dessa parte da comunidade com outro quilombo, o Gurugi.

Na casa de farinha, seu Sebastião nos explica onde ficava o cocho, onde era deixada a massa, onde era feita a peneira e onde era o forno. Marcone descreve como a mandioca é moída, a ligação da polia com o motor que gira as engrenagens que moem a raiz, fazendo a massa. Ele move a alavanca que deveria empurrar a mandioca em direção a estas engrenagens, simulando para a câmera o processo e então, em um *match cut*, cortamos para Nivaldo na mesma posição, no mesmo lugar, moendo a farinha, e neste momento se produz uma dobra no tempo por meio do dispositivo da montagem cinematográfica. A casa de farinha ganha vida, enche-se de gente, que em um processo coletivo e constante materializa a memória da comunidade em relação à farinha de mandioca. Ouvimos então uma voz de criança – é Sophia nos explicando este processo, o que nos antecipa a transmissão de saber e as formas de aprendizado que se darão ao longo do filme.

Depois da fala de Sophia somos levados para o roçado, e quem toma a palavra é Marcone, que se torna a partir de então o principal narrador do filme. Filho de Mituaçu, Marcone começa sua narrativa pela história da mandioca e seu uso até os dias de hoje. Enquanto vemos imagens da colheita, ouvimos sua voz que explica a diferença entre mandioca e macaxeira. Com essa deixa somos levados de volta ao presente: a casa de farinha hoje, vazia.

Agora vemos Marcone, está ao lado de Seu Sebastião, ele fala do passado.

Antigamente aqui em Mituaçu, em quase todo canto tinha...[Eram] umas três casas de farinha aqui... tinha mais, não tinha, não? Tinha mais. Umas cinco casas de farinha aqui funcionando direto. Aí depois *o pessoal acabaram* com a cultura da mandioca, é mais macaxeira agora e quase ninguém faz mais farinha.

A partir desse momento, voltamos novamente ao fluxo temporal distorcido pela recuperação da memória, vemos a mandioca sendo descascada, lavada, picada e moída, o fogo sendo aceso no forno, a massa sendo passada no pano para então ser prensada, peneirada e assada. Neste percurso ouvimos as vozes da professora Marinilze, de Marcone e de Nivaldo.

Nesses relatos, a referência de intensidade do passado, quando havia quase uma dezena de casas de farinha na comunidade e a produção era muito intensa, molda a ideia de menor atividade do presente, que dá certo ar de melancolia em algumas falas.

Marcone parte do lugar da memória: a farinha é tanto alimento quanto fonte de renda para

comunidade. Também fala do trabalho de seus pais e do processo coletivo de produção. Marinilze, por sua vez, compartilha da perspectiva da memória e vai além, trazendo a importância de transmitir este conhecimento para as crianças e adolescentes da comunidade, desde seu lugar na escola local. Por fim, o depoimento de Nivaldo reforça a importância de manter a tradição viva. Ele fala do seu presente, de como a macaxeira é importante para seu sustento e de sua família, que permanecem mantendo a casa de farinha em atividade.

De Nivaldo é a última imagem que vemos desse espaço-tempo deslocado, recuperado. Enquanto em um plano médio ele nos olha com o saco de farinha sobre ombros, diz-nos: “de vez em quando eu faço uma farinhadazinha, reúno a família. Tem que manter a casa de farinha viva, pra não deixar ela morrer né”. O plano se estende no silêncio depois de suas palavras e então cortamos. Em uma *pan* vemos a casa de farinha agora vazia, assim o filme acaba.

Imagens partilhadas: escritas do fim ao começo

Raiz Farinha Beiju faz parte de um grande acervo de imagens do universo da comunidade quilombola de Mituaçu. Acervo este que passa pela relação com a terra, com o rio, com o pertencimento, com a trajetória, com a memória, com o afeto e com o que foi sendo construído ao longo dos anos em que o projeto Histórias de Quilombo atuou junto à comunidade, havendo já gerado o filme *Gramame, um rio de história* (2018). Em meio a esse extenso material, fruto de oficinas, conversas, entrevistas e passeios de barco, diversas linhas narrativas se atravessam, dando indícios da história, da memória e das práticas da comunidade. O processo da farinhada era uma dessas linhas que encontramos na pesquisa dentro do material gravado, atravessada pela relação com a terra, o roçado, o trabalho e a alimentação: havia um filme pulsando naquelas imagens. A partir daí começa o processo de roteirização em que dialogam montagem, direção e roteiro, borrando-se funções, umas nas outras, num processo mútuo de sensibilização ético-estético-político de trabalho com as imagens.

Dentro dessa linha narrativa da farinhada, começamos então a buscar as sequências que formariam a estrutura do filme. Para isso, partimos em um primeiro momento de uma estrutura linear de acontecimentos, acompanhando todo o processo desde a colheita da mandioca, passando por todas as etapas de seu processamento em farinha, desde ser descascada, moída, passada no pano para tirar a goma, prensada, tirada a manipueira, peneirada, assada e também a feitura do beiju. A partir dessa sequência de imagens a montagem ganhou um direcionamento: tínhamos um início, meio e fim que poderíamos agora então deslocar como melhor ao filme conviesse. É nesse momento em que a comunidade volta ao filme, só que desta vez como realizadores ao invés de personagens.

Imagens que vêm e vão; trocas cinematográficas

Por mais que possuíssemos este extenso acervo de imagens, sentíamos que faltava algo ao filme, pois suas imagens despertavam perguntas, provocações, pediam espaço. Porém, em meio à pandemia de COVID-19 em que nos encontrávamos, não era possível retomar gravações presenciais naquele momento. Começamos, então, a pedir aos próprios membros da comunidade que produzissem essas imagens e nos mandassem excertos, falas e depoimentos sobre sua relação com aquele espaço, suas memórias, e a centralidade que a casa de farinha possuía. E nesse processo recebemos uma gama de sons e imagens que fizeram possível a finalização do curta-metragem, tendo em vista uma perspectiva prática-epistemológica de produção de imagens que abriga um fazer conjunto, uma realização cinematográfica aberta à interpelação do mundo em si.

Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda. (COMOLLI, 2008, p. 170)

Nesse processo colaborativo, contamos com núcleos familiares distintos. Por um lado, Gabriel, de 12 anos, ajudou a filmar novamente a mesma casa de farinha com seu avô Nivaldo e sua mãe, Nayanne, que também é professora da escola local e se comunicava conosco por meio de aplicativos de mensagens instantâneas para a complementação de entrevistas. Do mesmo modo, Mirian e sua irmã Marinilze compuseram a dupla de câmera e entrevistada em um relato sobre a atuação da escola no aprendizado prático da transformação da macaxeira no dia da farinhada, com a mobilização de todo corpo docente na ação.

Sophia, aluna da escola, e Irenilze, acompanhadas de Aline Paixão – que é sobrinha de Irenilze e também uma das antropólogas fundadoras do projeto em Mituaçu –, compuseram outro núcleo familiar que fez registros, desta vez em áudio, para a composição final. Com isso, houve uma descentralização na direção do filme, que foi fruto de montagens e desmontagens do cotidiano que nos foi apresentado, mais do que a realização de um roteiro preconcebido. Seguimos com a perspectiva de não conduzir com rigidez essa etapa de registros, feita entre esses núcleos de moradores, alternando práticas e falas sobre práticas.

Considerações finais

As experiências registradas no filme *Raiz Farinha Beiju* fazem parte de um olhar sobre o patrimônio enquanto processo dinâmico, complexo e conflituoso de manter vivo e dar sentido a modos de fazer, memórias coletivas e seus guardiões do presente. Em uma *arte de prestar atenção*, e não

somente de registrar e expor, a casa de farinha instiga memórias de sofrimento, relacionando uma multiplicação da farinha ao tempo da escassez de outros produtos. Concomitante a isso, eles lembram de parentes e momentos alegres de trabalho coletivo e união comunitária. As ressignificações, usos e apropriações atuais da casa de farinha estão em aberto nas experiências que cabem ou não no futuro almejado ou possível.

Sobre a ideia de patrimônio, fruto de constantes releituras, portanto vivo, cabe destacar a necessidade de “romper com uma concepção retrospectiva, para adotar uma concepção prospectiva, em que o objeto da perda não está atrás de nós, para ser conservado, mas adiante de nós, a ser salvaguardado” (TURRA MAGNI e PINHEIRO, 2019, p. 60).

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FREIRE, Beatriz. O inventário e o registro do patrimônio imaterial: novos instrumentos de preservação. **Cadernos do LEPAARQ**, v. II, n. 3. Pelotas, RS: Editora da UFPEL, 2005.

PINHEIRO, P.; PAIXÃO, Aline. Quando a desterritorialização vem do rio: a poluição do rio gramame na comunidade quilombola de Mituaçu, PB. **Vivência: revista de antropologia**, v.1, p.15-34, 2019.

SANTOS, K. M. P. dos; GARAVELLO, M. E. de P. E. Segurança alimentar em comunidades quilombolas de São Paulo. **Segurança Alimentar e Nutricional**, v. 23, n. 1, p. 786-794, 2016.

TURRA MAGNI, C.; PINHEIRO, P. S. MASSACRE DE PORONGOS: contribuições da imagem na patrimonialização de bens intangíveis In: CHIANCA, L.; PINHEIRO, P. S (orgs). **Veredas do Patrimônio: Políticas contemporâneas e desafios da experiência**. 1 ed. v.1. João Pessoa: Editora da UFPB, p. 49-62, 2019.

VAN COTT, D. L. Democratization and constitutional transformation. In: **The friendly liquidation of the past: the politics of the diversity in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2000.

PARTE 2

MANIFESTAÇÕES IMAGÉTICAS E MATERIAIS DO SAGRADO

SÃO JOSÉ DE RIBAMAR, MARANHÃO: PAISAGEM E CHÃO *REZA VELA*

José Arilson Xavier de Souza
arilsonxavier@yahoo.com.br

O chão corresponde a uma parte essencial da superfície terrestre na qual assentamos o acontecer da vida. Ele pode ter feições naturais ou artificiais. Nele, finca-se morada, é possível caminhar, e é pelas suas possibilidades que se estabelece as bases para um imaginável voo. O homem desenvolveu magníficas formas de voar, de deslocar-se do chão, e, também de cima, o chão é paisagem.

No nível do fenômeno aqui abordado, o chão teria um sentido aproximado dos espaços material, telúrico e construído, como proposto por Dardel (2011), de maneira em que se reconhece: “há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de fundação da realidade geográfica” (DARDEL, 2011, p. 16). Ainda seguindo a perspectiva desse autor, porque inscreve possibilidades e anseios humanos, o chão – solo sustentador da vida – pode ser lido como uma das formas que congregam a paisagem geográfica.

É paisagem o chão. Parece que ainda não demos a devida atenção para essa questão. A descrição da paisagem feita pelos geógrafos tem valorizado outras formas naturais e humanas, como a vegetação, o relevo, a agricultura, a cidade; se comparado ao chão pela leitura mais inclinada ao ecumênico, ao mítico, que tem no habitar a Terra uma experiência sublime, expressão que transborda a fertilidade do solo pela ótica econômica e, mesmo tocando no aspecto social, reside no campo espiritual (CLAVAL, 2014). Percebendo assim, a Terra que é chão é raiz, libera a imaginação criativa, tem conotação sagrada.

Referir-se às palavras acima funciona como prelúdio para chegarmos à paisagem e ao chão de São José de Ribamar, no Maranhão, uma cidade-santuário marcada pela devoção católica popular a São José de Ribamar. Ali, a narrativa religiosa anuncia que um grande milagre teria dado cabo à devoção, ao que resumimos: no contexto da colonização brasileira por parte dos portugueses, um capitão português, em meio a uma tempestade, após ter se desviado de sua rota, esteve prestes a naufragar em plena baía de Guaxenduba – hoje chamada de baía de São José. Tendo invocado a intercessão de São José, o navegador e a sua tripulação viram a tempestade cessar. Grato pela providência do Santo, aquele navegador decidiu erguer em terras maranhenses, naquelas que se tornariam “terras de Ribamar”, uma ermida de frente ao mar (REIS, 2001; MIRANDA, 2015).

Tratamos, pois, de uma cidade que abriga o santo padroeiro do Estado do Maranhão – São José de Ribamar –, que, por razões relacionadas ao período chuvoso na região, realiza os seus festejos

em março – como posto pelo calendário da Igreja Católica em referência a São José – e, também, até com mais vigor, em setembro, mês este que, em 2021, estive para caminhar e fotografar o seu *chão votivo*. Explico.

Eu fui um dos autores da Exposição *Floorscapes#2*¹, vinculada ao Observatório do Espaço Público da Universidade Federal do Paraná, de curadoria do Professor Alessandro Filla Rosaneli. Este foi um trabalho que teve como preparação parte do ano de 2021, com reuniões virtuais e devida fundamentação teórica, oportunidade na qual formou-se um grupo de interessados em caminhar, auscultar e registrar paisagens dos chãos do Brasil – prisma da iniciativa. Traduzindo a noção de que do chão colhemos uma ideia de quem somos, o Professor Alessandro funcionou como uma espécie de alargador dos horizontes temáticos então problematizados.

Neste ensaio, portanto, o que pretendo é espelhar o projeto pelo qual contribuí com a Exposição, evitando tecer extensos comentários a respeito do seu conteúdo imagético, e me detendo, especialmente, sobre o processo de captura das imagens e da caminhada e escrita do texto apresentado. Por ora, ainda faço duas ressalvas. Na primeira, esclareço que esta comunicação científica, para além do que já foi colocado, não tem a pretensão de se aprofundar no tocante à história espacial da devoção em Ribamar – como também se conhece a cidade –, e, por conseguinte, não utilizarei de outros registros fotográficos (por exemplo, imagens do santo, do santuário e da cidade), senão aqueles do próprio projeto: *Reza Vela*².

Para discorrer sobre o entendimento temático envolvido e o porquê do nome do projeto, preciso fazer três importantes considerações. 1^a) Há anos desenvolvo pesquisas relacionadas a espaços de cunho religioso católico-popular, sendo que mais recentemente São José de Ribamar se tornou uma cidade-fenômeno de interesse para mim; 2^a) Chão votivo era o tema inicial que minha cabeça levou pelos pés quando fui a campo no contexto do *Floorscapes*. Portanto, num tempo qualificadamente festivo, ao chegar na cidade de Ribamar, logo fotografei variadas marcas devocionais que encontrei pelo chão, tais como rosas, moedas, fitas com simbologia do santo, um boné esquecido da noite anterior, pequenas tiras de papel com nomes que pareciam ter sido revestidas em ação de graça, folder tratando de turismo religioso, entre outras; 3^a) *Reza Vela* é uma música da banda carioca O Rappa³, de cujo trabalho sou fã, música que me veio à mente ao intuir que as marcas das velas eram o que mais me tocava naquele chão.

Isso posto, atribuir o nome e os sentidos artísticos da música ao projeto equivaleu reconhecer a potência de sua letra, palavras que, de início, sem perceber, cantei comigo mesmo enquanto caminhava:

1 Ver em: <https://www.observatoriodoespacopublico.com/floorscapes-expo-2>.

2 Ver em: <https://www.observatoriodoespacopublico.com/fs2-jos%C3%A9>.

3 Assim esclareci isso na Exposição: *Nota de reza pé*: o título desta exposição e as frases em negrito da mesma fazem referência à música “Reza Vela”, da banda O Rappa.

A chama da vela de reza
Direto com o santo conversa
Ele te ajuda, te escuta num canto
Coladas no chão as sombras mexem
Pedidos e preces viram cera quente
Pedidos e preces viram cera quente

A fé no sufoco da vela abençoada
No dia dormido o fogo já não existe
Eles saíram do abrigo, são quase nada
A molecada corre, corre, ninguém tá triste
A molecada corre, corre, ninguém tá...

Se tudo move, é, e o prédio é santo
Se é pobre, mais pobre fica
Vira bucha de balão ao som de funk
E apertada a tua avenida
A cera foi tarrada, não se admire

Se tudo move, se o prédio é santo
Se mais pobre, pobre fica
Vira bucha de balão ao som de funk
E aperta tua avenida [...].

(Marcelo Lobato/Rodrigo Vale/Marcelo Falcão/Marcos Lobato/Lauro Farias/Xandão - O Rappa, Cd *O silêncio que precede o esporro*, Reza vela, 2003).

Como se pode presumir, a música não era nova para mim. O que eu também já conhecia era o terreno da caminhada desenvolvida, iniciada na Avenida Gonçalves Dias, percorrendo o santuário, praça e monumento de São José, findando no entorno do velário daquele complexo sagrado. Foi prazeroso caminhar investido do significado que o Floorscapes impunha. Caminhar como que a tentar desvendar o meu tema de projeto. E creio que foi mesmo na qualificação desse caminhar, imbuído de uma vontade corporal e espiritual para com a paisagem (BESSE, 2006), que o tema do projeto foi surgindo, fazendo-me perceber um mundo de pensamentos encarnado num sensível quadro espacial, que pode acomodar dor, porém, pode ser significado como fonte de alegria (THOREAU, 2012). Emprestar ao chão texturas dos pensamentos meus me fez afluir este sentir.

Nessa experiência de caminhada, que no relógio durou cerca de três horas, entre aqui e ali, inclinando volta e meia o olhar, acompanhado por olhares curiosos, empunhando um aparelho celular a fim de o chão fotografar, eu tinha consciência de que estava num espaço onde as pessoas necessitavam de afagos com sabor de mistério, percebendo e valorando aquele meio como um lugar bom de estar (TUAN, 1980). Como naquelas brincadeiras de criança quando se encontra um objeto escondido por um amigo, caminhando e parando, eu sabia que a coisa do tema que eu procurava encontrava-se por perto, mas não sabia bem o que era. Cera era o que era, ora quente, ora fria, nova, envelhecida. Velas cruas, duras, rugas de uma paisagem religiosa.

Estamos próximos a pôr os olhos no projeto. Até lá, adianto que não se avistará velas acesas, fato curioso também para mim quando notei que, já decidido pelo tema, a seleção que fazia dos meus registros não continha chamas. Incide que descartar as fotografias nas quais as velas pegavam fogo significava assumir que as ascetes que eu queria representar tinham no sagrado do fogo uma condição não mais visível, algo que o vento apagou, o tempo levou, mas não silenciaram. Mesmo sabendo que no contexto do Cristianismo o fogo representava elo entre homem religioso e divindade, combustível excitante, um aquecedor das almas (TURNER e TURNER, 1978), inconscientemente, deva ter havido da minha parte uma tentativa de aproximar a poética existencial da paisagem que eu buscava senão esconder, não mostrar (COLLOT, 2013). Vela e luz.

.
.....
....
.....
.....
.....
.....
.....

Reza vela

Figura 1 – Vela desfraldada



Fonte: José Arilson, Set., 2021.

No asfalto, rezava a vela para o alto. Já diminuída, a vi ao caminhar pelas terras de São José de Ribamar, cidade de mar, amor ao padroeiro do Maranhão, Grande Ilha de São Luís: chão de Sãos.

Vendo, imaginei os dramas humanos queimados pela chama no topo da vela que o vento do mar acabara de apagar. Quase topo a velinha. Topo, Topós, “Topofilia”, Tuan na Geografia e aquelas pessoas enlaçadas pelo lugar sagrado. É festa. Tornou-se mito o português que aqui navegou.

Ah meu Deus, que pecado eu teria cometido...

Pedidos e preces viram cera quente

Figura 2 – Vela cera



Fonte: José Arilson, 2021.

Em meios fios, já frios, pedidos pisados correm com o tempo. O quão ali tem de gratidão e dor, Thoreau? “Caminhando”, eu sei, encontrarei pensamentos e eles me tomarão como um pé atrás do outro ganham o mundo.

“Outros mundos” acontecem aqui, Claval:

O fogo já não existe ali, saíram do abrigo

Figura 3 – Meio vela



Fonte: José Arilson, 2021.

Seres vagueiam nos segredos da noite, vidas e florescimentos. Pingam vela em Ribamar. Pingos da vela de Tarkovsky. Rezar é como caminhar: é preciso “querer, querer”, Besse, Petrarca e a montanha não removida. Haja chão e carvão para, riscados, superar a si mesmo. Assim é

A fé no sufoco da vela abençoada no dia dormido

Figura 4 – Velas São José de Ribamar



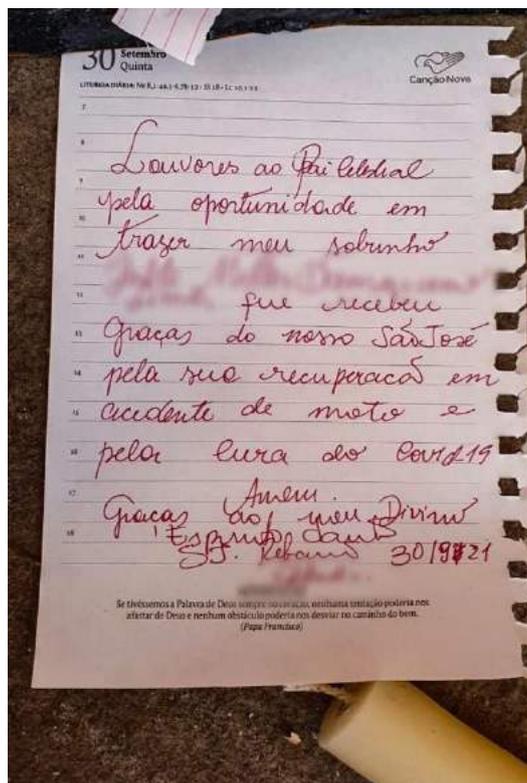
Fonte: José Arilson, 2021.

Careri, nem sempre acordado, caminhei e parei, sentindo o vento toca a gente, carente de milagre: estética do pisar e se perder nas paisagens da Ilha. No tempo devido, cheguei ao velário do Santuário. Lá tinha velas e as palavras para terminar esta viagem-exposição. Autor desconhecido. Leia sem imaginação. Impossível. Eu vou

indo, porque assim é a vida... (reticências Sãos passos mágicos). De graça,

Direto com o Santo conversa

Figura 5 – Carta desvelada ao Santo



Fonte: José Arilson, Set., 2021.

Há a marca da Canção Nova – grande e midiática comunidade católica brasileira – na folha de papel cujo devoto assinalou, em 30/09/2021, seus agradecimentos ao “nosso São José”. Entre eles, agradece “pela cura do covid-19”, vírus-motivo pelo qual os festejos em São José de Ribamar ocorreram com os devidos cuidados. Cuidadoso também era o tal devoto que nunca vi. Não pensemos que aquela folha de agenda era uma folha qualquer. Miremos na sua parte inferior e leiamos a reflexão do dia: “Se tivéssemos a Palavra de Deus sempre no coração, nenhuma tentação poderia nos afastar de Deus e nenhum obstáculo poderia nos desviar no caminho do bem”. Eis um recorte do pronunciamento do Papa Francisco feito durante o 1º domingo de quaresma em 2017, tempo em que o vírus causador da COVID-19 ainda não nos atormentava.

A despeito do que aponte sobre não comentar a imagética do projeto, por que então o fiz com referência a sua última imagem? Respondo. A ousadia em direcionar olhares para esta substância se deu na intenção de, como num pequeno experimento, falar daquilo que Cosgrove (2012, p. 221) chamou de “mágica real da geografia – o sentido de maravilhar-se com o mundo humano, a alegria de ver e refletir sobre o mosaico ricamente variado da vida humana e de compreender a elegância

de suas expressões na paisagem humana”. E, como nos ensinara Dardel (2011), quis lembrar que a realidade geográfica comporta irrealidades. A paisagem seria então um portal extremamente convidativo para tanto. Pode ter sido vã a tentativa, ou talvez nem exista a geografia enxergada, contudo, pelo menos foi imaginada. Penso que as maravilhas do mundo são regadas à imaginação e, graciosamente, fazem valer paisagens.

Andar num terreno com o olhar por demais fixado à frente ou até mesmo o fazendo flexível aos lados e vigilante à retaguarda, nos fará pisar o chão e não enxergar a paisagem que sob os pés nos passa. É como se o processo educacional de caminhar e parar e sentir o mundo se fizesse um tanto deficitário (CARERI, 2017), e logo pelo chão, tão variado em vida humana. É como se os diálogos com a cidade, por exemplo, fossem relegados de insignificâncias. E o são; até que a imaginação nos leve os pés à cabeça e a leve pelo mundo (interior e exterior), como que numa brincadeira de criança levada por si mesma para além da segurança do lar.

Com efeito, escutar como os grilos, pelas pernas, como nos apontara Manoel de Barros (1999) em a *Gramática Expositiva do Chão*, pode nos proporcionar a graça de alcançar pensamentos e enxergar uma geografia menos ordinária do que o dia. E isso não tem a ver com deixar de fazer uma *geografia combatente*. Tem a ver com fazer uma *geografia ardente*. Se “a geografia está em toda parte” (COSGROVE, 2012), ela arde e urge para e em cada um de nós. A poesia combate o mundo lhe pondo em frente ao espelho, e na maioria das vezes para lhe fazer um desconhecido, ainda que seja num movimento insistente, por muito ignorado, que apaga e acende feições, que nem na cena da vela de Tarkovsky, em *Nostalghia* (1983).

Portanto, por fim, e por tudo que foi dito até aqui, quiçá este ensaio transmita a mensagem contrária de que não se deva abaixar a cabeça nas situações de vida. Dizendo de outro modo: para um crente, não pode ser vergonhoso aquilo que se faz aos olhos e aos pés de São José de Ribamar. Algo misterioso pode surgir dali. E mais: ir à casa do santo, se sentir em casa e ali acender vela diz não só da conversa direta com a divindade, também define uma potente geografia. E que paisagem!
Que chão!

Que lugar...

Referências

BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.

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

CLAVAL, Paul. **Epistemologia da geografia**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COSGROVE, Denis Edmund. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.) In: **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOBATO, Marcos; VALE, Rodrigo; FALCÃO, Marcelo; LOBATO, Marcelo; FARIAS, Lauro; XANDÃO. Reza vela. In: O Rappa. **O silêncio que precede o esporro**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2003. 1 CD. Faixa 2.

MIRANDA, Antônio. **Lenda de São José de Ribamar**. São José de Ribamar, MA: Paróquia de São José de Ribamar, 2015.

NOSTALGHIA. Direção de Andrei Tarkovsky. Rússia/Itália. 1983. (123 min.).

REIS, José Ribamar Sousa dos. **São José de Ribamar: a cidade, o santo e sua gente**. São Luís, 2001.

THOREAU, Henry David. **Caminhando**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

TURNER, Victor; TURNER, Edith. **Image and pilgrimage in Christian culture**. New York: Columbia University Press, 1978.

A PAISAGEM DA JORNADA MUNDIAL DA JUVENTUDE: IMAGEM E PEREGRINAÇÃO INTERNACIONAL

Antonio Jarbas Barros de Moraes
jarbasgeografia@gmail.com

Introdução

O objetivo deste artigo foi de discutir a paisagem a partir das *Peregrinações Internacionais*, que, baseadas nas experiências religiosas, enunciam regimes culturais/espaciais das imagens. A fenomenologia ajudou na compreensão das imagens possíveis do papado na Jornada Mundial da Juventude, neste caso, do papa em exercício, Francisco, e da passagem do evento no Rio de Janeiro/RJ, em 2013, projetada na direção de uma comunicação dos significados mídia-eclesiásticos mundial.

Para tanto, foram feitas revisões bibliográficas, buscou-se matérias e fotografias disponíveis nos portais de notícias, que ajudaram a perceber o evento para além das celebrações via canais digitais. Em suma, foi possível incitar o imaginário, partindo do que dispõe a *Internet*, especialmente, relacionado ao Papa na JMJ, percebendo o cruzamento de imagens ditas diurnas (do sagrado) com noturnas (mundanas), destaque proponente da obra de Durand (1989).

O contexto reflexivo admite uma paisagem percebida por meio dos significados da cultura, que ascende para uma possível implementação das contribuições à Geografia da Religião ou por que não dizer de uma Geopolítica da Religião? Trata-se do interesse pelos sentidos ampliados da religião que motiva o peregrino a caminhar, não restrito à dimensão sacramental, satisfazendo as suas ligações com a Terra, que na fenomenologia crítica de Dardel (2011) é a *geograficidade*. Assim, escapamos parcialmente de uma universalização que encerra e cristaliza a abordagem geográfica, ampliando o escopo empírico da geografia para a experiência virtual.

O Espaço Fenomenológico da Imagem

A Jornada Mundial da Juventude (JMJ) é instituída pelo papa João Paulo II, celebrada pela primeira vez em 1986, em Roma. Em 1987, a segunda versão da jornada, aconteceu na Argentina. E a mais recente, no tempo deste escrito, no contexto da pandemia de Covid-19, acontecerá, em 2022, na cidade de Lisboa – Portugal. Desde então, inúmeros fiéis percorrem em peregrinação os cinco continentes (OPUS, 2019). Um dos símbolos, o eclesial, criado pelo clérigo católico, é a Cruz da Jornada Mundial da Juventude, que percorre, em peregrinações, os países organizadores dos encontros (KRAKOW, 2016).

Esta abordagem é particular às *Peregrinações Internacionais* a partir da JMJ/Rio de Janeiro, de 2013. Mas não encaramos este tempo-espço como a única situacionalidade, pois influi outras

temporalidades para além daquele tempo de efervescência festiva. Após sua criação, esta peregrinação implica continuidade, que vêm percorrendo países, fora do continente europeu, e, sem dúvidas, tem despertado a curiosidade de pesquisadores da geografia. Isso não anula um posicionamento político, pelo contrário, esse ainda é necessário na jornada.

Uma pesquisa documental nos ajudou a imergir na compreensão das imagens, – fotografias e notícias –, que vão ao encontro das intenções associadas à função social/simbólica do espaço (SILVA e MENDES, 2013). Com base nesse enfoque, é enfático as possibilidades de compreensão geográfica do conjunto de elementos simbólicos que se articulam para expressar uma narrativa terrena a partir dos movimentos culturais, manifestados, inclusive, pela rede de *Internet*.

Isso constitui o imaginário nas articulações simbólicas que identifica os sujeitos espaciais pelas suas interrelações. É também visto a partir dos processos que agem em sentidos contrários àqueles que são direcionados internamente pelas forças do organismo “pulsos” e as “coerções”, direções sociais do mundo interno. Esta indefinição é o sentido da imaginação tentando encontrar compreensões para a existência humana. Trata-se de um importante motor do imaginário que produz a imagem que se coloca à disposição do corpo (DURAND, 1989). Os símbolos são ascensionais, isto é, são aqueles que elevam o homem para o alto, na busca por Deus, mas não se ajustam, estão em constante enfrentamento na vida terrena: “estes símbolos rituais são meios para atingir o céu” (DURAND, 1989, p. 90).

Assiste-se, desta forma, à verticalização dos impulsos corporais, à elevação do corpo na postural e na potência. É o isomorfismo do corpo implicando proximidade com a religião, em preservando a vinculação corpo-religiosidade. Por isso, o corpo é isomorfo da geografia, ele se põe a sentir a excitação do mundo que se coloca na lateralidade da condição concreta (direita, esquerda, diagonal, baixo, cima...), ideia orientada por Durand (1989), e na simbólica cristã da verticalização (na montanha, escada, ar e outros). Em suma, ascende para o corpo sentido e o sentido do corpo sem necessariamente haver uma presença tátil, pois a existência das coisas é conservada no “horizonte da vida” que nunca se realiza por completo, mas que se realiza a cada instante; é, antes de determinações, permanência incompleta (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 121).

O dinamismo corporal implica problema da experiência imaginada. Em Merleau-Ponty (1990, p. 179) é a percepção que se apresenta “a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo”. Então o horizonte aberto pela percepção, na ascensão ao mundo superior, mostra-se como uma maneira particular de ser e fazer (n)o espaço. É pelos sentidos que o acesso ao mundo é possível, pois eles abrem as camadas de significado das coisas no espaço, e dão vazão às experiências sensoriais concebidas no plano irrefletido das imagens – aquilo que se deveria ter imaginado.

Nas ligações terrenas, o homem empenha-se em fugir simbolicamente do tempo e da morte. A decisão de fuga diz respeito à busca pelo bem-estar humano, por vez, na vida religiosa, revelando o insistente empenho pela sacralização da vida terrena – imagens diurnas. Já a decisão de ficar e se deleitar com a vida mundana, complementar à primeira, mas que não se resguarda dos prazeres, não se tem pressa sacramental – imagens noturnas. Nessa visão durandiana, a imagem é transcendental e menos autêntica do ponto de vista do plano fotográfico, revelando-se o drama e a fantasia que orienta as sociedades. O estudo foi feito nessa ótica, embora o fenômeno visualizado seja de um tempo passado e que aconteceu no presente – tempo ou instante da narração –, quando se debruça no material pesquisado (DURAND, 1989).

Aqui, a imaginação é aguçada pela percepção incompleta, retorno às representações imagéticas, em suma, nos registros fotográficos, sobre o Papa na JMJ, disponíveis na rede. Reconhecendo a imensidão de registros fotográficos, recorre-se a uma redução fenomenológica que ajuda a suspender a densidade técnica, para perceber imagens a partir de uma situação geográfica. Inspirado na percepção de Merleau-Ponty (1999), o essencial é, antes, uma reflexão institucionalizada, um movimento aberto ao mundo que revela um horizonte vivido e de possibilidades geográficas inesgotáveis.

Além da revisão do conhecimento ou do pensamento geográfico, apresenta-se uma geografia pouco interessada em uma apreciação de área delimitada – o insistente “objeto” de estudo. A realidade geográfica está “oculta e pronta a se revelar” (DARDEL, 2011, p. 34), avessa à sucessão dos acontecimentos do cotidiano, até porque a irrealidade deste real, que está relativizando a objetividade e a subjetividade, simbolizará um retorno a um saber misterioso ou *não saber*. É, por enquanto, uma tentativa de abordar o sentido de *habitat* nas coisas e pela sua ligação com o entorno, externalizando as ligações com a Terra. Isso se refere à *geograficidade*, significada pelos inúmeros comportamentos sedentos, o cenário das vivências nômades, o imaginário em situação afastada ou desencantada de uma experiência habitual.

Com a dificuldade de estabelecer uma linearidade para uma metodologia em geografia possível a partir da imagem, colaborando com o vigor acadêmico, lembra-se que, ainda que brevemente, este trabalho é influenciado pela fenomenologia. No entanto, não temos condições de retornar à filosofia na sua densidade teórico-metodológica para discutir na íntegra a fenomenologia, talvez porque fosse impossível não possuir uma ideia conclusiva. Este empenho tem razão de ser na busca pela compreensão empolgante no ato de pesquisar. Assim, a imagem se revela tanto na condição técnica, a fotografia, quanto no imaginário, a percepção. Dessa forma, a condição imagética constitui uma tendência a permanecer aberto aos modos de ser em geografia.

A pesquisa propõe, além de promover uma compreensão das *Peregrinações Internacionais* originadas da JMJ, contribuir com a Geopolítica da Religião, reunindo fenômenos projetados na direção do mundo na sua condição material, continentes e países, e imaginativas do

simbolismo religioso. Esta metodologia em geografia apresenta a possibilidade de compreender desconstruídamente o aspecto simbólico-peregrino-internacional do espaço e paisagem.

Da Paisagem à Imagem da Peregrinação Internacional

A paisagem é um convite à liberdade criativa da imaginação. Constitui o comportamento da sociedade e os significados com inúmeras dimensões, desde econômicas a políticas. A partir dessa noção, os geógrafos realizam movimentos de interpretações dos desígnios humanos por meio das suas manifestações religiosas. Em virtude dos inesgotáveis patamares de significados, esse empenho se complexifica (COSGROVE, 2012). A compreensão espacial da paisagem não pode esquecer de mostrar que, além da estética ou morfologia, possui temporalidade, cronológica ou espacial, demandando irrupções ou instantes da imaginação, ou representações da realidade estudada, ou o tempo da percepção e da narração (DURAND, 1989).

Na pandemia de Covid-19, iniciada no 11 de março de 2020 (OMS, 2020), o peregrino está na condição exclusiva de peregrinar virtualmente. Ao direcionar seu corpo à tela da televisão, celular ou computador, aceita uma realidade distante do espaço sagrado, mas não do simbolismo que o envolve. Entretanto, erodindo a barreira da distância, a religiosidade é virtualizada antes mesmo da pandemia, admitindo a vida peregrina que se internacionaliza pelas imagens virtuais, demonstrando representações daqueles que buscam renovar a sua fé. Qualquer temporalidade da imagem evoca inúmeros significados, por isso fazemos apenas algumas interpretações, sem recomendar rígidos encerramentos.

Segundo a acepção de Dardel (2011), o silêncio comunica mensagens com aberturas na paisagem para dimensões atemporais. Pela interpretação, a imobilidade que temporaliza cada paisagem pode se mostrar singular e apreendida como “fator secreto da Terra”, aspirando o inesperado. A presença humana na paisagem, menos ou mais objetiva, mostra-se aos olhos, ao tato e aos outros sentidos. “Circumspecta e atarefada”, implica uma profundidade e temporalidade revestida ocasionalmente, o que nos permite manifestar um sentimento contínuo.

A paisagem é sem permanência porque “é a manifestação do movimento interno do mundo” (BESSE, 2011, p. 119). É com o “ser paisagem” que conseguimos atravessar o olhar. A condição de existência é questionada por essa perspectiva, afinal, não é uma idealização de alcance comum ou uma totalidade coletiva, mas “uma limpidez de uma relação que atravessa a carne e o sangue” (DARDEL, 2011, p. 31).

A paisagem se difere da totalidade puramente humana, como o olhar cartesiano para montanhas, vales e santuários, sem abandonar essas marcas espaciais. É a unicidade avultada pelo empenho na busca por um sossego do peregrino, que motivados pelo frenesi do evento, não se

importando com o bem-estar instantâneo. Dessa forma, a intenção peregrina atravessa a dimensão da escala nacional-internacional em direção a uma espécie de realização pessoal.

“Para que o peregrino alcance um lugar sagrado, ele deve abandonar as fronteiras seguras do lar e atravessar espaços desconhecidos” (TUAN, 1979, p. 89, tradução nossa)¹. A liberdade que o liga à vida religiosa é central ao sagrado e periférica ao cotidiano. Assim, neste contexto, o sagrado também é possível graças à transcendência das práticas tradicionais e inerentes, exclusivamente, aos templos. Apesar da ambiguidade do sagrado, as experiências religiosas cruzam limites, marcando a amplitude do peregrinar, como, por exemplo, da casa ao santuário. Paradoxalmente, o peregrino, ao passo que teme impedimentos socioeconômicos, busca sua plenitude ou satisfação à luz dos seus impulsos.

Isso se refere aos desígnios da subjetividade, das experiências e dos significados alcançados em curso pelo peregrino, pouco preocupado com a distância espacial, como aquele que no seu caminho faz *geograficidade*. Souza (2018, p. 54) enfatiza que “o peregrino religioso admite um caminhar e um caminho que envolve diretamente codificações sagradas de sua criação”. Criar e deixar são verbos intrigantes na vida do peregrino. No que defendemos, diz respeito aos significados manifestados institucionalmente. Esses são mais eclesiais – subjetivamente falando –, e criados pelo peregrino que internacionaliza suas intenções ao deixar sua rotina para peregrinar na direção de um mundo particular.

O outro, não menos importante, é a renúncia à casa, ao conforto do lar, por desejar novos horizontes religiosos. Com isso, não se quer afirmar que se abandone a vida pretérita, mais que isso: é se permitir o envolvimento maleável em direção ao sagrado. As criações e os envolvimento dos sujeitos da pesquisa (peregrinos internacionais), despertaram para a compreensão produzida no trabalho. Tuan (1979) alerta para a limitada capacidade científica de compreensão dos mistérios, e por isso omitimos a tensão entre o transcendente e o cotidiano, que contrai o mundo. Assim, optamos pela dimensão simbólica, abrangendo o retorno às representações.

Intercedemos pela geografia de um reflexo sobre o destino da humanidade, dando atenção ao que contam as imagens fotográficas e as das notícias, despertando o imaginário dos significados geográficos da paisagem. Não nos interessou interpretar o conteúdo integral deste material. Nesse sentido, a verbete encerra a soma do criar livremente, formando uma tripartite que atrai o “entre” da geografia em ato ou a *geograficidade* com a imagem, por isso não é um ponto final, mas sim a largada.

1 Texto original escrito pelo geógrafo Yi-Fu Tuan: TUAN, Yi-Fu. Sacred Space: Exploration of an Idea. In: BUTZER, K. (org.). **Dimension of human geography**. Chicago: The University of Chicago/Departamento of Geography, 1979.

A Paisagem da Peregrinação Internacional: Apreciações da Imagem Papal na JMJ/Rio

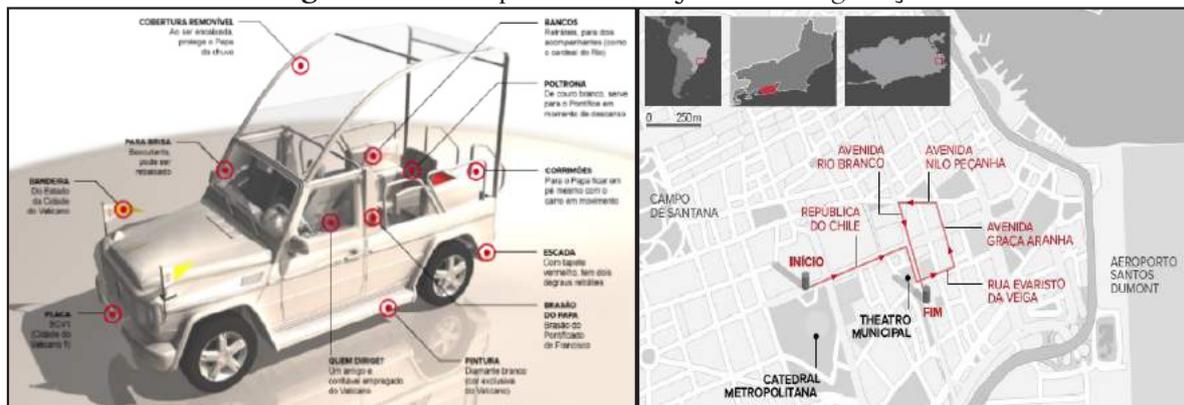
Eis o desafio do imaginário. Este é sinalizado pelo caminho internacional, que leva o peregrino a novas aventuras pelo desconhecido, produzindo seus meios de contemplação ao sagrado por vias diurnas e noturnas ou diurnas-noturnas. A mensagem em rede comunica uma condição de vivenciar a fé *online*. Trata-se de um exercício de olhar telas de televisores, celulares e computadores, e imaginar a vinculação com a JMJ de modo performático e significativo.

É possível conceber uma reputação do sagrado e moderações coletivas, evidenciando-se a existência consecutiva na paisagem. A condição imagética disposta na *Internet* incita o surgimento de outras irrupções do sagrado. O sagrado não é somente a aproximação com o centro físico dos santuários, catedrais, capelas e estátuas, mais que isso, é caminhar em direção a um envolvimento místico. É, no entanto, uma sequência temporal-espacial que se evade da satisfação do sagrado clérigo com a situação na vida peregrina intramundana. A atemporalidade da prática humana cultural de peregrinar virtualmente – orar *online* – permite à cultura acrescentar, antes de qualquer medição, a contagem localização e mensuração – sentidos quase sempre silenciosos às realizações humanas.

“O deserto – vazio e silencioso – é seu estágio apropriado”: categorias nas quais Tuan (p. 88, 1979, tradução nossa) situa o sagrado. Desfruta-se dos instantes individuais como a virtude do caminhar do peregrino, que, buscando pelo fim dos desertos, angústias e medos, espacializa e especializa, à sua maneira, a proteção. Sobre os reflexos da dedicação, viver a fé, no sentido apresentado, é uma constante de participação das práticas relacionadas aos cultos. O vazio é um requisito que reivindica a qualidade emotiva da fé por estar em peregrinação. O embalo das emoções, referenciando Paul Claval (2010), é um fator determinante que já mostra o simbolismo inspirado nos passos da “mãe” de Deus. Essa plenitude evidencia um fator de proteção, conduta incansável e assemelhável a quem protege.

A transcendência tem uma força que incentiva a busca pelo sagrado. Também, demonstra inquietude sobre a variação de si, ainda que não esteja envolvida assiduamente. A mensagem mariana, seja ela clerical (Via Papa) ou pagã (Outras denominações de renovação), quer um destino de um personagem diferente ao de qualquer ser humano. A vinda do Papa para o Rio de Janeiro/Brasil é acompanhada de sucessivas medidas cautelares para evitar tumultos, que vão desde a escolha de dois carros especiais, – o Papa Móvel (**Figuras 1 e 2**) –, modelo criado pela marca alemã Mercedes-Benz e encomendado pelo Papa anterior, Bento XVI (CANÇÃO NOVA, 2013), possibilitando um contato próximo as pessoas. Além disso optou-se pela criação de corredores isolados para o veículo percorrer as avenidas cariocas, e, ainda, instalações de grandes palcos na praia de Copacabana para realização de missas ao ar livre.

Figuras 1 e 2 – Papa Móvel e Trajetos de Peregrinações



Fonte: Portal de notícias G1, 2013².

Diante desse discurso positivo que se mostra na paisagem e aos sentidos revelados no imaginário geográfico, concebe-se um imaginário geopolítico que vai ao encontro do fato percebido e, de uma maneira geral, efetuam-se posicionamentos críticos das imagens eclesiásticas, junto a um ordenamento midiático. Isso em nada diminui a necessidade de perceber a engenharia do automóvel papal. Os elementos da experiência humana e, em particular, o branco que evidencia a universalização da imagem diurna, a cor que simboliza a paz clerical, e o modelo especial que conduziu Vossa Santidade pela cidade, diferindo de qualquer tipo de carruagem.

As duas ilustrações anteriores: do veículo com toques requintados de nobreza, que, apesar de advogar uma proximidade com o público (**Figuras 3 e 4**), é para uso exclusivo do clero católico. Ainda, o itinerário representado pelo corredor cultural do Rio de Janeiro, o seletor trecho, tem um forte apelo turístico-carioca, afinal, por ele é possível se deparar com a Biblioteca Nacional, o Museu de Belas Artes, o Teatro Municipal, a Câmara Municipal e a Catedral Metropolitana de São Sebastião. As duas perspectivas estéticas dão conta da intencionalidade católica-internacional de mostrar um saudosismo institucional por intermédio da monumentalidade do país que sediou a Jornada.

2 Ver mais nas notícias dos links: <http://glo.bo/3IV8txO>; e <http://glo.bo/3JWyChf>.

Figuras 3 e 4 – Papa Móvel na Ruas do Rio de Janeiro e beijo do Papa em criança



Fonte: Daniel Ramalho / Terro e infoescola³/ Silvia Izquierdo/AP (G1)⁴.

O engajamento corporal restrito ao veículo desnuda uma imagem diurna atravessada pela noturna. Afinal, ao se colocar em questão a categoria proteção, tem-se um conglomerado de ações que circundam a locomoção do Papa. Todavia, os serviços de segurança nacional acompanham o clero desde Roma.

Já a utilização do termo segurança em relação às chamadas “imagens diurna e noturnas”, em conformidade com Durand (1989), fazem referência ao fato de que apesar da imersão no sagrado, ascendente para a vida religiosa, não se despensa uma organicidade ligada o bem-estar do pontífice. O custo da ação é uma aproximação limitada, haja vista que o veículo precisa chegar a algum altar. A demanda oriunda deste processo ora fabula o imaginário religioso, influenciado pela presença encarnada e santificada, ora aflige, já que as mãos estendidas (como se pode ver em uma das fotografias anteriores), não significam que se possa tocá-las e tampouco fazer o comboio tardar em chegar ao destino estabelecido

Também, é preciso lembrar que a mistura de imagens não acontece apenas por essas duas vias de sujeitos espaciais envolvidos na festa, seja o clero ou os peregrinos, afinal, estamos tratando de um grande aglomerado urbano cuja rotina foi influenciada pela presença do evento. A demarcação dos caminhos de peregrinações teve efeitos diversos, dado que satisfaz o empenho sacramental do peregrino (inter)nacional, ao passo que causou constrangimentos na cidade. Fecharam-se bairros, avenidas e ruas em prol da passagem peregrina. Por outro lado, desacelerou a mobilidade daqueles que só quiseram fazer suas peregrinações diárias – como ir ao trabalho e ir ao *shopping*. *A Peregrinação Internacional*, face à sua “estadia passageira”, consoante a Lukermmen (1964, tradução nossa), ocasiona uma experiência sagrada, essencial para existência humana, redirecionando as práticas cotidianas para o sagrado mais oficial e para a mundaneidade que irrompe este primeiro (**Figuras 4 e 5**).

3 Link da fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/papa-francisco-no-brasil/jornada-mundial-da-juventude-injetou-r-12-bilhao-na-economia-do-rio.58ef4d8ebd520410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD>.

4 Link da fonte: <https://g1.globo.com/jornada-mundial-da-juventude/2013/fotos/2013/07/fotos-papa-francisco-beija-criancas-em-visita-ao-brasil.html>.

Figuras 4 e 5 – Missa de Encerramento na Praia de Copacabana e *Self* com o Papa na JMJ/Rio



Fonte: Jesuitasbrasil, 2013⁵ / Selfieblog, 2013⁶.

É inegável que a jornada teve um impacto social, alguns já citados anteriormente, mas não se pode esquecer do financeiro – fator sobre o qual não iremos nos adentrar quantitativamente agora –, que, todavia, teve forte rebatimento nos cofres públicos, nas empresas locais, nas vendas ambulantes, no Vaticano e no turismo (MINISTÉRIO DO TURISMO, 2013). Tais impactos podem ser considerados ambíguos, isto é, positivos e negativos ao mesmo tempo. Esse paradoxo eclodiu após a jornada, pois parece mudar o olhar sensível sobre a qualidade objetiva que ficaram nas fotografias – oficiais e *selfs* –, desvelando outras imagens. O projeto corpóreo adotado nas experiências com o sagrado, nos escritos de Souza (2018) e Rosendahl (2008), manifesta ideias de espaço e paisagem pelas posições dos corpos (MERLEAU-PONTY, 1999). A posição plural é aquela no plano da visão e a dos registros fotográficos objetiva o modo de ver; e a experiência perceptiva presume um modo de ver à deriva, ativado pelo plano imagético documental e imaginativo.

A antonomásia da cidade maravilhosa, característica particular que identifica a capital carioca, fez caber peregrinos de todas as partes, os quais não se comportam exclusivamente mediante os ditames católicos. Ao invés de uma imagem restrita à vida religiosa, da sacralização clerical, como ocorreu com o papado de São João Paulo II, o Papa Francisco foi lançado na Jornada com a ideia de reformar o catolicismo. Em certa medida, parece perseverar algumas práticas oficiais: a simbólica do beijo em crianças, tocar nos fiéis e celebrar as festividades ao ar livre. No entanto, o sujeito, apesar de espacial e transcendental, não é puro, pois é afetado pelos seus impulsos corporais no que tange à relação dele com os objetos alcançados pelos sentidos, conseguindo, assim, acessar o mundo por intermédio das ligações terrenas e do retorno ao percebido (DARDEL, 2011; MERLEAU-PONTY, 1999).

A adequação da figura papal ao tempo da jornada, ocasiona uma presença corpórea na paisagem, fazendo coexistir temporalidade com significações. O tempo do *click* fotográfico é também o do evento. No entanto, o tempo da fotografia é o tempo do imaginário. Neste imaginário, a imagem é a qualidade expressa pela realização do corpo no mundo, seja de uma ideia reformista que permite

5 Link da fonte: <https://bit.ly/3wTSDkO>.

6 Link da fonte: <https://www.selfieblog.net/noticias/selfie-do-papa-francisco/>.

uma seleta aproximação aos fiéis ou de uma tentativa de viver a atualidade das técnicas modernas de aparições. Nas lições de Dardel (2011), é uma condição de *ser-com*, ou seja, circulação naquilo que é humano, criando a realidade geográfica.

Ainda conforme a imagem papal, se a paisagem carioca expressou e significou a jornada, a igreja conseguiu barganhar seus interesses com diferentes ordenamentos internacionais. Isso não serviu estritamente para fazer novas estádias, afinal, já se faz esse processo por outras frentes clericais, como na difusão da imagem de Nossa Senhora de Fátima pelo mundo, mas para fazer a *Peregrinação Internacional* ser constituída de um horizonte geopolítico religioso de permanências tanto na juventude quanto na projeção das funções simbólicas, sejam elas de ordem política e/ou sacramental aqui apresentadas brevemente, que justificam a existência da jornada. Em poucas palavras, a percepção sobre a situação imaginária da jornada não dispensou uma compreensão plural da geografia ligada à imagem do mundo religioso.

Considerações finais

Fez-se um esforço para compreender a paisagem a partir de algumas fontes primárias a respeito da *Peregrinação Internacional*, mais especificamente sobre o caso da Jornada Mundial da Juventude, no Rio de Janeiro, em 2013. Em outros termos, recorreu-se a algumas revisões bibliográficas, buscando informações de portais de notícias e fotografias.

Ao refletir sobre a paisagem, Besse (2014, p. 105) propõe que “desistamos da procura do lugar e caminhemos”. Refere-se aos impulsos do peregrino no espaço sem esquecer que rotas e caminhos são provisórios e secretos, não estáveis. Essa é uma abertura para se conceber, a partir do imaginário das peregrinações, significados das experiências religiosas.

Diante da fragilidade da geografia científica, que muitas vezes repousa nas leis invariáveis, portanto objetivas, no ideal universal, buscou-se contribuir com um caminhar envolvido na “maneira como desperta uma consciência geográfica” (DARDEL, 2011, p. 83), influenciada pelos regimes noturnos-diurnos da imagem, sublinhando a atitude humana que supera a firmeza existencial dos fatos. Assim, a presença humana é vital, pois é dela que lançamos o “ponto de vista” para a condição física ou biológica; é a partir dela que o destino ganha sentido, inclusive, para produzirmos uma compreensão ciente de outras apreciações no futuro.

Referências

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CLAVAL, Paul. **Terra dos homens**: a geografia. Tradução de Domitila Madureira. São Paulo: Contexto, 2010.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (Org.). **Geografia cultural**: uma antologia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

HISTÓRIA DAS JMJ. **OPUS Dei**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://opusdei.org/pt-br/article/historia-das-jmj/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

HISTÓRIA DAS JMJ. **RS21**, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.rs21.com.br/jmj-historia-jmj/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

JMJ atrai milhares de jovens ao rio de janeiro. **Ministério do turismo**, Brasília, 19 Jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/35pVPt1>. Acesso em: 2 dez. 2021.

LUKERMANN, Fred. Geography as a Forma Intellectual Discipline and the Way in wich it Contributes to Human Knowledge. **Canadian Geographer**, v. 8, n. 4, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OMS afirma que COVID-19 é agora caracterizada como pandemia. **Paho**, Washington, 11 Mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3wORlaM>. Acesso em: 22 dez. 2021.

PAPAMÓVEL chega ao rio de janeiro para a JMJ rio 2013. **Canção nova**, São Paulo, 16 jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3NDHAST>. Acesso em: 16 dez. 2021.

ROSENDAHL, Zeny. Os caminhos da construção teórica: ratificando e exemplificando as relações entre espaço e religião. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.) **Espaço e Cultura**: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2008.

SILVA. Juniele Martins.; MENDES, Estevane de Paula Pontes. Abordagem qualitativa e geografia:

pesquisa documental, entrevista e observação. In: **Pesquisa qualitativa em geografia**: reflexões teórico-conceituais e aplicadas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

SOUZA, José Arilson Xavier. A Geograficidade no Caminhar de peregrinos. **Geograficidade**, UFF, RJ, v.8, Número 1, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3IW7rlt>. Acesso em: 18 set. 2020.

TUAN, Yi-Fu. Sacred Space: Exploration of an Idea. In: BUTZER, K. (org.). **Dimension of human geography**. Chicago: The University of Chicago/Departamento of Geography, 1979.

CUERPO-TERRITORIO, MEMORIA E IMAGEN: EN TORNO A LA DESTRUCCIÓN DEL CRISTO GUERRILLERO

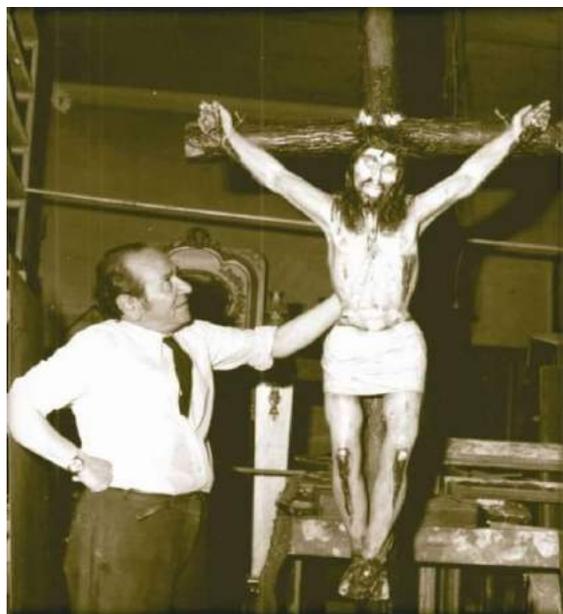
Carolina Vogel
carolinavogel@yahoo.com.ar

Carlos Luciano Dawidiuk
luchodawidiuk@yahoo.com.ar

Exordio

En la Semana Santa de 1973 llegó al santuario de altura del Abra de Punta Corral, localidad de Tilcara (Jujuy), una figura de Cristo esculpida por el artista Edmundo Diego Villarreal. En ella había plasmado las facciones de su hija, Ana María Villarreal, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) y esposa de su líder, Mario Santucho, ejecutada ilegalmente en la masacre de Trelew el año anterior. También había representado heridas de bala que aludían a su fusilamiento (**Figura 1**).

Figura 1 – Edmundo Diego Villarreal junto a la escultura del Cristo Guerrillero en 1973



Fuente: Imagen extraída de Machaca, 2011, p. 70.

Esta imagen religiosa, a la que muchos comenzaron a llamar el “Cristo Guerrillero”, suscitó el rechazo de autoridades del gobierno y de los militares que buscaron impedir su entronización. Por este motivo, algunos fieles que la habían resguardado en sus hogares decidieron finalmente, junto al párroco del lugar, emplazarla en aquella mencionada capilla remota, ubicada en los cerros

y a la que solo es posible acceder a pie por un camino dificultoso. Fue trasladada “de noche y en silencio, sin ceremonias que llamaran la atención de la iglesia y el gobierno” (MACHACA, 2011, p. 77), allí donde los peregrinos la contemplaban cada año.

Sin embargo, en el mes de abril del año 1995, poco más de veinte años después de su llegada al santuario del Abra, donde efectivamente había quedado al amparo de posibles agresiones, la escultura apareció violentamente atacada a martillazos, arrancada de su cruz y decapitada. Su cabeza nunca apareció y tampoco se sabe quién perpetró el ataque, pese a que algunos habitantes sospecharon de actores vinculados a la dictadura de 1976. Este hecho significó un duro golpe para los feligreses, sobre todo para aquellos que se ocupaban de cuidar la capilla y quienes habían cuidado del Cristo ante las incipientes amenazas que obligaron a guarecerlo en la altura.

La imagen fue reemplazada por una nueva, ya despojada de los atributos que generaban divisiones en la comunidad religiosa. Los restos de la figura profanada permanecen hoy en un museo ubicado junto a la capilla de Tilcara y buena parte de los vecinos no conocen o prácticamente no recuerdan estos hechos. Aunque muchos otros, que forman parte activa de la comunidad religiosa o vinculados a diferentes agrupaciones políticas, mantienen vivo su recuerdo desde perspectivas y significaciones diferentes.

Ahora bien, es necesario notar que dicho acto violento no solo implicó la destrucción de una obra de arte e imagen sacra, pues afectó directamente a lo que ella representaba simbólicamente en el imaginario de la comunidad, pero también en torno a su corporalidad y vitalidad (MITCHELL, 2017). Por eso, si concebimos el espacio no como algo externo a los sujetos, sino como un producto y productor de la realidad social (LEFEBVRE, 2013), podemos situar a las imágenes como agentes relevantes de esa construcción.

En este sentido, podemos afirmar que la importancia de esa escultura no solo se debe a su carácter de imagen sagrada, sino también a que se emplazaba en la capilla que los tilcareños habían dedicado a la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, igualmente tallada por Villareal en 1972, después de la conflictiva separación de la peregrinación que durante décadas habían compartido en aquel espacio con los habitantes de la localidad vecina de Tumbaya y cuya raíz se remonta hasta la época incaica.

La relevancia de la peregrinación, en la que la mayoría de los pobladores (y de un gran número de localidades vecinas) participan cada Semana Santa, más allá incluso de su adscripción religiosa, radica en que es, primordialmente, un proceso territorial en el que se dirimen aspectos culturales e identitarios. En este sentido, concebimos el territorio como un espacio significado por las prácticas sociales y culturales objetivadas (CARBALLO, 2009), cuyos límites se fijan materialmente y dentro de los que rige un orden jerárquico y político. Así, como sucede con la figura central de la celebración,

la Virgen, es posible concebir al Cristo Guerrillero como un geosímbolo (BONNEMAISON, 2004), dado su carácter de marcador espacial y su poder para significar el espacio y contribuir a la construcción de identidades.

Al mismo tiempo, creemos que es posible entender esta escultura como un “cuerpo-territorio”. Si la imagen es “una peculiar y paradójica criatura, tanto concreta como abstracta, tanto una cosa específica individual como una forma simbólica que abraza una totalidad” (MITCHELL, 2017, p. 17), debemos añadir que, en este caso particular, también se trata de un cuerpo. Y este, en tanto construcción social, da cuenta de límites, convenciones y resistencias, dotado de una expresión y conformado por partes a cubrir como las zonas erógenas o que muestra como el rostro o los ojos se convierten en un “cuerpo escénico” (MATOSO, 2008), al igual que cualquier otro de carne y hueso. Por este motivo, sostenemos que la destrucción de esta figura no puede reducirse únicamente a un ataque iconoclasta, sino que impacta directamente en la construcción de las relaciones de la comunidad tilcareña con el espacio y la memoria.

La construcción del espacio sagrado

En las localidades vecinas de Tilcara y Tumbaya se celebra la Semana Santa con peregrinaciones hacia dos santuarios de altura del área de Punta Corral, ubicada en la sierra de Tilcara entre los dos departamentos homónimos a los respectivos pueblos, ambas dedicadas a advocaciones de la Virgen de Copacabana. Aunque el escenario espacial está escindido por diversas disputas que se dieron en torno a la potestad de la imagen de bulto, las celebraciones se articulan ritual y geográficamente de manera complementaria (GUDEMOS, 2015).

En la construcción de este espacio sagrado en procesión se reactualizan tanto el origen de la devoción como las tensiones que llevaron al desdoblamiento de la festividad. El culto a la Virgen de Copacabana y la peregrinación en esta área se remontan a su aparición milagrosa ante el pastor Pablo Méndez en lo que hoy es Punta Corral, en 1835. La edificación de una capilla en el lugar el milagro, en 1899, se puso bajo la jurisdicción de Tumbaya, creada ese mismo año. Pero en 1917, cuando la capilla de este pueblo se quedó sin sacerdote, la peregrinación adoptó un itinerario que duraría varias décadas: el ascenso de la Virgen se realizaba desde Tumbaya para luego descender hacia Tilcara. Finalmente, después de una larga historia de tensiones, en 1971 la procesión se dividió en dos, la imagen comenzó a descender a hacia Tumbaya y los tilcareños iniciaron la construcción un santuario, ahora bajo su jurisdicción, en el Abra de Punta Corral. Dos años después, entronizaron a una nueva imagen de bulto propia, la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, esculpida por el mismo Villareal.¹

1 Aunque existen diversos trabajos sobre estas peregrinaciones, los primeros testimonios sobre su origen y el conflicto entre las localidades pueden consultarse en Cortázar (1965) y Lafón (1967). Para un análisis histórico y antropológico se recomiendan los

De este modo, podemos destacar algunos aspectos relevantes que hacen a la configuración de esta práctica peregrina y del espacio en el que se desarrolla. En primer lugar, vale recordar que la Virgen, luego de su aparición ante el pastor Méndez, se materializó en una piedrita que este halló al retornar al lugar del milagro y que luego guardó en la imagen de bulto. Las piedras tienen un especial sentido en la cosmovisión andina, ya que el hallazgo en los senderos de los cerros con alguna forma peculiar se considera de buen augurio y un regalo de la Pachamama a modo de protección, multiplicación y cuidado. En este sentido, la Virgen de Copacabana, como Madre Cerro, guarda una especial relación con las montañas, que en la cosmovisión andina se identifican con los *wakas*, lugares sagrados donde viven los antepasados y con los que las comunidades establecen un estrecho vínculo para pedir y agradecer por las cosechas, entre otras cosas. De ahí las abundantes representaciones en la iconografía colonial que muestran a esta advocación como “Virgen-Cerro” (GISBERT, 1994, p. 62), denotando la pervivencia de creencias ancestrales en el culto mariano.

El emplazamiento de santuarios en los cerros nos remite a la rápida resignificación del culto a las *wakas*, sumamente extendido en tiempos incaicos, frente a la campaña de extirpación de idolatrías en la época colonial (OCHOA y OTERO, 2018), hecho que da cuenta de la espesura espaciotemporal de estas prácticas peregrinas, como de su hibridez cultural. Pero esta conversión en las prácticas simbolizadas en las que la naturaleza ocupa un lugar central se acopló también a la “cristianización del paisaje” (COSTILLA, 2014, p. 125) que había comenzado entre los siglos XI y XII en Europa, tendenciando el impulso de la descentralización de los lugares urbanos de peregrinación y favoreciendo la cristianización de las comunidades rurales.

Como en muchas otras manifestaciones católicas en la región andina, pueden divisarse elementos simbólicos en los que se entrelazan el pasado prehispánico con los de la fe cristiana. En este sentido, la sacralidad del lugar de altura no solo está dada por el emplazamiento de la capilla, sino que el cerro mismo se constituye como una entidad sagrada por estar habitado por los *achachilas*, espíritus tutelares y protectores de los pueblos que encarnan la presencia de los antepasados, a quienes se debe pedir permiso para subir.

Por otra parte, esos procesos de larga duración se articulan con otros más recientes, vinculados a la separación de las peregrinaciones y a la constitución de la procesión tilcareña como un elemento central para la reafirmación de la identidad local. En el camino hacia el santuario se construye el espacio como una gran urdimbre de deseos, promesas, creencias, afectos y hasta tensiones e intereses contrapuestos y articulados en tiempos, y espacios que trascienden el presente y se reactualizan en formas proxémicas, emocionalidades y musicalidades (GUDEMOS, 2015).

Dichas formas de proxemia, propias de un catolicismo popular y andino, dan lugar a la constitución de un espacio íntimo a partir de la relación que se establece entre los fieles y la trabajos de Zanolli, Costilla y Estruch (2010), Costilla (2014) y Machaca (2011).

corporalidad de las imágenes. Así, por ejemplo, los peregrinos se disponen a “tomar la gracia” al tocar o acariciar el manto de la Virgen o los pies del Cristo y sus heridas. También puede suceder que sea la advocación quien toque al devoto, como en el acto de “ser pisado” por una virgen o santo, que consiste en pasar de rodillas por debajo de las andas o de la urna en la que se encuentran y apoyar la cabeza en ellas.

Estas relaciones tan cercanas con las advocaciones prefiguran asimismo la configuración espaciotemporal de la vivencia de los fieles que logran palpar a la divinidad mediante la imagen y del vínculo afectivo que con ella se establece. De este modo, se brinda el marco para una experiencia heterocrónica y heterotópica (FOUCAULT, 1999) en la se entrecruzan tradiciones ancestrales y prácticas religiosas del catolicismo andino, cuya performatividad ritual las reactualiza y las pone al servicio de la construcción de la identidad tilcareña, y del vivir cotidiano de una fe en una espacialidad híbrida y en constante movimiento.

Destruir una imagen, transformar el espacio

Al entender el espacio desde la concepción dialéctica que proponen Lefebvre (2013) y Soja (1996), es decir, como un producto y al mismo tiempo productor, devenido del movimiento constante, simultáneo y complejo entre la espacialidad del mundo material producido socialmente, la forma en que lo conceptualiza y en que las relaciones de producción le imprimen un diseño y un orden a través del control sobre el conocimiento, los signos y los códigos y la dimensión experiencial o empírica que opera conjuntamente con/en estos dos, queda claro no solamente que no se trata de algo vacío, dado, cerrado o determinado. También, los procesos mediante los cuales se significa poseen una densidad y dinámica en su producción que hace imposible o inútil encerrarlos en una imagen estática. Es decir, cualquier modo de situar o ubicar espacialmente algo resulta por lo menos pobre si solo se trata de establecer o determinar un solo punto en ese mundo material o, más bien, en sus representaciones dominantes, porque el espacio es también tiempo, es movimiento.

En este sentido, Lindón (2017) señala que los sujetos elaboran internamente el mundo externo en una relación dinámica con el espacio, puesto que la comprensión que hace de los lugares “constituye una forma de movimiento” que incorpora “procesos de cognición espacial de un entorno que es múltiple” (2017, p. 110). En estos, dichas comprensiones devienen en acciones que los sujetos dotan de significados, valores y memoria, ya que los lugares en los que se inscribieron semantizan su trayectoria biográfica (LINDÓN, 2017). Esos saberes internalizados no solo existen en las personas como una capacidad de agencia individual, sino que son disposiciones encarnadas en ellas como “co-agencia respecto a encadenamientos de acciones” (LINDÓN, 2017, p. 111). Así, los movimientos corporales de un habitante se imbrican con saberes de otros y permiten que

todos “participen en secuencias de acciones, que en última instancia son formas de colaboración encarnadas” (LINDÓN, 2017, p. 112).

De ese modo, y en relación a la perspectiva espacial, corpórea y de la memoria que hemos venido desarrollando en torno a la figura del Cristo Guerrillero, es preciso recordar el doble registro en el que operan las imágenes, tal como se desprende de la distinción propuesta por Mitchell (2017) entre *picture* e *image*, que en castellano conviven bajo un único concepto de “imagen”. Así, puede decirse que “la *picture* es la imagen más el soporte; es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material” (MITCHELL, 2017, p. 118). En este sentido, la escultura se presentaba como un “vector de memoria” (ROUSSO, 2012, p. 7) que podía dar cuenta de rasgos de la memoria colectiva, como así también operar en ella mediante los vínculos que mantenía con otras narrativas e imágenes, en las que se yuxtaponían el imaginario católico y el andino con la historia reciente de la Argentina signada por la violencia política y las prácticas genocidas. Pero también se configuraba como un “vector espacial-territorial”, ya que la que situaba materialmente en un imaginario híbrido en el marco de la práctica peregrina y de formas proxémicas frente a un cuerpo en el que, a su vez, convivían el de Cristo y el de una guerrillera, Ana María Villareal.

Podemos afirmar, entonces, que el ataque perpetrado contra la figura del Cristo Guerrillero significó mucho más que un mero mensaje político.² Es decir, podemos pensar en que la agresión no solo estaba dirigida hacia la imagen crística para despojarlo de los atributos que mantenían viva la memoria de un pasado que resultaba incómoda y peligrosa para algunos.

Creemos que esa acción violenta contra la imagen tuvo también como objeto central destruir la memoria de la propia Ana María. Podemos notar una correspondencia con una constante en los actos iconoclastas realizados en diferentes contextos históricos y geográficos: la acción de eliminar la expresión animada y cualquier rasgo que le infiera a la imagen la individualidad y la personalidad (FREEDBERG, 2017). La decapitación de la escultura y la desaparición de la cabeza apuntaron a extirpar de la imagen aquello que le confería un significado y una presencia disruptiva. Es interesante notar que entre los entrevistados que recuerdan el caso, el rostro del Cristo evoca tanto a la hija del escultor y a su historia trágica, como a la época en que circulaban guerrilleros en la región.

Asimismo, la eliminación del gesto corporal conferido por las manos y pies no solo buscan afectar la capacidad de acción de la imagen, sino también aquello que expresa en ella un sentido interior (FREEDBERG, 2017). De este modo, la importancia de la destrucción del cuerpo radica tanto en la extirpación de la corporalidad de la personalidad que (re)presenta, como también afectar

2 Algunos de nuestros entrevistados han sugerido que el ataque iconoclasta tuvo lugar en 1995 con el objetivo de amedrentar a quienes se ocupaban de los preparativos para la conmemoración del vigésimo aniversario del golpe militar de 1976. Aunque nadie se atrevió a señalar la autoría concreta de ese acto, varios comparten sospechas en torno a personajes locales vinculados a la represión ejercida en esos años oscuros y/o a la participación en los servicios de inteligencia al momento del acontecimiento, que profesaban un profundo anticomunismo.

directamente el sentimiento de empatía que la figura podía suscitar en los fieles. Por ello, el ataque a la imagen puede proyectarse al de los cuerpos de los propios fieles que establecían toda una serie de relaciones afectivas y proxémicas con ella.

Además, a diferencia de otros actos iconoclastas perpetrados en la zona,³ este implicó una doble profanación del espacio sagrado. Es decir, no solo se violentó el santuario de altura que cobijaba la escultura, que había terminado allí tras las disputas que la marcaron desde su aparición, sino que también se violó el propio espacio del cerro que la resguardaba, hiriendo profundamente su sacralidad devenida de la pervivencia de la inmemorial cosmovisión andina.

Alcances y límites de la iconoclasia: la imagen superviviente y la memoria

La destrucción de la imagen instaló inmediatamente el debate en la comunidad religiosa en relación a si la escultura debía ser restaurada o reemplazada. Luego de la convocatoria del escultor Alfredo Yacussi en mayo de 1995 por la Comisión de la Virgen, para consultarlo sobre las posibles decisiones a tomar respecto a la imagen, terminó triunfando la postura de realizar una nueva figura. Así, el artista santafesino invitado por los fieles trabajó durante cuarenta días en la casa histórica donde habían velado al General Juan Galo Lavalle, el mismo lugar donde se había presentado la figura anterior que iba a ser sustituida. La reluciente escultura, elaborada en madera de algarrobo negro, con rasgos marcados indígenas y emplazada una cruz de cardón, fue presentada ante la comunidad el 26 de junio de 1995. Durante varios días, siguiendo una antigua tradición, el pueblo pudo depositar en el hueco de la espalda de la imagen y en el interior de la cruz sus peticiones, oraciones y coplas (MOLINARI, 2012). Un mes después, fue ascendido al santuario de altura para ocupar el lugar del destruido, donde permanece hasta hoy.

Es interesante reparar en que esta nueva escultura, aunque fue bautizada oficialmente con el nombre de “El Señor del Abra de Punta Corral”, fue conocida también como “Cristo de la Unidad”. Más allá de las intenciones del autor, y tratándose de una obra que se gestó con la interacción constante de la comunidad, no deja de ser significativo que este último título vino a actuar como un punto de sutura en torno a las divisiones que atravesaban al pueblo.

En este sentido, es necesario atender también a que el reemplazo de la figura está vinculada a un evento traumático. Como señalamos antes, el ataque a la imagen puede considerarse como una afrenta directa a la comunidad, que establece una relación “empática” (FREEDBERG, 2017, p. 56) con ella. Por ello resulta revelador que muchos fieles sugirieron sepultar la escultura, tratándola

³ La mayoría de los entrevistados recuerda de manera muy vívida dos hechos recientes, relacionados con dos estatuillas de Cristo de bronce. El primero, fue sustraído del atrio de la iglesia de Tilcara en agosto de 2015. Cinco meses después, fue hallada en el Río Grande. Presentaba signos de violencia resultado del esfuerzo para arrancarla de su cruz. El otro fue robado de la entrada del pueblo vecino de Maimará en diciembre de 2017 y también hallado una semana más tarde en los márgenes del mismo río. En este caso, había sido decapitada.

como un cuerpo real. Sin embargo, desde la iglesia se decidió conservar los restos, primero, bajo una mesa en el coro del templo (MOLINARI, 2012), y, finalmente, en una vitrina en el museo de la capilla de Tilcara (**Figura 2**). Esto contribuyó a su olvido e invisibilización, ya que, si bien el acceso al lugar es libre, no se abre a menos que alguien lo requiera. Eso lleva a que no se suela recibir muchas visitas, permaneciendo cerrado el recinto la mayor parte del año.

Figura 2 – Cristo Guerrillero mutilado, expuesto en el museo de la capilla de Tilcara



Fuente: Fotografía de los autores. Tilcara, noviembre de 2021.

Por otra parte, el rápido reemplazo por el Cristo de la Unidad no permitió vivenciar a la comunidad el impacto del vacío causado por la destrucción del Cristo Guerrillero y dar lugar así al afianzamiento del sentimiento de pérdida y afectación a la totalidad del cuerpo social. Al encontrarse en el lugar de peregrinaje con una advocación con rasgos andinos, cuyo sentido apelaba a la unión del pueblo, en oposición al carácter conflictivo evocado por la denominación de “guerrillero”, los fieles no experimentaron la ausencia de la imagen destruida, contribuyendo así al olvido de la historia de Ana María Villareal corporizada en el rostro de aquel Cristo.

De este modo, debido a varias entrevistas y al deseo de parte los fieles de dar sepultura al cuerpo mutilado, el impacto de la noticia de la profanación del templo y de la destrucción de la figura fue muy profundo. Fue vivida por muchos como una pérdida y como una herida en la propia comunidad. Sin embargo, el reemplazo no dio lugar a ningún proceso de elaboración del episodio traumático, ni hubo trabajo de duelo. Por ello puede decirse que, al evitar hacer notoria la falta como producto de una pérdida histórica (LACAPRA, 2005), se afectó también el carácter creativo de la memoria de orientar la imaginación de un futuro posible para la comunidad en relación a lo sucedido y a la significación de la propia imagen.

Por este motivo, nuestros entrevistados solo recuerdan los detalles que mantenían una relación estrecha con la parroquia en el momento de la agresión y que aún participan activamente en la parroquia, o bien otros vinculados a agrupaciones políticas. Casi todos los jóvenes entrevistados, que desconocían lo acontecido, decían tener una vaga idea formada a partir de algún relato oral de

sus parientes o confundían el hecho con los otros sucedidos que mencionamos antes. Por otra parte, entre quienes recuerdan el suceso, los religiosos tienden a interpretar la acción iconoclasta como un ataque a la fe y a la comunidad de devotos, mientras que los que no están vinculados a la esfera de la iglesia tienden a atribuirle un claro sentido político. Todo esto da cuenta de la efectividad, en cierta medida, de la destrucción de la imagen como forma de ataque a la propia memoria de la comunidad.

Pero dicha victoria sobre la memoria no fue total. La figura asesinada ha retornado también como “imagen superviviente”, en el sentido que propone Didi-Hubermann (2009), al retomar el concepto de *Nachleben* (“supervivencia”) con el que Aby Warburg refería a la capacidad de retorno de las imágenes y a su poder de transmisión del *pathos*, como síntoma de lo que puede entenderse como un trauma no elaborado, del retorno de lo reprimido, o la presencia de un tiempo retroactivo o anacrónico. Así, el regreso de la destrucción del Cristo Guerrillero ha cobrado diferentes formas, por ejemplo, en las imágenes de las ermitas⁴ confeccionadas para la peregrinación hacia el Abra de Punta Corral en Semana Santa.

Estas imágenes se constituyen en una arena de negociación y materialización de la memoria y de la identidad de la comunidad, puesta en narración/mostración del pasado frente a los límites que el devenir histórico ha impuesto para dar de sentido al hecho en el presente. Así, en una de las ermitas construida por la familia Vega nos encontramos con la representación del Cristo mutilado y con un brazo aun colgando de la cruz (**Figura 3**). A esta se le había añadido cartel que rezaba: “¿Dónde está tu hermano? Una voz desde su sangre grita desde la tierra hasta mi”. Ella propone una configuración realista del hallazgo de los restos de la escultura mutilada. Sin embargo, el sentido eminentemente político de esta imagen reside en las alusiones del texto añadido en la parte superior.

Figura 3 – Fotografía de la ermita de la familia Vega sobre la mutilación del Cristo Guerrillero



Fuente: Imagen extraída de *Amara*, v. 5, n. 7, p. 30, 2012.

4 Las ermitas son una especie de cuadros que las familias tilcareñas construyen cada año con materiales efímeros de la naturaleza. Se sitúan en la capilla del pueblo y en el camino al santuario de altura, en los calvarios. Muestran tanto escenas referidas a La Pasión de Cristo como iconografías de otras devociones locales, pero también atravesadas por la cosmogonía andina (LANZA; ACOSTA, 2021).

Esas mismas palabras había pronunciado el padre Eloy Roy en una controvertida misa de la Semana Santa de 1988, en la que, ante la presencia algunas madres de Plaza de Mayo, coronó con un paño blanco a la Virgen Dolorosa, emulando el pañuelo de dichas heroínas, antes de salir en procesión por el pueblo. Tanto en su mensaje como en ese acto, que parte de la comunidad religiosa interpretó como una provocación, el clérigo sacralizó la imagen de las madres y de sus hijos desaparecidos, al mismo tiempo que identificó a Cristo con la figura de un revolucionario asesinado por “poner en peligro la estabilidad de la religión y del Estado” (ROY, 2012, p. 31), comparándolo con quienes lo habían imitado en el pasado reciente de la Argentina.

Este acontecimiento catalizó la expulsión del sacerdote al año siguiente por parte de la jerarquía eclesial jujeña, después de ser acusado por sectores reaccionarios de la sociedad de “comunista” y “apátrida” (MACHACA, 2011, p. 18). Roy, párroco comprometido con la Teología de la Liberación, que se había dedicado a organizar y fortalecer las “comunidades de base” desde 1983, fue reemplazado por el sacerdote Guillermo Dress, encargado de dismantelar su obra. Así, en la ermita citada, puede notarse la superposición de los tiempos y densidad de sentidos en torno a la figura del Cristo Guerrillero y a las implicancias de su destrucción.

La otra imagen alusiva al acto iconoclasta, corresponde a la de una ermita construida por la familia Méndez en el año 2016 (**Figura 4**). En esta, si bien se da cuenta de la mutilación, llamativamente se le repone un rostro. A diferencia de la anterior, esta representación apela a una configuración más simbólica. Además de la reposición del rostro, que ya no guarda relación con el del Cristo Guerrillero (de hecho, su autor se refiere a la imagen como el “Cristo mutilado”), en su composición se observan otros elementos de sutura del pasado traumático, como son los ángeles que se dirigen a restituirle sus brazos o la figura del Papa Francisco, la capilla tilcareña y un manto en la base que representan la unidad del pueblo en la fe católica.

Figura 4 – Ermita de la familia Méndez en el año 2016 sobre el Cristo Guerrillero mutilado



Fuente: *El tribuno*, <https://www.youtube.com/watch?v=3xY90LnLd7I>.

Así, aunque el rostro, semejante al de representaciones crísticas tradicionales, imparte nueva vida a la imagen como reparación del acto iconoclasta, borra la memoria del gesto de Ana María Villareal de los posibles sentidos disidentes que podrían construirse en diálogo con ella. Mientras tanto, el cuerpo que fue territorio de lucha, punto de intersección de acciones pasadas, del presente y de la imaginación del futuro, permanece guardado y vedado a la vista de los pobladores, disputándose entre el olvido y la esperanza de la restitución de la memoria.

Referencias

- BONNEMAISON, J. **La géographie culturelle**. París: Éditions du CTHS, 2004.
- CARBALLO, C. Repensar el territorio de la expresión religiosa. En Carballo, C. (coord.), In: **Cultura, territorios y prácticas religiosas**. Buenos Aires: Prometeo, p. 19-42, 2009.
- CORTÁZAR, A. La Virgen de Punta Corral. **Selecciones Folklóricas**, n. 2, p. 29-44, 1965.
- COSTILLA, J. Itinerarios religiosos y espacios sacralizados. En Benedetti, A. y Tomasi, J. (comps.). In: **Espacialidades altoandinas**. Buenos Aires: EFL, p. 119-163, 2014.
- DIDI-HUBERMANN, G. **La imagen superviviente**. Madrid: Abada Editores, 2009.
- FOUCAULT, M. Espacios otros. In: **Versión**, v. 9, p. 18-19. 1999.
- FREEDBERG, D. **Iconoclasia**. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- GISBERT, T. **Iconografía y mitos indígenas en el arte**. La Paz: Gisbert, 1994.
- GUDEMOS, M. Discursividades de una historia conflictiva. **Revista Española de Antropología Americana**, v. 45, n. 2, p. 501-516, 2015.
- LACAPRA, D. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- LAFÓN, C. R. Fiesta y Religión en Punta Corral. **Runa**, v. 10, p. 256-289, 1997.
- LANZA, M. A.; ACOSTA, R. La Virgen del Abra y el Cristo guerrillero/mutilado en las Ermitas tilcareñas. **XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinarietà y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes**, Buenos Aires, p. 1-14, 2021.
- LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LINDÓN, A. La ciudad movimiento. In: **Mediaciones de la Comunicación**, v. 12, n.1, 107-126, 2017.

MACHACA, A. R. **Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral**. Tilcara: Municipalidad de San Francisco de Tilcara, 2011.

MATOSO, E. **El cuerpo, territorio escénico**. Buenos Aires: Letra Viva, 2008.

MITCHELL, W. J. T. **¿Qué quieren las imágenes?** Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

MOLINARI, E. El Archivo Caminante y el caso del Cristo Guerrillero. **V Seminario Internacional de Políticas de la Memoria. “Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente”**, p. 1-20, 2012.

OCHOA, P.; OTERO, C. Wak’as en luna llena. En Bustamante, R. y Antequera, N. (Eds.), In: **Concepciones sobre el Clima en el Mundo Andino**. Cochabamba: UMSS, p. 39-58, 2018.

ROUSSO, H. Para una historia de la memoria colectiva. **Aletheia**, v. 3, n. 5, p. 1-14, 2012.

ROY, E. Pañuelazo en Tilcara. **Amara**, v. 5, n. 7, p. 28-32, 2012.

SOJA, E. **Thirdspace**. Oxford: Blackwell. 1996.

ZANOLLI, C.; COSTILLA, J.; ESTRUCH, D. Cofrades, esclavos y devotos. VV. AA., In: **Patrimonio Cultural Inmaterial Latinoamericano – Fiestas**. Cusco: CRESPIAL, 2010.

MUNDOS DA VIDA EM MOVIMENTO: A MALHAÇÃO DO JUDAS OU DANÇA DE CABOCLOS NA AMERICA LATINA

Rosalvo Nobre Carneiro
rosalvonobre@uern.br

Fábio Rodrigo Fernandes Araújo
fherodoto@gmail.com

Introdução

A queimação do Judas Iscariotes ocupa um lugar destacado em países da América Latina, compreensiva no contexto da colonização europeia e católico-cristã. Essa prática humana e social espacializada com a colonização europeia desde o século XVI, difundiu-se regionalmente e localmente, com momentos de expansão, retração, proibição e até mesmo tem deixado de existir em muitos casos. A década de 1990 parece ter sido um momento de impulso dessa tradição em diversos lugares, tanto no Brasil quanto em outros países.

Nesse contexto, malhar ou queimar enquanto ações instrumentais, carrega-se de um simbolismo cultural e religioso, mas também econômico e político. Em todos os casos, a dimensão espacial vem junta. É, todavia, por meio das funções básicas do agir comunicativo para a reprodução do mundo da vida que a queimação do Judas se mantém e se renova pelo seu compartilhamento intersubjetivo. Nas palavras de Habermas (2012b):

Sob o **aspecto funcional do entendimento**, o agir comunicativo se presta à transmissão e à renovação de um saber cultural; sob o aspecto da **coordenação da ação**, ele possibilita a integração social e geração de solidariedade; e, sob o **aspecto da socialização**, o agir comunicativo serve à formação de identidades pessoais. (p. 253, grifos do autor).

Na pequena cidade de pouco mais de 5.000 habitantes, denominada de Major Sales, localizada no interior do estado do Rio Grande do Norte, chama-nos a atenção, de início, o hibridismo cultural entre uma tradição popular e religiosa, sendo compreensível esse fato desde o ponto de vista da formação histórica, social e espacial brasileira de base colonial, europeia e católica. Nesse cenário, a queimação do Judas se funde com uma dança rural chamada de dança de Caboclos, geralmente associada à festa e ao agradecimento das faturas agropecuárias e da época chuvosa no sertão nordestino do Brasil.

Dito isso, algumas questões parecem-nos pertinentes: há relação nos países latinoamericanos entre a dança de caboclos e a queimação do Judas? Como se diferenciam ou se aproximam os

mundos da vida pelas tradições culturais, pela integração social e pelos processos de socialização humana? Essa produção simbólica do espaço mediante o agir comunicativo encontra-se em via de produção material pela colonização do mercado e do poder político?

Por conseguinte, o espaço enquanto mundo da vida (CARNEIRO, 2021) compõe-se de experiências comuns em relação a tradições, na qual indivíduos socializados em grupos humanos de referência podem se autorrepresentar perante o público durante as festividades e garantir a própria continuidade do saber de fundo garantidor da queima do Judas. Sinalizam-se, com isso, os modelos culturais, as ordens legítimas e a integração social, assim como a formação das personalidades que conformam as estruturas do mundo da vida (HABERMAS, 2002). Esse mundo se constitui como um lugar transcendental em que falantes e ouvintes se encontram e enquanto um reservatório de autoevidências e de convicções em que os participantes de determinada comunicação lançam diante de processos cooperativos de interpretação (HABERMAS, 2012b).

Considera-se como operacionalização do estudo, o universo da manifestação cultural popular-religiosa da queimação de Judas em países de língua espanhola da América Latina. Foram investigados nos repositórios digitais de produção acadêmica Periódicos CAPES, *Redalyc*, *Scielo*, *Dialnet*, *Google Acadêmico*, *Microsoft Acadêmico* e BDTD. Os descritores de busca nos repositórios de produção acadêmica foram “queima do Judas”, “Judas”, “dança de caboclos” e “caboclos”.

Desse modo, analisou-se a queima do Judas em um artigo sobre a dimensão jurídica em Chongos Bajo – Peru. Um de caracterização etnográfica nas localidades de Potrerito e La Cañada – Venezuela; um que contextualiza a queima em Iquique – Chile; um que referencia a representação psicológica em Montevideu – Uruguai; um de associação com o festival do Burro, em San Antero – Colômbia. Um de descrição em Barreal del Heredia – Costa Rica; e, por fim, um artigo de reflexão no campo da Geografia Cultural em Luján – Argentina. Como anteriormente mencionado, Major Sales, no interior do Rio Grande do Norte, nosso campo empírico de pesquisas serve como espaço de comparação por sua especificidade na confluência entre a dança de Caboclos e a queimação do Judas.

Destarte, tem-se a intenção de verificar as relações entre a reprodução das estruturas do mundo da vida da Malhação de Juda em países da América Latina com a dança de Caboclos. Ao mesmo tempo, busca-se analisar os processos diferenciados de reprodução simbólica do espaço e de colonização pela reprodução material via mercado e poder político.

A escrita está contida em 5 seções: a primeira, as considerações iniciais; a segunda, acerca da origem e difusão da malhação de Judas pela América Latina com a colonização do século XVI; a terceira, subdivide-se em dois tópicos: inicialmente, comentam-se as diferenças e semelhanças do mundo da vida em seus componentes simbólicos da tradição, seus ritos e saberes válidos

socialmente, dos grupos sociais de dança e seus mecanismos de integração social, e da constituição das personalidades caboclas; em seguida, expõe-se os processos de avanço da lógica do mercado e dos Estados municipais sobre o mundo da vida e sua cultura popular-religiosa; e a quinta, apresenta as considerações finais do trabalho.

Surgimento e reprodução da tradição latino-americana da malhação de Judas

Nieves Hoyos (1950) e Zacarés (2018) recordam que a ancestralidade da malhação de Judas é atribuída à colonização ibérica, iniciada a partir do século XVI em toda a América Latina. Dessa forma, executa-se, em todo caso, pelo julgamento e a exumação de malefícios como princípio de contiguidade simbólica nas comunidades latinoamericanas.

A malhação de Judas tem como características em comum na América Latina, conforme Nieves Hoyos (1950): ser instituída a partir de cerimônias sacrificiais no fogo, do Boneco que representa Judas, traidor da confiança de Cristo; ter em suas variações, formas e conteúdo de culturas cristãs de ameríndios, africanos ou populações imigrantes de outras nacionalidades; sua diferenciação a partir de rituais carnavalescos de antecedência europeia; e ser realizado, na maioria das vezes, durante a Semana Santa.

A queima do Judas é espacialmente difundida, ainda que não uniformemente, na Venezuela, no sentido de ela estar presente tanto em espaços rurais, como, também, nos espaços urbanos periféricos. Nesse país sua entrada se deu a partir das ilhas Canárias, em Potrerito e La Cãnada, próximos geograficamente, bem como é situada pelos atores políticos e suas formas de assegurar a representatividade local da tradição (ANDRADE, 2007).

Em Chongo Bajo, no Peru, a ascendência dessa manifestação cultural é associada a uma espécie de territorialização rural dos mecanismos de proteção aos imaginários de identidades peruanas, em se tratando de ordens e normas de valor moral das comunidades (GUTIÉRREZ, 2014). De acordo com afirmações de Zecca (2008), a *queima del Judas*, em Barrel del Heredia, Costa Rica, tem sua constituição também nas tradições comunitárias de seus habitantes, como, por exemplo, a festa do padroeiro (São José de Uloa) ou as atividades de ano novo.

Nas análises de Cuneo (2006), a queima de Judas uruguaia é postulada a partir das tradições coloniais hispano-portuguesas em referência ao nascimento de Cristo (Natal), com o objetivo de representar, pelo boneco de Judas, personagens satíricos, odiados ou amados no Uruguai.

Em San Antero, na Colômbia, cidade localizada no distrito de Córdoba, a festividade é praticada desde 1925, quando o ator local Remigio Maza, lembrando da morte e ressurreição de Cristo, como também da traição de Judas, decidiu, a partir disso, promover uma queima que introduz o “burro” para levar o traidor para seu destino. Essa tradição foi reafirmada em San Antero a partir de 1987,

após período de ameaças à festa em torno da ascensão de guerrilheiros e narcotraficantes na região (MORA, 2017).

Na reflexão de Giop (2019), a queima do Judas de Luján, na Argentina, foi instituída pelo museu de história da cidade, a partir da década de 30, com a finalidade de evidenciar o imaginário colonial local. A sua consecução era mediada pelo ator local Enrique Udaondo. Por outro lado, após sua interrupção durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983), a queima foi restabelecida em 2010 com o apoio do governo municipal. A reprodução da tradição argentina é consignada à esfera política no contexto do turismo monetizado pelo seu passado colonial, seja pelos desfiles, músicas ou ícones construídos a partir da religiosidade cristã.

Em Iquique, Chile, a queima é idealizada a partir de 1933 por Don Jorge Munoz. Após sua morte, ela continua com seus herdeiros até a década de 1960. Porém, durante o governo ditatorial de Pichonet (1973-1989), a tradição não foi mais implementada pelos moradores da cidade, sendo retomada somente na década de 1990 pelo grupo filhos de Iquique, com o “Centro de Hijos de Iquique”.

Esses percursos históricos dão conta da antiguidade da tradição em cada país, mas, ao mesmo tempo, a datação de, aproximadamente, um século nesses casos analisados. Isto é, trata-se de tradições criadas no início do séc XX, as quais tiveram períodos de consolidação e declínio, e, ao mesmo tempo, de revigoração, como no fim da década de 1980 e após 1990.

No interior dessas dinâmicas, os mundos da vida tiveram continuidade pela transmissão do saber cultural válido, mas também sujeito a renovações. Cultura, solidariedade e personalidades encontram expressão espacial, no campo ou na cidade, e também em processos diferenciados de colonização pela lógica mercantilista e do poder que visa administrar a tradição da queima do Judas.

Mundos da vida e colonização sistêmica da queimação do Judas

Os processos temporais anteriormente descritos informam apenas parcialmente a realidade espacial dessa tradição que mistura, originalmente, dança e religiosidade, incorporando, em seguida, o político e o econômico. De manifestação artístico-cultural, garantidora de reprodução do mundo da vida por via linguístico-simbólica, elementos externos e sistêmicos são incorporados pela via da racionalização instrumental, ao modo de uma colonização que segue por outros meios.

Em termos habermasianos, e num nível elevado de generalização, a colonização do mundo da vida tem lugar nos seguintes casos:

Quando as formas de vida tradicionais estiverem desmanteladas a ponto de os componentes estruturais do mundo da vida (cultura, sociedade e personalidade) poderem se diferenciar. Quando as relações de troca entre os subsistemas e mundo da vida estiverem reguladas por meio de papéis diferenciados (para o emprego de locais de trabalho organizados, para

a demanda de economias domésticas privadas, para as relações do cliente de burocracias públicas e para a participação formal no processo de legitimação). Quando abstrações reais, que permitem disponibilizar a força de trabalho dos empregados e mobilizar os votos dos cidadãos eleitores, forem aceitas pelos interesses em troca de compensações conformes ao sistema. Quando tais indenizações – de acordo com o padrão do Estado social – são financiadas pelo incremento do crescimento capitalista e canalizadas para os papéis do consumidor e do cliente, nos quais vêm se alojar as esperanças privatizadas de autodeterminação e de autorrealização, extraídas do mundo do trabalho e da esfera pública. (HABERMAS, 2012b, p. 640).

Considerando que a linguagem comunicativa em atos de fala garante, em contextos de mundos da vida, a reprodução simbólica da sociedade, o dinheiro e o poder se implantam de modo invasor nas esferas das interações sociais, reduzindo, desse modo, o espaço do agir comunicativo pela difusão do agir instrumental.

O agir comunicativo é entendido como uma interação social entre, ao menos, dois sujeitos capazes de fala e ação que, ao estabelecerem uma relação interpessoal, buscam entendimentos recíprocos, ao passo que no agir instrumental esses dois mesmos sujeitos se orientam pelo êxito pessoal diante de avaliações de efetividade de suas intervenções no mundo (HABERMAS, 2012a).

Nesse âmbito, luzes podem ser lançadas a esse processo pela comparação das tradições em cada país latinoamericano, considerando-se as estruturas simbólicas do mundo da vida, isto é, a cultura, a sociedade, em sentido estrito, e a personalidade. Assim:

A cultura constitui o estoque ou reserva de saber, do qual os participantes da comunicação extraem interpretações no momento em que tentam se entender sobre algo no mundo. Defino a sociedade por meio das ordens legítimas pelas quais os participantes da comunicação regulam sua pertença a grupo sociais, assegurando a sua solidariedade. Interpreto a personalidade como o conjunto de competências que tornam um sujeito capaz de fala e de ação – portanto, que o colocam em condições de participar de processos de entendimento, permitindo-lhe afirmar sua identidade. (HABERMAS, 2012b, p. 252-253, grifos do autor).

Portanto, do ponto de vista da estrutura cultural, implica em identificar seus espaços e itinerários simbólicos, ou seja, suas paisagens patrimoniais; do ponto de vista da estrutura social-normativa, a existência de grupos sociais diretamente vinculados à manutenção e renovação da tradição; e do ponto de vista da estrutura de personalidade, compreender como a socialização humana e a socialização pelo espaço acontecem no meio da cultura.

Essa interpretação se verificaria parcial ou incompleta se não acrescentarmos à análise do mundo da vida a consideração do mundo do sistema, tentando captar como o poder político do Estado e o poder econômico do Mercado se apresentam em cada lugar. As demandas do dinheiro, das necessidades econômicas ou as demandas do Estado. As necessidades políticas, portanto, hibridizam-se com as demandas de liberdade da Sociedade.

Trata-se de duas lógicas de produção do espaço, ou seja, de um lado um espaço que se produz enquanto mundo da vida e, do outro, em que sua produção se realiza enquanto mundo do sistema. Razões não redutíveis umas às outras, isto é, razão comunicativa e a razão instrumental, são a chave da explicação.

Estar posta, desse modo, escolhas entre colonização e descolonização, entre integrar-se às regras ônticas do agir técnico dominador ou integrar essas às normas de ação deônticas do agir libertador e emancipador. Um “sentimento paradoxal” se gera entre os iquiquenõs, o qual revela a autoconsciência diante de processos de colonização de seu mundo da vida:

Por um lado, eles sentem que a vida muda e muda para melhor. Eles têm acesso a bens que antes nem sonhavam em possuir. Mas, por outro lado, alertam que tudo o que obtêm é à custa de sua identidade cultural e da perda daquela comunidade da qual tanto se orgulham. Eles têm a cidade que sempre quiseram, mas sentem falta da comunidade que sentem que estão perdendo.¹ (JIMÉNES, 2007, p. 71, tradução nossa).

O Uruguai destoa, no entanto, como algo “surpreendente” frente às outras formas tradicionais. Nas palavras de Cuneo (2006), em estudo entre 1992 e 1996, o Judas é queimado no nascimento de Jesus e não na sua morte, assim como representa personagens queridos e admirados, vivos ou mortos, a exemplo de desportistas como Julio Perez², confirmando um estudo de Ramón Paradella de 1953. Essa conclusão se depreende das pessoas continuadoras dessa tradição, a saber, segundo ambos os estudos, as crianças e os jovens.

A reprodução simbólica dos mundos da vida espaciais da queimação do Judas

Em Iquique, no Chile, há uma reatualização da tradição na década de 1990 mediante um resgate do passado por um sentimento de purificação cultural diante dos “afuerinos” e simbolizada na queima do Judas enquanto ato de justiça popular contra a aristocracia local. Espacialmente, o mercado público deu lugar ao bairro, que, por sua melhor “estrutura geográfica”, constituiu-se, além dessas formas simbólicas, do itinerário simbólico ao modo de uma procissão do Judas, em carro, e seguindo de bandas típicas (JIMENEZ, 2007).

No Uruguai, em sua capital, Montevideú, o Judas representa personagens queridos e idolatrados – anteriormente mencionados –. Ainda, o ato da queima é recepcionado como fator de boa sorte ou de azar quando se pedem esmolas nas ruas da cidade (CÚNEO, 2006). Uma tradição mantida por crianças e jovens, e incentivada por familiares, parece inserir-se em contextos culturais

1 Por un lado, sienten que la vida cambia y cambia para bien. Tienen acceso a bienes que antes ni siquiera soñaban con poseer. Pero, por otro lado, advierten que todo lo que obtienen es a costa de su identidad cultural y de la pérdida de esa comunidad de la que tanto se enorgullecen. Tienen la ciudad que siempre desearon, pero extrañan la comunidad que sienten que van perdendo. (Original)

2 Jogador da seleção uruguaia no campeonato mundial de futebol de 1950, campeã diante da seleção brasileira no Maracanã.

cristãos associados à pobreza, o que induz à prática de pedir esmolas valendo-se da fé. Por outro lado, não se mencionam festas ou danças.

Em relação à Venezuela, a queima do Judas se espalha pelas regiões rurais dos Andes, tanto Centro quanto Oriental, mas é nas cidades de Potrerito e La Cañada, em espaços urbanos de centralidade popular, que se verifica algumas distinções relevantes. Contida a Semana Santa, o ponto alto é o domingo de Páscoa. Na primeira cidade, há procissão pelas ruas e praças, num itinerário marcado pela festa, pela música e pela bebida. Em ambas as cidades a queimação é na rua e em forma humana de círculo dos grupos sociais, as famílias e seus “primos”, a comunidade de parentes, porém, não sanguíneos. Em La Cañada, os bonecos representam somente a figura de Judas, enquanto que em Potrerito fazem referência a personagens políticos (ANDRADE, 2007). Nos dois casos, não há menção a grupos de dança ou grupos sociais específicos que organizam e mantêm a centralidade social da reprodução da tradição, pois toda a comunidade se envolve.

Na Costa Rica, em Barreal del Heredia, localizada no cantão de Heredia, essa festividade é realizada no domingo da ressurreição, após a missas das 20 horas, ainda que a Igreja proíba. A comunidade como um todo participa da queima, sendo uma tradição eminentemente familiar e de vizinhanças, assim, nomeiam-se as pessoas durante a leitura do testamento. O boneco, no entanto, é fabricado pelos homens, não se identificando a presença feminina. A festa é realizada em frente ou nos arredores do salão comunal da Igreja e mediante a “conformação geográfica” do lugar, sem quadrantes que integrem o desenvolvimento das procissões (ZECCA, 2008).

Do ponto de vista da materialidade do espaço, não se produziu em termos de tradição, uma espacialidade, nem pelas formas e muito menos por itinerários: “En cambio, en la quema de Judas, no hay una disposición establecida, como tampoco un lugar definido, el caul antes era frente ao salón comunal; es decir, la calle o si se prefiere la plaza [...] ahora es em qualquer lugar y a altas horas de la noche” (ZECCA, 2008, p. 59).

Diferentemente dos casos anteriores, Chongos Bajo é uma comunidade rural do Peru. A queima do Judas inicia na Sexta-Feira Santa com a dança das “Varonadas” ou “dança dos varões”, encarregados de sepultar Jesus, e segue no Sábado de Aleluia com as “Morenadas”. Essa comunidade faz a introdução dos bonecos, desde o norte e sul da localidade até a praça, sendo esses fabricados à semelhança de pessoas incestuosas e adúlteras da localidade. A tradição se mantém, assim, por meio da sanção simbólica da comunidade perante seus indivíduos, por isso na dança a identidade precisa ser preservada pelos trajes, máscaras e silêncio (GUTIERREZ, 2014).

Depreende-se, com isso, que essas comunidades vivem profundamente no estágio convencional de desenvolvimento da consciência moral dos indivíduos, no qual “[...] a manutenção das expectativas da família, grupo ou nação do indivíduo é percebida como algo digno de valor em

si mesmo, sem levar em consideração as consequências imediatas e óbvias” (HABERMAS, 2016, p. 111).

De outro modo, considerando que esses mundos da vida, responsáveis pela manutenção e renovações das tradições, da garantia da solidariedade e da socialização, encontram-se, sobretudo, a partir da década de 1990, em processos de colonização pelo sistema. Contudo, cabe esclarecer esse último conceito:

O conceito habermasiano de sistema é restrito, limitando-se à economia e ao “poder administrativo”. A ciência, a religião, a arte, a educação e parcialmente o direito, assim como a política nas “formas democráticas de formação da vontade” (poder comunicativo), não constituem sistemas, mas sim níveis reflexivos da reprodução simbólica do mundo da vida. (NEVES, 2006, p. 74).

Nesse sentido, na cidade de Luján, Argentina, pode-se dizer que o evento é articulado geograficamente, primeiro pelo São João e, depois, pela Semana Santa. Porém, em todo caso, mediado pela dimensão política do passado colonial. Desde 1930, por iniciativa do seu museu histórico, ocorreu a comemoração, no dia de São João, na praça Belgrano em frente à Basílica Nacional de Nossa Senhora, com a queima de uma réplica do Cabildo (unidade administrativa do período colonial). Há um itinerário simbólico, um desfile de fantasias, marcha da cavalaria e personagens gaúchos pelas ruas Almirante Brown e 9 de Julio, que foram acessadas por meio de formas simbólicas, como a Basílica e o Cabildo (GIOP, 2019).

Em San Antero, na Colômbia, figura o Judas sentado no burro, tornando-o personagem central. Representação da vida laboriosa do povo, incorpora na Semana Santa o discurso ecológico de sua preservação. Surgida da miscigenação de espanhóis, negros e índios, esses elementos demográficos marcam a festividade por grupos de dança de fandangos e sextetos, em itinerários ou desfiles pelas ruas da cidade (MORA, 2017).

Desse modo, descrevem-se e analisam-se os casos em que ora o poder administrado colonizou o mundo da vida e produziu materialmente ou simbolicamente o espaço, ora em que o poder econômico se faz presente. Em todo caso, a lógica da racionalidade instrumental se implanta e busca afastar as razões comunicativas e substituir a linguagem como meio de integração social pelos meios não linguísticos do poder ou do dinheiro.

A colonização sistêmica pelo mercado ou pelo estado municipal

Percebem-se três situações bastante destacadas: a da colonização efetiva, a da colonização em processo e a da ausência de colonização numa categorização pensada para este estudo com base nas realidades analisadas.

Nas palavras de Lara Júnior e Santos Lara (2017), colonização do sistema sobre o mundo da vida refere-se à penetração da racionalidade instrumental e seus mecanismos de integração funcional, o dinheiro e o poder, nos espaços ocupados pela razão comunicativa até a sua substituição. Nesse âmbito, independente da Igreja Católica, que se manteve ausente de apoiá-la – ainda que se verifique, após anos de declínio, o levante dessa tradição urbana na Plaza Arica, bairro de Iquique –, não há mais autonomia da manifestação popular e do grupo que organiza a festa frente à estrutura política e à prefeitura e seus recursos, os quais suplantaram os agentes econômicos e os comerciantes de origem na organização (JIMENEZ, 2007).

Em Luján, a partir de 2010, a queima do Judas se associa à Semana Santa após sua origem relacionada ao São João, e comemora-se a Páscoa Colonial, isto é, uma festividade organizada pela Prefeitura com a intenção de se reconstruir o espaço pela dimensão turística das tradições coloniais da cidade. Assim, profissionais específicos, representantes da secretaria de cultura e até o intendente municipal constituem o novo grupo organizador. Nesse sentido, e em comparação com as demais tradições analisadas, valoriza-se a ideia de cidadania, o que revela o conteúdo político da festa mediante a reprodução da tradição pela participação das famílias e da visitação turística.

Paralelamente, inicialmente pensada para simbolizar a valorização do trabalho duro, o ardil, a queima do Judas, incorpora em sua nova etapa, pós 1987, a ideia do festival como festival do burro, assim como uma competição de grupos de dança e música nos desfiles. Ao lado de variáveis do mercado, o poder administrado se vale da renovação cultural para financiá-la e incluí-la em suas políticas de governo (MORA, 2017).

Essa realidade também foi verificada para o Brasil, na cidade de Major Sales, mediante o festival dos caboclos na década de 1990 pelo poder público local, com premiações e competições entre grupos de dança, além da apresentação de grupos de forró para atrair a população regional (CARNEIRO, 2020).

Do ponto de vista do mercado, por sua vez, com base em Gabriel (2007), percebe-se em Potrerito e La Cañada a inserção da competitividade no interior da comunidade: a disputa pelo melhor boneco do Judas. Esse indício pode ter ocasionado, passada mais de uma década do estudo, a ampliação e institucionalização da racionalidade instrumental e a reprodução simbólica dessa tradição pela lógica do mercado ou do poder.

Em outro sentido, em Chongos Bajo, a tradição que visa manter a solidariedade da comunidade é cada vez mais objeto de conflito interpessoal e exigente de intermediação do poder judiciário diante da demanda por direitos dos implicados na festa, isto é, das pessoas tomadas como Judas (GUTIERREZ, 2014). Não se trata de incluir, ainda, a colonização como elemento dispostos, pois incluímos nesta seção, por agora, o papel ambivalente do poder judiciário. Nesse caso, aparece como garantidor da solidariedade de um mundo da vida neutralizado, pois, para Habermas (2002),

O mundo da vida que serve de pano de fundo é curiosamente neutralizado quando se trata de vencer situações que caíram sob imperativos do agir orientado para o sucesso; o mundo da vida perde sua força coordenadora em relação à ação, deixando de ser fonte garantidora do consenso (p. 97).

De todas as situações analisadas, a tradição de Montevideú relacionada às crianças e jovens mantém o processo de produção simbólica do mundo da vida via o agir comunicativo, isto é, pela tradição passada linguisticamente, oralmente e, praticamente, pelos próprios familiares. Assim também é o caso de Barreal de Heredia, mantida pelas famílias e vizinhanças. Nesse sentido, não há intermediação política, nem tampouco avanços do mercado sobre o mito e o rito sobre seus mundos da vida compartilhados.

Considerações finais

A partir do exposto, verificou-se que apenas em Major Sales a dança de Caboclos está diretamente associada à queimação do Judas. Nos demais países, há uma presença constante da dança, da música e da festa sobre outras denominações, como dança das Varonadas (ou dança dos varões) e a Dança das Morenadas em Chongos Bajo, no Peru, como também a dança de fandangos e a de sextetos em San Antero na Colômbia.

Desde a difusão ibérica pela colonização europeia, iniciando no século XVI, essa tradição é difundida espacialmente pelos países, mas com uma centralidade rural ou de urbano-periféricas. Nesse sentido, é preciso aprofundar os estudos a fim de constatar suas devidas dimensões espaciais, assim como a sua dinâmica, isto é, sua existência, declínio, até mesmo extinção, e renovações contemporâneas. Nesse âmbito, observou-se que a tradição da queimação do Judas se realiza quase sempre sem o apoio da Igreja Católica, inclusive com proibições. Talvez por isso seja uma festa que, de modo geral, celebra-se na Semana Santa, na morte de Cristo, como também se tentou realizar no Natal, no seu nascimento.

Por sua vez, em países onde houve ditadura militar e avanço de grupos de guerrilheiros e grupos de narcotráfico, observou-se interrupção da festividade por algum período. Todavia, destaca-se que em vários casos, no final da década de 1980 e, sobretudo, a partir de 1990, observou-se um revigoramento da Queimação do Judas, parecendo indicar que novas estratégias são lançadas por seus organizadores para manter viva a tradição. São exemplos: San Antero, na Colômbia, Iquique, no Chile, e Major Sales, no Brasil.

Para concluir, é imprescindível aprofundar a discussão e realizar estudos empíricos que possam contribuir para compreender de modo mais efetivo a espacialidade latinoamericana da Queimação do Judas e a existência de grupos sociais que a compartilham, sejam eles originários do campo ou da cidade.

Referências

ANDRADE, Gabriel. Las quemas de Judas en dos poblaciones zulianas: Potrerito y La Cañada. **Revista de Artes y Humanidades Única**, ano 8, n. 18, p.232-258, 2007.

CARNEIRO, Rosalvo Nobre. Produção simbólica do espaço e estado no mundo da vida dos caboclos em Major Sales/RN. **Boletim Paulista de Geografia - BPG**, v. 2, p. 82-98, 2020.

CARNEIRO, Rosalvo Nobre. Espaço como mundo da vida e a teoria do agir comunicativo. **Revista da ANPEGE**, v. 16, p. 44-58, 2021.

CÚNEO, Pablo. La quema de Judas: um estudo psicossocial. **Relaciones**, n. 271, p. 1-9, 2006.

GIOP, Marcos. Quemando al judas: la fiesta como evento geográfico. **Revista Huellas**, v. 23, n. 2, p. 107-127, 2019.

GUTIÉRREZ, Selene Torres. Sanción simbólica em la fiesta de semana santa: Quema de Judas. **KUNTUR – Revista de Investigacion Cientifica da UDAFF**, ano 2º, n. 2, p. 41-46, 2014.

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento Pós-metafísico: estudos filosóficos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo v.1: racionalidade da ação e racionalização social**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo v.2: sobre a crítica da razão funcionalista**. São Paulo: WMF Martins, 2012b.

JIMÉNEZ, Bernado Guerrero. Quemar al traidor, quemar al afuerino: la quema de Judas en Iquique, Chile. **Revista Austral de Ciencias Sociales**, n. 13, p. 69-77, 2007.

LARA JÚNIOR, Nadir; SANTOS LARA, Andrea Paula. Identidade: colonização do mundo da vida e os desafios para a emancipação. **Psicologia & Sociedade**, v.29, p. 1-10, 2017.

MORA, Carlos Ángel Arboleda. Festival del burro em San Antero: la quema de Judas. **Revista Cuadernos del Caribe**, n. 24, p.77-92, 2017.

NEVES, Marcelo. **Entre Têmis e Leviatã: uma relação difícil**. O Estado Democrático de Direito a partir e além de Luhmann e Habermas. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZACARÉS, Ignacio Latorre. Rito y pervivencia de los Judas en la meseta de Requena-Utiel y pueblos del Cabriel. **OLEANA**, n. 32, p. 361-382, 2018.

ZECCA, Marya Zapparoli. La quema de Judas: una manifestacion de la religiosidade popular em Heredia. **Revista Reflexiones**, v.87, n. 1, p. 53-61, 2008.

DISCUSSÕES INTRODUTÓRIAS À IDENTIFICAÇÃO DE UMA REGIÃO CULTURAL DA DANÇA DE CABOCLOS NO ALTO OESTE POTIGUAR/RN

Wellington Vinícius de Almeida
wellingtonalmeida@alu.uern.br

Rosalvo Nobre Carneiro
rosalvonobre@uern.br

Introdução

A influência e a intensidade com que uma tradição cultural se reproduz no espaço geográfico é tão marcante, que se costuma identificar uma região a partir desta – uma região cultural. Com relação à constituição desta última, Brum Neto e Bezzi (2009, p. 19) postulam que “através da cultura a região é, então, representada. De modo geral, indica distinção e pressupõe um recorte espacial delimitado mediante critérios culturais específicos”. São esses critérios que marcam a maneira unitária e contínua que uma região cultural apresenta.

Esta região parte da cidade de Major Sales, no estado do Rio Grande do Norte, na qual surgiu a dança de caboclos, por volta de 1924, na residência do senhor José Berto da Silva. Desde então seria passada para seu filho, João Berto, e posteriormente para seu neto, Francisco de Assis Silva – Mestre Bebê (NASCIMENTO, 2017). Em 1990 ocorreria o primeiro concurso de caboclos da cidade, até então criado pelo médico Dr. Pio X Fernandes (ARAÚJO e AZOUBEL, 2020).

É válido destacar a distinção entre dança de caboclos e malhação de Judas, na qual esta teria surgido na península Ibérica e trazida para o Brasil ainda no período colonial (AZZI, 1978). Já por volta do século XVIII, o pintor francês Jean-Baptiste Debret representaria em suas obras a malhação do Judas em um de seus quadros (TUTUI, 2014). Sobre o termo “caboclo”, esse pode ser conhecido por se referir ao homem do campo, mestiço (CASCUDO, 1972) e indígena, até o final do século XVIII (NASCIMENTO, 2017).

Pesquisou-se, entre julho e setembro de 2021, em *Blogs, Facebook, Instagram e YouTube* para localizar os municípios em que a tradição se fizesse presente por meio de grupos de caboclos. Foi realizada uma entrevista presencial no município de Major Sales no dia 21 do mês de setembro. Também se aplicaram dois questionários via *Google Forms* para mestres de Luís Gomes e Riacho de Santana.

Sendo assim, para manter a ética, o respeito e o direito dos participantes pela escolha de não se identificarem, foram utilizadas as seguintes denominações para os mestres e integrantes da

pesquisa: Informante 1 para Major Sales; Informante 2 e 3 para Luís Gomes; e Informante 4 para Riacho de Santana.

A pesquisa tem como objetivo geral identificar a constituição de uma região cultural a partir do município de Major Sales (Rio Grande do Norte) relacionada à difusão da manifestação simbólica da dança de caboclos ou malhação de Judas a partir do ano de 1990.

Região Cultural e o Mundo da Vida

Discute-se a constituição de uma região cultural tendo como base as estruturas simbólicas do mundo da vida e os imperativos do mundo do sistema. É sempre difícil reconhecer uma região que esteja harmonicamente constituída a partir de todos os elementos do espaço geográfico, porém, nesse tipo específico de região, o foco é a cultura. Habermas escreve que “a cultura constitui o estoque ou reserva de saber, do qual participantes da comunicação extraem interpretações no momento em que tentam se entender sobre algo no mundo” (HABERMAS, 2012, p. 252-253).

Logo, entende-se que essas relações entre as esferas do social e cultural, constituídas e criadas pela tomada de ação das pessoas, criam características próprias ao espaço geográfico vivenciado. E com isso, ao passo em que caracterizações como essas se diferenciam daqueles localizadas em outros espaços, ocorre uma identificação de área.

No intuito de conceber a região, Gomes (2000, p. 67) diz que “para compreender uma região é preciso viver a região”. Em tal afirmação Gomes dá voz aos indivíduos que vivem na região, às suas experiências compartilhadas juntamente com as tradições culturais que envolvem os grupos sociais. Serpa (2013, p. 172) indica que a região “integraria espaços sociais e lugares vividos”. Isso reforça a ideia de Gomes no que tange as vivências das pessoas – fatores determinantes para a criação de identidades.

Na região cultural, “o foco da investigação é a cultura, a partir de um ou mais traços culturais – etnia, língua, religião, costumes, valores e práticas produtivas, entre outros” (CORRÊA, 2008, p. 14). Percebe-se, assim, o diferencial único da região cultural, haja vista que esta não está relacionada somente a características voltadas para fatores econômicos, políticos ou naturais. A intenção principal está voltada para o social.

Sobre essa relação, entre pessoas e lugares, Nóbrega (2015, p. 118) nos diz que “esse ponto ocupado no espaço revela grandes conteúdos sentimentais que aferem, a cada recorte de terra o grau de lugar, por isso é o espaço em que as pessoas se reconhecem”. Logo, nesse espaço de reconhecimento, aferindo um lugar para o grupo social, estariam os atores sociais produzindo conhecimentos formulados por acúmulo cultural, estabelecendo, com isso, uma série de características únicas para o processo de identificação que constrói a ideia de lugar.

O mundo da vida é estruturado pela cultura, sociedade e personalidade (HABERMAS, 1990). Isso está integrado aos três pilares com que as movimentações culturais da dança de caboclos ou malhação de Judas se reproduzem. Nesse caso, a cultura agrega toda gama de saberes dispostos em uma sociedade formada pelas personalidades dos atores que nela convivem, compartilhando seus saberes de forma intersubjetiva.

Há uma confluência entre o mundo da vida e o do sistema na reprodução cultural. Isso ocorre tendo em vista que as formas simbólicas também podem ser criadas ou influenciadas pela economia e pela política. Isso está ligado ao que Corrêa (2007, p. 7) chama de “polivocalidade”, na qual as formas simbólicas assumem significados distintos, podendo esses estarem voltados para as relações políticas ou econômicas. Além do mais, “o político e o econômico são germinações que se interconectam” (CORRÊA, 2014, p. 28).

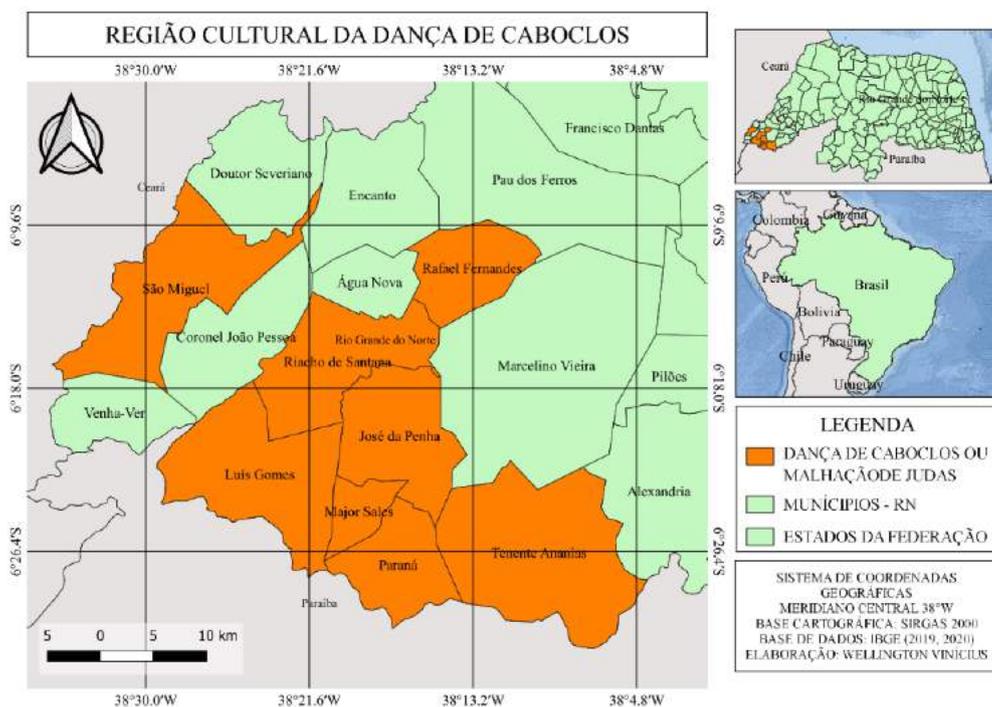
Neste contexto, em 2020 ocorreria a XXX edição do concurso de caboclos. E além disso, também ocorreria o I Concurso Regional de Major Sales – Malhação de Judas. Ambos não ocorreram devido à Pandemia da COVID-19 causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2). Isso mostra a importância que essa cultura alcança neste município, fazendo-o criar um evento com dimensão regional e que claramente demonstra potencial de imagem e influência.

A configuração deste festival regional a partir de grupos de dança de caboclos existentes no entorno de Major Sales indica uma difusão desta tradição para outros municípios. Especialmente a partir de 1990, com o primeiro concurso de caboclos na cidade, esta tradição até então restrita à zona rural e depois à zona urbana local, ganha reconhecimento estadual e regional, provocando processos de ampliação do mundo da vida compartilhado por esta tradição.

A região cultural da dança de caboclos realmente existe?

Diante dos nossos achados em várias fontes de pesquisa documental, bibliográfica e trabalho de campo, foi possível identificar a região cultural da dança de caboclos ou malhação de Judas do Alto Oeste Potiguar, exposto no mapa da **Figura 1**.

Figura 1 – Mapa da região cultural da dança de caboclos



Fonte: Criado pelos autores, 2021.

Primeiro, buscou-se informações sobre o surgimento da tradição nos municípios em questão. Sobre Luís Gomes, o Informante 2 (2021) disse que “a dança dos caboclos surgiu através das danças indígenas” na qual o Informante 4 (2021) de Riacho de Santana disse que os “Grupos de amigos se juntavam na semana santa e saiam pedindo esmolas nos sítios e rua”.

Reitera-se a fala do Mestre Bebê quando indicou a origem da tradição à ligação com as danças indígenas observadas pelo seu avô (SANTOS, 2018). Além disso, Cascudo (2001) aponta os traços de origem indígena, uma vez que parte dos materiais utilizados na confecção das vestimentas advêm da natureza.

Quando indagados sobre a partir de quais anos surgiram os grupos de dança de caboclos em suas cidades, o Informante 2 e o Informante 3 (2021) de Luís Gomes indicaram os anos 70 e 80, respectivamente. Já em Riacho de Santana, o Informante 4 (2021) indicou a década de 90. O último caso indica compatibilidade com o surgimento do concurso de caboclos em Major Sales, sendo possível indicar a importância deste para o surgimento de grupos de caboclos na região.

Sobre isso, o mestre de Major Sales, quando indagado sobre a possível influência desta no surgimento de grupos de caboclos em outros municípios, disse que:

Tem cidade aí que aprendeu nós indo pra lá, a muitos anos atrás [...] então sempre nunca deixou de num ir caboclo em Tenente Ananias e lá eles foram se espelhando [...] no grupo

daqui de Major Sales [...] agora, Rafael Fernandes tem um sobrinho meu que era caboclo da minha turma, foi ensinar lá... (INFORMANTE 1, 2021).

Sendo assim, foi por meio da linguagem em seu modo comunicativo que essa tradição foi se originando e desenvolvendo em outros municípios. Essa afirmação se confirma quando perguntado sobre a existência de grupos de caboclos mais antigos que os de Major Sales em outras cidades, sendo respondido pelo mestre: “que eu saiba, não. Que eu saiba não tem” (INFORMANTE 1, 2021).

Em Luís Gomes já havia grupos de caboclos antes mesmo de 1990, mas, a partir do Concurso de Caboclos de Major Sales, “as pessoas passaram a gostar mais dos caboclos e assim aumentaram os grupos de caboclos” (INFORMANTE 2, 2021). Porém, o Informante 4 de Riacho de Santana indicou que não houve essa influência, haja vista que, mesmo antes do concurso, “já havia turmas que saiam pra pedir e fazer a malhação do Judas” (INFORMANTE 4, 2021).

Foram repassadas duas perguntas para aferir sobre a relação dos entrevistados para com a tradição. Quando perguntado como haviam conhecido a dança de caboclos e o porquê de participar da tradição, responderam:

Eu já nasci dentro da cultura [...] e daí foi passando de geração em geração e hoje estou mantendo viva a tradição dos caboclos. Participo por amor a cultura, desde de criança que eu participo e quero manter essa tradição (INFORMANTE 2, 2021). Quando eles passavam pedindo na porta de casa, eu criança ficava com medo, de toda aquela zoadada de gritos, música e chocalhos (INFORMANTE 4, 2021).

Essas falas indicam um forte pertencimento desses atores sociais para com a tradição. Percebe-se a identificação do sujeito com a dança de caboclos, na qual esta ocorre pelas interações em sociedade (HALL, 2006). Os mestres, ao se depararem, enquanto crianças, com a tradição repassada pelas antigas gerações, acabam criando um vínculo que se fortalece à medida em que estes atores sociais intensificam suas relações intersubjetivas no seio familiar e social em sentido amplo.

Sobre essa perspectiva, Woodward (2000, p. 19) nos diz que “a cultura molda a identidade ao dar sentido a experiência”. Isso se torna perceptível no momento em que os indivíduos se deparam com as tradições culturais ainda no ceio familiar, construindo um senso identitário a partir das suas experiências no espaço geográfico. Logo, essas experiências se tornarão um acúmulo de conhecimento à própria cultura vivenciada.

Com relação à presença desta tradição na educação, há em Major Sales o Ponto de Cultura, carinhosamente intitulado de “Pontinho de Cultura, deixe a criança brincar”. No local são desenvolvidas várias atividades artísticas, desde a criação de produtos audiovisuais, passando por oficinas artísticas, criação de espetáculos, palestras informativas à população etc. (NASCIMENTO; ARAÚJO; CARNEIRO, 2017).

Um outro exemplo é a praça de eventos da cidade, a qual é conhecida como “Arena Cabocla” em cujo local se realiza o Concurso de Caboclos (SANTOS, 2018). Além dessa, também há itinerários. Exemplo disso é o “Arrastão Cultural dos Caboclos”, constituído por uma passeata em fileiras organizadas pelas turmas de caboclos, cujo percurso inicia-se na sede da prefeitura da cidade e vai até a residência do prefeito desta (CARNEIRO, 2019).

Sobre essas formas simbólicas, físicas ou não, Corrêa (2007, p. 8-9) nos diz que são “constituídas por fixos e fluxos, isso é, por localizações e itinerários”. Nesse contexto, afirma-se que Major Sales apresenta esses dois tipos de formas simbólicas. A praça e o Ponto de Cultura representam dois locais fixos, constituídos por formas físicas estáticas, mas que ganham sentido a partir dos fluxos, ou seja, dos atores sociais que compõem esses lugares, inclusive, por meio do itinerário de Arrastão Cultural dos Caboclos.

Sobre as ligações com o mundo do sistema, também foram perguntados aos participantes das duas cidades se haviam patrocínios por parte dos estabelecimentos da cidade ou mesmo se houve algum incentivo econômico por parte do poder público, como a prefeitura do município. Nesse sentido, houve um consenso em relatar que alguns estabelecimentos ajudavam financeiramente, como: “quando era pra fazer as roupas algumas pessoas ajudavam com patrocínio, mas não era muita coisa” (INFORMANTE 4, 2021).

Segundo o Informante 2 e Informante 3 de Luís Gomes, a prefeitura concede uma ajuda de custo para os grupos de caboclos que participam do evento que há na cidade. Em Riacho de Santana ocorre algo semelhante, sobretudo para ajudar a confeccionar o figurino, tal como o Informante 4 diz: “ficava indo na prefeitura atrás de dois rolos de (tnt) pra confeccionar as roupas, fazer e pagar por ela feita” (INFORMANTE 4, 2021).

Essas duas últimas perguntas tratam especificamente daquilo que Habermas (1990) vai chamar de *Agir Estratégico*, cuja linguagem é conduzida por meio de coerções. Este tipo de agir está diretamente ligado ao mundo do sistema, sobre o qual se sabe que tem o dinheiro como uma de suas linguagens. Porém, o “dinheiro” se faz relevante para a manutenção da tradição da dança de caboclos, haja vista que o material utilizado para a confecção, antes retirado da natureza, agora é produzido pelo mercado, sendo este uma das estruturas do mundo do sistema.

Todavia, a reprodução das formas simbólicas não ocorre somente sob a ótica do mercado (dinheiro), mas sendo viabilizada por outro pilar do mundo do sistema: o poder político. É a partir deste que ocorre a normatização da tradição, como, por exemplo, por meio dos concursos em que se buscam o embate coreográfico entre grupos de caboclos. A normatização ocorre levando-se em conta que o concurso não surge a partir de uma ação comunicativa entre os grupos de caboclos, mas sim das ações do Estado – poder político.

Nesse contexto, tem-se alguns exemplos, como Luís Gomes e Major Sales. Na primeira se realizou, em 2019, o “IV Festival de Caboclos de Luís Gomes”, que distribuiu uma premiação de R\$ 3.000 para os três primeiros colocados. Além disso, a prefeitura municipal disponibilizou uma ajuda de custo para os grupos de caboclos que participaram do evento (LUÍS GOMES, 2019).

Sobre a realização dessas ações, indica-se que “a integração sistêmica é um tipo de diferenciação segmentária que flui por meio das relações de troca e estratificação das esferas de poder, criando dois níveis de diferenciação do Sistema, o econômico e o estatal” (BETTINE, 2021, p. 81). Essa diferenciação se dá a partir do momento em que esse mundo do sistema se instala no mundo da vida e interfere na sua ação comunicativa baseada na busca pelo entendimento. Todavia, é válido ressaltar que por vezes há uma confluência entre esses sistemas.

A reprodução dessa tradição cultural em Major Sales está atrelada às ações do poder político. Isso ocorre a partir do primeiro concurso de caboclos – malhação de Judas, desde 1990 (NASCIMENTO, 2017). O principal fator para que isso ocorra é a premiação em dinheiro do concurso e o apoio econômico concedido pela prefeitura da cidade aos grupos de caboclos. Ambos os fatores geram um espírito de competitividade nos participantes, que, até certo ponto, são motivados pela premiação do concurso (CARNEIRO, 2019). Desde sua criação, este evento segue alterando as estruturas da tradição da dança de caboclos no município. Fato este relatado pelo mestre Bebê, que disse:

O concurso mexeu, vamos dizer assim, no figurino, depois começou a mexer na pisada, no trupe [...] não dá mais tempo de ir nos canto, o povo cobra demais, de nós ir nos sítio, mas devido ao concurso [...] não dá mais tempo. Porque antes do concurso nois brincava, não tinha esse problema da criatividade, de originalidade, não tinha essa história de critérios, cada um fazia seu figurino, se enfeitava de uma maneira que quisesse. (SANTOS, 2018, p. 39).

Isso ocorre pelo fato de que o concurso acaba estabelecendo normas para regularizar a participação dos grupos de caboclos, bem como a criação de critérios que os avaliem na competição. Resumindo, há uma padronização destes. Como salienta Carneiro (2019, p. 90), os grupos “seguem um roteiro, elaborado anualmente pela prefeitura municipal”.

Essa crítica é reforçada por outro mestre da cidade, quando diz que, “vamo acabar com esse itinerário, esse itinerário tá me atrapalhando, tá me atrapalhando a minha tradição. Minha tradição é brincar caboclo na semana santa” (INFORMANTE 1, 2021). Essas falas traduzem insatisfação para com algumas mudanças ocorridas na tradição desde 1990.

Porém, destaca-se a importância dos eventos na manutenção da tradição, que, embora venha sendo ressignificada pelas normas do poder político, ajudam na sobrevivência dos grupos de caboclos. Além dos eventos, o Próprio Ponto de Cultura, em Major Sales, impulsiona a reprodução

da tradição, uma vez que surge por meio da iniciativa pública do Estado. Em suma, o poder público é o responsável por manter os eventos em que participam os grupos de caboclos.

A maneira como a manutenção da tradição é conduzida indica que as formas simbólicas ganham um sentido político, que muitas vezes buscam a reafirmação do passado, das tradições e das próprias identidades territoriais (CORRÊA, 2014). Isso torna-se perceptível, sobretudo, em Major Sales, pelo cuidado para com a história da tradição, uma vez que esta é sempre contada pelas diferentes formas simbólicas espaciais. Todavia, até mesmo o concurso contribui para a reafirmação da identidade.

Logo, a própria reafirmação da identidade pode estar ligada às ações de poder, como salienta Silva (2014, p. 91) ao escrever que, “quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade”. Isso torna-se verdade ao reconhecer que a representatividade da tradição é mantida, em partes, pelas ações políticas da prefeitura, cujos grupos de caboclos encontram-se normatizados segundo as regras do concurso. Essas relações de poder confluem conjuntamente com as relações comunicativas dos atores sociais que participam da tradição, em que ambos se reorganizam no espaço geográfico.

Além desses três municípios, confere-se outros cuja pesquisa documental ajudou a descobrir a existência de mais grupos de Dança de Caboclos ou Malhação de Judas, além daqueles já mencionados aqui. Alguns exemplos mais expressivos são os municípios de Tenente Ananias, que tem um Festival de Caboclos, cuja primeira edição é datada em 2013 (TENENTE ANANIAS VIP, 2013). No município de José da Penha, o destaque fica para a turma de caboclos localizada na vila de Major Felipe, próxima à cidade (NOSSA JOSÉ DA PENHA, 2015).

Já em São Miguel, a malhação do Judas é seguida por outras festividades na Semana Santa, como por exemplo as encenações da Santa Ceia e da Via Sacra (SÃO MIGUEL, 2017). Quanto ao ato de malhar o Judas, este ocorreu de outra maneira, na qual os bonecos assumiram a imagem de políticos malhados (SÃO MIGUEL, 2017). Também foi possível encontrar vídeos na plataforma *YouTube* de algumas turmas de caboclos desses municípios, como Tenente Ananias (2018)¹ e Paraná (2018)².

Supõe-se que a existência de grupos de caboclos nessas cidades citadas acima seja bem recente, dado que se percebe que não há documentação da tradição ou mesmo alguma estrutura cultural que organize os grupos ou eventos. Além disso, reitera-se o que o Informante 1 disse quando percebeu não poder identificar grupos mais antigos que o seu. Quando perguntado sobre a partir de que anos começou a receber convites para apresentações em outras cidades, respondeu: “os convites *começou* de 2000 pra cá” (INFORMANTE 1, 2021).

1 <https://youtu.be/P0Maem6a9Bg>.

2 <https://youtu.be/SS8FxoZFcY>.

Essas falas reforçam a hipótese da pesquisa sobre a influência de Major Sales no surgimento desses grupos de caboclos. Logo, esta região cultural se desenvolveu a partir dos códigos culturais que identificam a tradição da dança de caboclos. Esses podem considerar a religião cristã católica da qual surge a malhação de Judas, além da própria tradição festiva que se encontra consolidada no município de Major Sales.

Considerações finais

O trabalho em questão não pretende “bater o martelo” sobre a constituição da região cultural da dança de caboclos, pois, de forma empírica, sabe-se sobre a existência de grupos de caboclos em vários municípios da Região Geográfica Imediata de Pau dos Ferros, além de cidades no estado da Paraíba que estão próximas da divisa com o estado do Rio Grande do Norte.

A pesquisa confirma a existência de grupos de caboclos em várias cidades da região alto-oeste. Logo, é possível afirmar sobre uma existência de uma “região cultural embrionária” em seus primeiros passos. Essa região não se encontra constituída no espaço geográfico, pois ela vem se formando a partir da existência de grupos de dança de caboclos ou malhação de Judas, mantendo-se alguma ligação no passado com Major Sales.

Todavia, é preciso mais tempo e equipamentos para uma pesquisa mais intensiva, com atividades em campo, algo que não foi possível em decorrência da Pandemia da COVID-19 (SARS-CoV-2). Após o período pandêmico, espera-se dar continuidade à pesquisa, mas, agora, com a volta das atividades realizadas no período da Semana Santa, destaca-se a volta dos concursos e uma maior interação em campo. Com esta volta, será possível estudar novos municípios que venham a integrar esta região cultural embrionária.

Referências

1º Concurso de Caboclos. Tenente Ananias Vip, 2013. Disponível em: <https://tenenteananiasvip.blogspot.com/2013/03/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ARAÚJO, Marina; AZOUBEL, Juliana Amélia Paes. Geografia e dança: transcorporalidades dos caboclos – malhação de Judas moleques de mestre Bebê de Major Sales (RN). **Geograficidade**, v. 10, p. 206-230, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/38078/pdf>. Acesso em: 17 jan. 2021.

AZZI, Riolando, **O Catolicismo Popular no Brasil: Aspectos da História**. Petrópolis: Vozes, 1978.

BETTINE, Marco. **A Teoria do Agir Comunicativo de Jürgen Habermas**: Bases Conceituais. Edições EACH, São Paulo, 2021.

BRUM NETO, Helena; BEZZI, Meri Lourdez. A Região Cultural como Categoria de Análise da materialização da Cultura do Espaço Gaúcho. RAE'GA, n. 17, p. 17-30, 2009. **Biblioteca Digital de Periódicos**. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/11862>. Acesso em: 3 maio 2021.

CARNEIRO, Rosalvo Nobre. Produção Simbólica do Espaço e o Estado no Mundo da Vida dos caboclos em Major Sales/RN. **Boletim Paulista de Geografia**. n. 102, p. 92-99, 2019. Disponível em: <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/view/1960>. Acesso em: 26 mar. 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10^a ed. São Paulo, Global, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, franceses e judeus**: Três presenças no Brasil. São Paulo: Global, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas Simbólicas e Espaço: Algumas Considerações. **GEOgraphia**. Rio de Janeiro. v. 9, n. 17, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13530/8730>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CORRÊA, Roberto Lobato. Cultura, Política, Economia e Espaço. Rio de Janeiro. **Espaço e Cultura**, n. 35, p. 27-39, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/18903>. Acesso em: 8 out. 2021.

CORRÊA, Roberto Lobato. Região Cultural – Um tema fundamental. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeni (Orgs.). **Espaço e Cultura**: Pluralidade Temática. EdUERJ, p. 11-43, Rio de Janeiro, 2008.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. O Conceito de Região e sua Discussão. In: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Geografia**: Conceitos e Temas. Bertrand Brasil, 2^o ed., Rio de Janeiro, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento Pós-Metafísico**: estudos filosóficos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do Agir Comunicativo**: Sobre a Crítica da Razão Funcionalista (v. 2). São Paulo, Editora WMF Martin Fontes, 2012b.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

IV Festival de Luís Gomes-RN. Prefeitura Municipal de Luís Gomes, 2019. Disponível em: <https://luisgomes.rn.gov.br/informa.php?id=964>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MALHAÇÃO Judas. Prefeitura Municipal de São Miguel, 2017. Disponível em: <https://www.saomiguel.rn.gov.br/evento/malhacao-de-judas>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MALHAÇÃO de Judas – Caboclos de Major Felipe – RN – Estrelas do Sertão. Nossa José da Penha, 2015. Disponível em: <https://nossajosedapenha.blogspot.com/2015/04/malhacao-de-judas-caboclos-de-major.html>. Acesso em: 28 set. 2021.

NASCIMENTO, Jocivânia Fernandes. **Dança de caboclos e a Identidade Territorial de Major Sales/RN**. 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas) – Universidade Estadual do Rio grande do Norte, Mossoró, 2017.

NASCIMENTO, Jocivânia Fernandes; ARAÚJO, Fábio Rodrigo Fernandes; CARNEIRO, Rosalvo Nobre. O Lugar na Construção Social: o Ponto de Cultura de Major Sales. **Terra Livre**: n. 43, p. 206-224, 2017.

NÓBREGA, Pedro Ricardo da Cunha. Reflexões Didáticas Sobre o Conceito de Região na Geografia. **Revista Tamoios**, São Gonçalo, N° 1, p. 107-130, 2015.

PREFEITURA de São Miguel Resgata Programação Cultural da Semana Santa no Município. Prefeitura Municipal de São Miguel, 2017. Disponível em: <https://www.saomiguel.rn.gov.br/noticia/prefeitura-de-sao-miguel-resgata-programacao-cultural-da-semana-santa-no-municipio>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SANTOS, Hilca Maria Honorato. **Na Pisada dos Caboclos: Itinerâncias Cênicas e Corporais**. 2018. 96 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio grande do Norte, Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/26158>. Acesso em: 9 set. 2020.

SERPA, Angelo. Paisagem, Lugar e Região: Perspectivas Teórico- Metodológicas Para Uma Geografia Humana dos Espaços Vividos. **GEOUSP** – Espaço e Tempo, São Paulo, N°33, p. 168-185, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2013.74309>.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15° ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

TURMA da Bela Vista Campeã 2018. Canal Morgado, Tenente Ananias, 2018. 1 vídeo (4 minutos e 42 segundos). Disponível em: <https://youtu.be/P0Maem6a9Bg>. Acesso em: 6 set. 2021.

TURMA de Caboclo de Lucas 2018. Itaiana Duarte, Paraná, 2018. 1 vídeo (1 minuto e 32 segundos). Disponível em: <https://youtu.be/SS8FxOzFtcY>. Acesso em: 6 set. 2021.

TUTUI, Mariane Pimentel. A Representação da malhação de Judas no Sábado de Aleluia na Aquarela de Jean-Baptiste Debret. **Baleia na Rede**. v. 1, n. 11, p. 232-247, ISSN: 1808-8473, 2014. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/4631>. Acesso em: 3 set. 2020.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15° ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

TORIBIO ROMO: CONSTRUCCIÓN Y ALCANCE TERRITORIAL DE UNA DEVOCIÓN

César Eduardo Medina Gallo
cesar_gallo87@hotmail.com

Introducción

El culto a Toribio Romo se forma dentro de un contexto histórico y cultural muy particular. Se identifica desde el proceso colonial del territorio denominado Nueva Galicia, que posteriormente, al formarse México, una parte de éste se reconoció como la región Altos de Jalisco. En ella se establece una sociedad europea que se mantiene y se arraiga a la religión católica como eje rector de la vida cotidiana y la conformación del tejido social. Dentro de este escenario se presentó un conflicto ideológico que involucró al Estado mexicano y a la Iglesia católica y, por ende, a la población antes mencionada, denominado La Cristiada. Durante este conflicto, Toribio Romo es asesinado y la población local toma las “reliquias”, conformando un culto popular en torno a ellas.

Así se mantuvo la situación hasta que la Iglesia católica toma para sí el culto y lo oficializa en el año 2000. A partir de ese momento, el conocimiento del santo se extiende en la región y en los estados que comparten el pasado histórico de la Cristiada, que coincide con los estados que presentan los índices de migración más altos hacia Estado Unidos. En ese contexto, el alcance territorial del culto crece al reconocerse a Toribio Romo como el *santo patrono de los migrantes*.

Territorio y prácticas religiosas desde la Geografía

La importancia del estudio de los fenómenos religiosos desde la perspectiva geográfica queda de manifiesto en la necesidad de tomar en cuenta todos los elementos que se ven involucrados en la expresión de dichas prácticas, en las distintas estructuras que entrelazan la vida social del ser humano y su materialización en el espacio. La visión del mundo y el espíritu de una religión tienen conexiones importantes con la manera en que los creyentes entienden e interactúan con los entornos naturales y culturales en que habitan. En este sentido, es de gran importancia entender los complejos vínculos que tiene la religión con las demás dimensiones de la vida social y su relación con la espacialidad de lo que se denomina sagrado. Al entender el *espacio* como una construcción social vinculada a la naturaleza espacial de la sociedad humana, la dimensión espacial de la sociedad constituye el soporte de esta formulación: “[...] el espacio es una construcción social que, al mismo tiempo, pertenece al mundo material productivo, al mundo mental simbólico y al mundo de la comunicación y el lenguaje. Es discurso, es representación y es materialidad” (ORTEGA, 2000).

Las creencias religiosas a menudo influyen en la construcción social del espacio. De igual manera, la religión ha sido un factor clave de esta construcción social y la interpretación política del territorio. Al respecto, Carballo (2009) expresa, al intentar definir al territorio, que se debe partir de la noción de espacio:

[...] el territorio sería el espacio apropiado y valorizado por los grupos sociales. Que el territorio sería la materia prima o más precisamente la realidad material preexistente a toda práctica social. El espacio se caracterizaría entonces por su valor de uso, por lo que el territorio sería la resultante de la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo. (p. 25).

El territorio no se construye simplemente con la ocupación de un grupo, esto no es suficiente, sino que el componente relacional es el que justamente posibilita el acceso al proceso de construcción territorial. Es entonces “el territorio un espacio apropiado, ocupado y dominado por un grupo social para asegurar su reproducción y satisfacer sus necesidades vitales, que pueden ser tanto materiales como simbólicas” (CARBALLO, 2009, p. 28). La misma autora expone que esta apropiación-valorización puede ser de carácter instrumental-funcional o simbólico-expresivo. Para la primera, existe una relación utilitaria del espacio centrada en las relaciones económicas, políticas y sociales o, en otras palabras, de producción. Mientras que para la otra, se enfatiza el papel del territorio como una sedimentación simbólico-cultural del espacio.

La organización del territorio sagrado implica una dinámica espacial específica. En el territorio en construcción, se inserta el espacio que puede ser sagrado y en ese caso es como un elemento que caracteriza y dimensiona la diversificación del lugar, dando significado a lo simbólico. Es así que las creencias religiosas y los cultos no escapan a la necesidad de contar con el espacio para su reproducción y crecimiento; el territorio y sus fieles se convierten en objeto de poder para muchas iglesias y cultos.

Formación de la territorialidad religiosa cristiana y su reproducción en América

Durante el siglo IV, los obispos católicos comenzaron a trasladar los huesos de los mártires, víctimas de las persecuciones de los siglos anteriores, desde las catacumbas hacia los hermosos templos construidos ex profeso para contenerlos. Los cuerpos de los mártires, de los eremitas y de los obispos se convirtieron en reliquias y las tumbas que los contenían se volvieron santuarios de peregrinación, lugares donde se tocaban el cielo y la tierra (RUBIAL, 1998). Con la adquisición de santos y demonios, la Iglesia puso las bases para la integración de una religiosidad cristiana popular. El mundo festivo cristiano suplantaba con su santoral y sus celebraciones las antiguas fiestas paganas

del ciclo agrícola y estacional, facilitando la inmersión del nuevo culto en la vida cotidiana de las comunidades (RUBIAL, 1998).

El centro de estas manifestaciones fueron las reliquias; no había iglesia en Europa que no poseyera dientes, uñas, huesos, cabellos, gotas de sangre o trozos de vestido de los santos. La promoción que la iglesia hacía al culto de los santos y a sus reliquias, y la liturgia que se generó alrededor de ellos favoreció el acercamiento de los fieles a la institución. Gracias a los santos, se estableció un puente entre las religiones antiguas y el nuevo monoteísmo; el politeísmo pagano encontró su sucesor en el santoral cristiano. Así, la implantación del cristianismo en América y el sometimiento a él de las civilizaciones indígenas dieron a la iglesia la posibilidad de poner en práctica la experiencia acumulada en siglos, aunque propiciaron también el nacimiento de nuevas situaciones en los campos del sincretismo religioso.

Conformación socio-cultural de la región Altos de Jalisco

La tradición occidental del culto a los santos y vírgenes fue rápidamente adoptada en tierras del Nuevo Mundo y dicha herencia incluía una fuerte veneración por las imágenes, las reliquias, las visiones y los milagros (GÁLVEZ, 1996). La iglesia católica fue de suma importancia para la fundación de la Nueva Galicia y la unificación de la región centro-occidente. Los frailes franciscanos, al mismo tiempo que evangelizaban la zona, influyeron en la historia y la cultura, alimentando a los habitantes de una conciencia regional y sentimientos de superioridad (DE LA TORRE, 2002).

En Los Altos de Jalisco, se trata de mantener y continuar una religión trasladada del Mediterráneo a una región de la Nueva Galicia. Así, las estructuras eclesiásticas preceden cronológicamente, en este caso, a las estatales, dando la configuración social, política, económica y cultural de la sociedad.

Contexto histórico-político para la formación del culto a Toribio Romo

Después de la revolución de 1910, comenzaron los intentos para desconocer la personalidad jurídica de la iglesia (DE LA TORRE, 2002 apud GUZMÁN, 2002). En el estado de Jalisco, en julio de 1918, se intentó llevar a cabo un artículo que consistía en la idea que sólo debería haber un sacerdote por cada 5000 habitantes, previamente registrado ante la Secretaría de Gobernación. Estas limitaciones a la iglesia aceleraron el conflicto a fines de 1926 hacia la lucha armada. El 4 de febrero de 1926, el arzobispo Mora y Río, de México, declaró al periódico El Universal: “el episcopado, clero y católicos, no reconoceremos y combatiremos los artículos 3, 4, 27 y 130”. El presidente Calles interpretó lo de “combatir” como un reto al gobierno y en respuesta expulsó a sacerdotes extranjeros, cerró escuelas y conventos, a su vez la iglesia reaccionó con la suspensión del culto público (DE LA TORRE, 2002 apud GUZMÁN, 2002).

En este contexto se inicia el conflicto Cristero en los Altos de Jalisco. Fábregas (1986) enuncia que dicho conflicto debe entenderse como el enfrentamiento entre una oligarquía regional y otra orientada hacia el Estado Nacional, así como plantea que el conflicto religioso era una cortina de humo que no permitía ver el enfrentamiento entre ambos grupos por el control del poder. Entre la jerarquía eclesiástica y el Estado hubo varios intentos de “arreglos” al conflicto armado. La iglesia quería deslindarse de toda responsabilidad en el movimiento armado, mientras que los gobernantes querían conservar la superioridad jurídica. Desde el tiempo de los “arreglos”, que solucionaron el conflicto cristero, los jefes eclesiásticos “olvidaron” hechos sucedidos prohibiendo la consulta de archivos o destruyendo los documentos que tuvieran algún tipo de información relevante (VACA, 1998). Sin embargo, los ex cristeros mantuvieron en la memoria colectiva la historia popular y el conflicto a pesar de la oposición de las autoridades eclesiales.

En algunos poblados de los Altos de Jalisco se preserva una memoria mitificada de su pasado cristero, manteniéndose viva la Guardia Nacional Cristera cuyos miembros (ex cristeros, sinarquistas y laicos católicos) se ocupan de mantener viva la memoria manteniendo visibles los restos de los cristeros (DE LA TORRE, 2002).

Una de las manifestaciones de la religiosidad popular es el culto a los santos, los cuales son vistos como intermediarios entre el poder supremo y la vida cotidiana. Los santos oficiales están en catedrales e iglesias principales; ya los santos no oficiales o populares están relegados a lugares secundarios o informales (MANDIANES CASTRO, 1989 apud GUZMÁN 2002). Guzmán resalta que Toribio Romo, antes de ser santificado, ya era venerado con independencia de las decisiones oficiales.

En el caso de Toribio Romo (**Figura 1**), el culto en torno a él se da dentro del contexto del conflicto cristero, quien es asesinado por tropas federales el 25 de febrero de 1928 en una hacienda de Tequila, Jalisco. Las reliquias se fueron configurando desde los primeros momentos después de su muerte. Los pobladores de Tequila empezaron a recoger con algodones la sangre del padre “que aún chorreaba de las heridas de las balas con que lo mataron” (ROMO, 2000). Veinte años después del asesinato del padre Toribio, en 1948, los familiares consiguieron trasladar los restos a la capilla de Santa Ana de Guadalupe, donde se encuentra actualmente. En este lugar se exhiben, en vitrinas, las reliquias del santo: las ropas ensangrentadas del mártir; el libro *La liturgia de las horas*, la *Biblia*, los algodones ensangrentados, su rosario y su morral (DE LA TORRE y GUZMÁN, 2010.). En 1992, la Santa Sede beatificó a 25 mártires, entre ellos Toribio Romo. Posteriormente, serían canonizados en el año 2000.

Figura 1 – Imagen de Toribio Romo



Fuente: www.santotoribioromo.com.

En relación con lo anterior, y debido a que la región de los Altos de Jalisco presenta una alta migración – siendo de las más importantes del país en este sentido – se han generado relatos en torno a este sacerdote que ayuda a las personas a superar la frontera tanto de manera documentada como indocumentada. A partir de ello, cada fin de semana el santuario a Toribio es visitado por millares de mexicanos que trabajan al otro lado de la frontera. En un solo domingo, se dan cita hasta diez mil peregrinos en busca del santo que intercede para ayudar a pasar la frontera. Todos han oído testimonios milagrosos, que multiplican el mito del *santo pollero*.

Alcance territorial del culto a Toribio Romo

El trabajo de campo fue parte fundamental para el desarrollo de la investigación, la cual se efectuó en la localidad de Santa Ana de Guadalupe, que pertenece al municipio de Jalostotitlán, en la zona central de Los Altos de Jalisco. La técnica principal que se usó es la entrevista, ya que ésta focaliza la información a manera de preguntas abiertas y cerradas que se dirigen a las personas de interés para la pesquisa. Además de considerar la base teórica e histórica revisada previamente, para tener clara la línea temática se realizaron distintos formatos de acuerdo con la persona a quien fue dirigida.

Durante los días de trabajo, se llevaron a cabo un total de 105 entrevistas, destacándose: la procedencia geográfica, los destinos antecesores y posteriores de la visita al santuario, la recurrencia, el motivo por el cual visita el lugar, cual es la movilidad que realiza en la localidad y el itinerario que ellos realizan durante su visita a la localidad, así como la autclasificación de la persona en tres distintos actores: turista, peregrino o visitante.

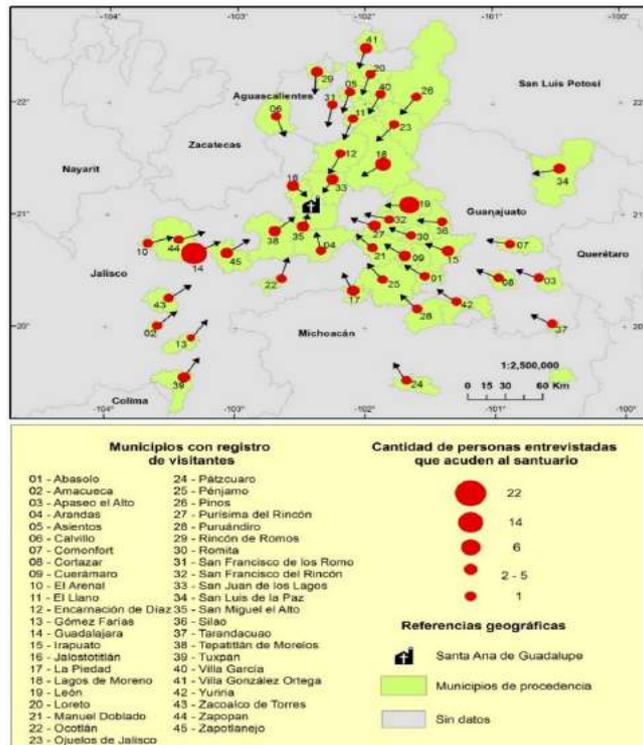
Complementariamente, se realizaron ejercicios alternativos con la finalidad de ampliar el panorama sobre la procedencia de los visitantes al santuario, primeramente, la revisión de la sala dedicada a los exvotos, en donde se obtenían los siguientes datos: nombre de la persona, fecha, breve descripción del milagro y procedencia (algunos sin especificar). El segundo ejercicio fue la revisión y registro de placas de los automóviles que arribaron al santuario durante los días de trabajo, la cual brindó una información importante para la pesquisa – además de la observación del comportamiento de los visitantes. A partir de eso, se eligieron puntos estratégicos de observación en la localidad. Toda la información anterior ayudó a determinar el alcance territorial del culto, de acuerdo con los desplazamientos de los creyentes a la localidad. Para su mejor observación, se representa cartográficamente lo mencionado en tres escalas: municipal, nacional e internacional.

Para el caso de las procedencias municipales, la **Figura 2** muestra los orígenes desde municipios cercanos geográficamente al santuario, de estados que colindan con Jalisco (donde se encuentra el santuario). Como se observa, se identifican desplazamientos dentro del propio estado, principalmente de la región de Los Altos, donde Lagos de Moreno presenta el dato más alto y uno de los más importantes de los cuales se obtuvo registro; la ciudad de Guadalajara presenta un dato fuerte de procedencias, donde se registró el mayor número de personas que se desplazaron al santuario.

Posteriormente, en el interior del estado de Guanajuato se tiene una alta concentración de municipios que muestran datos de viajeros hacia el santuario; el caso de la ciudad de León es también relevante, ya que es el segundo con mayor procedencia después de Guadalajara, y el número de municipios de este estado solo es superado por Jalisco. También se tiene una cantidad importante de procedencias de municipios pertenecientes al estado de Aguascalientes, manteniendo similarmente el número de personas que proceden de cada uno de ellos. Ya sobre Guadalajara y León, no se consiguieron datos relevantes.

De acuerdo con los demás datos, se obtuvieron registros de municipios pertenecientes a Zacatecas, San Luis Potosí y Michoacán, donde la cantidad de personas no es tan alta como los municipios anteriores; en ese sentido, el mayor número de procedencias de escala local y regional se ubica entre la región de Los Altos y los municipios cercanos tanto de Jalisco como de Guanajuato.

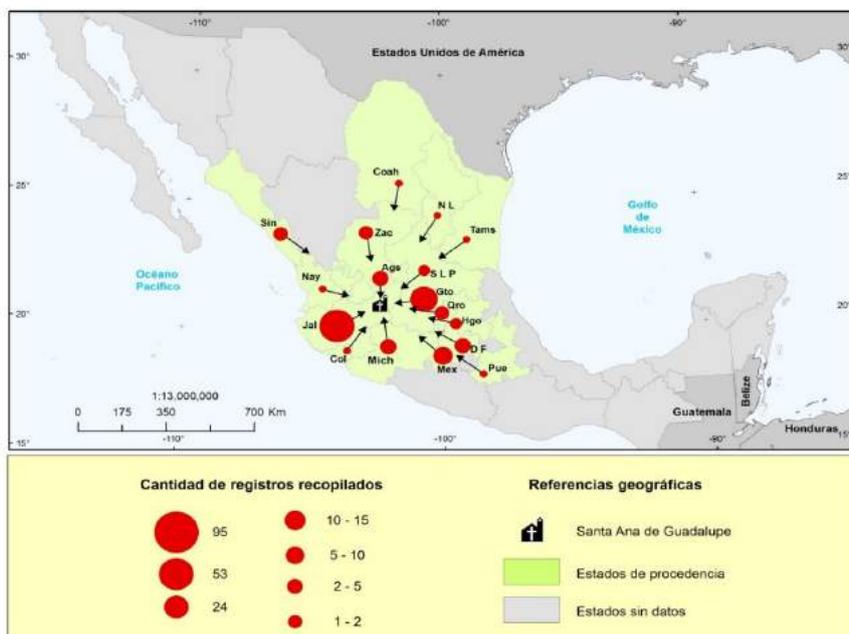
Figura 2 – Procedencias municipales al santuario



Fuente: Autoría propia, elaborado con información obtenida en campo, abril 2014.

En el mapa siguiente se muestra la procedencia nacional (Figura 3). En ese sentido, el dato más fuerte es Jalisco que se relaciona con Guadalajara, que, al hacer la recopilación de registro de placas de vehículos, se consiguió registrar el mayor número de viajeros.

Figura 3 – Procedencias nacionales al santuario



Fuente: Autoría propia, elaborado con información obtenida en campo, abril 2014.

Posteriormente, se aprecia que Guanajuato resalta como el segundo estado con mayor registro de procedencias con un 53% de los datos recopilados, y en el caso de los vehículos que arriban a la localidad, se mostró un gran número de autos particulares. También, tuvo una presencia fuerte en las entrevistas realizadas y se contactó con un buen número de personas que vienen de dicho estado. El siguiente dato con una presencia fuerte de viajeros, sobresaliendo como un dato inesperado respecto a lo observado en el mapa de procedencias municipales referentes al Estado de México.

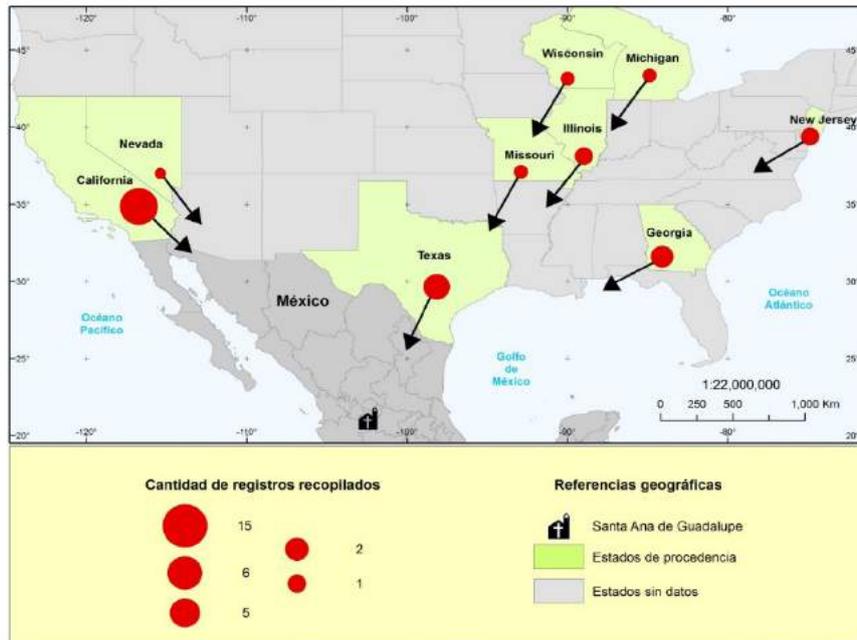
El Distrito Federal, Aguascalientes y Michoacán son las entidades que presentan las siguientes cantidades fuertes de registros: entre 10 y 15, con una presencia importante en las entrevistas, también en las placas de automóviles y en los exvotos. El siguiente grupo de datos los conforman los estados de Querétaro, Sinaloa y Zacatecas, que aparecieron como procedencias en las entrevistas que se realizaron. Zacatecas es uno de los principales estados de donde arriban *tours* que posicionan a Santa Ana de Guadalupe como uno de los destinos significativos. En el caso de las placas de vehículos también aparecieron todos éstos y en los exvotos Sinaloa y Zacatecas aparecieron como procedencias importantes.

Hidalgo y San Luis Potosí figuraron como datos en las entrevistas, donde se tuvo contacto con personas procedentes de estos estados. Finalmente, los estados de Colima, Puebla, Nayarit, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas aparecen como procedencias. Aunque los registros son menores, dan la impresión de que el culto se ha expandido, favoreciendo los consecuentes desplazamientos a Santa Ana desde Guadalupe.

En lo relacionado a la mayor expansión del culto a Toribio Romo, es claramente reconocido encontrar registros que sobrepasan la escala nacional, convirtiéndose, portanto, en internacionales, como resultado del proceso de migración. Esta situación se posibilita debido a que las personas que se han establecido en Estados Unidos siguen manteniendo lazos con sus lugares de origen y, al migrar una nueva persona o familia, se establecen cercanos a sus parientes que, en algunos casos, acaban haciendo con que se formen barrios de paisanos en las ciudades de destino. En la **Figura 4** se muestran las procedencias internacionales, provenientes todas desde los Estados Unidos. Como se puede observar, el estado de California es el que muestra el dato más alto, debido a que es el principal destino de los mexicanos al migrar al país del norte.

Los estados que tuvieron el segundo mayor registro son Texas y Georgia. En las entrevistas se tuvo contacto con personas que viven en Georgia, siendo en aquel momento su primera visita al santuario. También mencionan que se habla mucho de Santa Ana en su lugar de residencia, así como en el registro de los exvotos, donde aparecen como datos importantes.

Figura 4 – Procedencias internacionales al santuario



Fuente: Autoría propia, elaborado con información obtenida en campo, abril 2014.

Illinois y New Jersey aparecen como los siguientes en contar con mayor número de registros. Eso sucede porque la migración de los mexicanos ya no se limita a los estados que comparten la frontera con México, sino que se ha ido extendiendo hasta la costa este de Estados Unidos y, con ello, el culto a Toribio Romo.

Posteriormente, Michigan, Missouri y Wisconsin comparten el mismo número de registros, los cuales se obtuvieron en la revisión de los exvotos. En ellos se explica el vínculo con Toribio Romo y el agradecimiento por ayudar en el cruce de la frontera; esto puede considerarse con un vínculo con el fenómeno migratorio. Finalmente, Nevada también aparece con registro de procedencia. Se contactó en las entrevistas con personas que visitaron el santuario, siendo estas procedentes de este estado. De igual manera son originarios de Jalisco y actualmente radican en Estados Unidos.

Conclusiones

En la realidad histórica no existe ninguna *religión* individual, sino, únicamente, religiones de grupos humanos. Lo que sí es individual es la *religiosidad*, el particular modo y medida de participar en la religión que, respecto al individuo, se halla preconstituida y es supraindividual.

Se identifican tres elementos principales que se ubican dentro de la religión: en primer lugar, *la divinidad*, el ente superior; el *culto* a dicha divinidad y *las prácticas* que se efectúan para demostrar el culto. La tradición occidental del culto a los santos y vírgenes fue rápidamente adoptada en tierras

del Nuevo Mundo y dicha herencia incluía una fuerte veneración por las imágenes, las reliquias, las visiones y los milagros. La beatificación de mártires en 1992 y la canonización de éstos en el 2000, tal es el caso de Toribio Romo, se presenta como una estrategia por parte de la jerarquía católica para resignificar su participación en el conflicto cristero y deslindarse de toda responsabilidad.

En todo este contexto se presenta un crecimiento en la expansión geográfica del culto, que, en sus inicios, durante el conflicto cristero, se genera popularmente, donde las prácticas y la experiencia son locales. El crecimiento pasa a ser local, después regional y posteriormente nacional, especialmente entre aquellos que comparten un pasado histórico marcado por el conflicto cristero y por quienes comparten una profunda tradición religiosa católica, como es el caso del centro-occidente de México.

Los procesos migratorios han fomentado aún más el crecimiento del culto a Toribio Romo, por los movimientos del campo a las principales ciudades del país y, más tarde, hacia Estados Unidos. Los migrantes actualmente han definido a Toribio Romo como su santo patrono, lo que posibilita que los desplazamientos aumenten en escala geográfica, favoreciendo al aumento del alcance que tiene el santuario de Santa Ana de Guadalupe, llegando, con eso, a escala internacional.

Referencias

CARBALLO, C. Repensar el territorio de la expresión religiosa. In: **Cultura, territorios y prácticas religiosas**. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, p. 19-42, 2009.

DE LA TORRE, R. Guadalajara y su región: cambios y permanencias en la relación religión-cultura-territorio. In: Karla Covarrubias (Comp.). **Cambios religiosos globales y reacomodos locales**. Colima, México: Universidad de Colima/Universidad de Aguascalientes, 2002.

DE LA TORRE, R. y F. Guzmán. Santo Toribio. De mártir de los Altos a santo de los emigrantes. **Revista Estudios del Hombre**. Vol. 25, p. 107-127, 2010.

FÁBREGAS, A. **Formación histórica de una región**: Los Altos de Jalisco. México, D.F.: CIESAS, 1986.

GÁLVEZ, Ma. San Juan de los Lagos: de la advocación a la feria. In: **Estudios Jaliscienses**. Zapopan, Jalisco. México: El Colegio de Jalisco, 1996.

GUZMÁN M., F. **Santo Toribio Romo: Un símbolo polisémico**. Tesis de Maestría, CIESAS, Occidente, 2002.

HIRAI, S. **Economía Política de la Nostalgia**: Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos. México: UAM Iztapalapa. 2009.

OROZCO, J. **El negocio de los ilegales**: ganancias para quién. Guadalajara, México: Instituto Libre de Filosofía. 1992.

ORTEGA VALCÁRCEL, J., **Los horizontes de la Geografía. Teoría de la Geografía**. Barcelona, España: Editorial Ariel. 2000.

ROMO, R. **Santo Toribio Romo**. Biografía completa del santo, 2000.

RUBIAL, A. Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento. In: De la Garza, M. y Ma. Del C. Valverde (Coords.) **Teoría e historia de las religiones**. México: Colección seminarios, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

SANTO, Toribio Romo. **Toribio Romo González (1900-1928)** [online], 1998. Disponible en: <http://www.santotoribioromo.com>. Acceso en: 19 abr. 2016.

VACA, A. **Los silencios de la historia**: las cristeras. México: El colegio de Jalisco, 1998

A FESTA DO DIVINO COMO RESISTÊNCIA E COMO UTOPIA

Neusa de Fátima Mariano
neusa@ufscar.br

Introdução

No caminho por mim trilhado há mais de dez anos com pesquisas relacionadas à Festa do Divino na Geografia tem havido a cada dia um desafio diferente e uma descoberta constante, diante não só de sua diversidade na forma de realização das festas, mas também no enfoque da abordagem.

Nesse processo de investigação das várias festas – algumas realizadas no Brasil, mais especificamente no estado de São Paulo – foi possível constituir um conjunto de elementos que contribuiriam para reflexões teóricas que comunicam, através da tradição, a resistência à lógica do mundo globalizado; e não só: anunciam e reivindicam também a utopia. Neste sentido, o ponto principal de abordagem no presente texto é compreender a Festa do Divino Espírito Santo para além da tradição popular de um catolicismo rústico, e, muito menos, como folclore. Trata-se de compreender uma festa que tem seus pilares na história bíblica e preceitos católicos, e que traz algo mais do que o teatro, os autos de representação e as alegorias.

A hipótese é de que a Festa contém a potencialidade de transformação da sociedade, uma vez que revela contradições socioespaciais, luta de classes e clamor por justiça. A Festa ocupa as ruas onde manifesta suas necessidades de ordem prática e espiritual: distribui alimentos (considerados sagrados), acolhe os aflitos e doentes numa comunhão de solidariedade e pede por bênçãos a toda a humanidade. A Festa do Divino se realiza no coletivo, no popular, e não fecha as portas a ninguém: todos podem participar, independentemente da sua condição social, de etnia, de gênero etc.

Como a utopia do Espírito Santo é antiga e passou pela representatividade em autos do Império, celebrada desde a Idade Média, o seu sentido mais profundo foi se amalgamando pelas gerações, na história do mundo e se fazendo tradição. Portanto, o conceito de resíduo é trazido como uma das bases de reflexão teórica e se conecta à práxis cotidiana, como bem apresenta Lefebvre (1967). Esta, por sua vez, é imbuída de potencialidades criadoras, reiniciando o devir que se aparenta no seu nível residual já esgotado. É uma reviravolta, e quase que um ressurgimento, mas num outro nível, daquilo que aparecia como estagnado e já sentenciado no fim de sua existência. Isso porque os fenômenos materializados e expressos no cotidiano carregam o germe da transformação e quiçá da emancipação da sociedade ou das potencialidades da utopia. Lefebvre (1967, p. 63) explica ainda que o conceito de práxis envolve o possível, o inesgotável: “a práxis, no sentido preciso, seria, portanto, o ‘real’ humano, com a condição de não ser separado nem da história e das tendências históricas, nem do possível. Toda práxis se situa em uma história; é criadora de história”.

Vale esclarecer que faz parte da história, dentre tantos elementos/momentos, a luta de classes que, na disputa por territorialidades (do material ao simbólico) evidencia os espaços de representação (que carregam o espaço vivido) entrelaçados às representações do espaço. Os espaços de representação, ainda no mergulho do pensamento de Lefebvre (2000), apresentam-se ligados aos “subterrâneos” da vida, espaços de seus usuários que tentam modificá-lo pela imaginação, como, por exemplo, através das artes. Eles entram em confronto (embate) com as representações do espaço (espaço concebido dos planejadores) envolvidas com a ordem, com a tecnocracia e com as relações de produção.

Para Lefebvre (1967, p. 66), a mudança da vida cotidiana vem com a “retomada dos ‘momentos’, dos ‘resíduos’, a arte deixando de ser um fim em si bem como atividade especializada e autonomizada para tornar-se meio da transformação do cotidiano e instrumento da vida ‘real’”. Nesse sentido, compreende-se a Festa do Divino Espírito Santo como um espaço de representação que traz em si o resíduo (ou os resíduos) de potencial transformação da sociedade, uma vez que, ao ser uma festa popular, apesar das contradições que envolvem instituições, como a igreja, o poder público e, em muitos casos, a elite da localidade, reivindica um futuro promissor e anuncia a utopia ao perpetuar a tradição. A utopia, vale esclarecer, é aqui compreendida como algo com potencialidade do vir-a-ser, assim como anunciou Löwy (1987, p. 12):

O pensamento utópico é o que aspira a um estado não-existente das relações sociais, o que lhe dá, ao menos potencialmente, um caráter crítico, subversivo, ou mesmo explosivo. O sentido estreito e pejorativo do termo (utopia: sonho imaginário irrealizável) nos parece inoperante, uma vez que apenas o futuro permite que se saiba qual aspiração era ou não “irrealizável”.

Para uma melhor compreensão sobre essas reflexões é preciso uma apresentação sobre os fundamentos do Espírito Santo na Bíblia, na teoria de Joaquim de Fiori, e no Império do Divino em Portugal. Posteriormente será abordada a Festa do Divino no Brasil, apontando algumas especificidades para, em seguida, apresentar a reflexão acerca das resistências a partir dos espaços de representação e a utopia que carregam. Elegemos, nesta apresentação, as festas paulistas realizadas em Laras (distrito de Laranjal Paulista), em Mogi das Cruzes e em São Paulo, a fim de tratar das diferenças do festar e, ao mesmo tempo, da manutenção de suas bases devocionais e utópicas.

Os pilares da devoção ao Divino

O Espírito Santo, no catolicismo, é a terceira pessoa da Santíssima Trindade – a primeira é o Pai e a segunda é o Filho. Conforme a Bíblia, Ele aparece no princípio como o sopro de Deus, que dá vida, a *Ruach* (do hebraico). Pode-se dizer que temos uma primeira base de fundamentação sobre a origem do Espírito Santo.

Jesus Cristo, por sua vez, que fora concebido pelo poder do Espírito Santo (BÍBLIA, Lucas, 1, 25-34) já nasce com a *Ruach* dentro de si e, em Pentecostes (50 dias após Jesus ter ressuscitado, na Páscoa cristã), ele a doa a todos, como está escrito na Bíblia Sagrada (Atos 2, 1-4):

Chegou o dia de Pentecostes e estavam todos reunidos naquele mesmo lugar. De repente veio do céu um barulho que parecia o de um furacão: invadiu toda a casa onde estavam reunidos. Então lhes apareceram línguas como se fossem de fogo, que se dividiram e pousaram sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito os impelia a que se exprimissem.

Uma pomba branca representa o Espírito Santo, pois foi nessa forma que Ele anunciou a Maria o nascimento de Jesus, bem como também apareceu no batismo de Cristo. A cor vermelha simboliza as línguas de fogo, manifestação do Divino Espírito Santo ao alcance de todos. É essa, portanto, sua representação primordial: a bandeira vermelha com a pomba branca ao centro, como mostra a **Figura 1**.

Figura 1 – Bandeiras do Espírito Santo



Fonte: MARIANO, N. F. (2016).

Algumas bandeiras trazem representadas os sete dons do Espírito Santo em forma de raios. Outras carregam também fitas coloridas para que os devotos façam nós que simbolizam pedidos e/ou agradecimento por alguma graça alcançada.

Vale dizer que algumas bandeiras trazem sete raios, que representam os sete dons do Espírito Santo, atribuídos por Isaías (BÍBLIA, Isaías, 11, 2) e reconhecidos pela Igreja, como registram as Constituições do Arcebispado da Bahia de 1707 (VIDE, 1853). São eles: sabedoria, entendimento, conselho, fortaleza, ciência, piedade (ou caridade) e temor a Deus. Em algumas localidades, as Bandeiras carregam fitas com sete cores diferentes, sendo que cada uma delas representa um dom.¹

¹ Em Mogi das Cruzes (SP), por exemplo, cores específicas são atribuídas aos dons: azul – sabedoria; prata – entendimento ou inteligência; verde – conselho; vermelho – fortaleza; amarelo – ciência ou conhecimento; azul escuro – piedade; roxo – temor a Deus.

O fato é que o Espírito Santo, antes privilégio de alguns poucos, em Pentecostes torna-se democrático e todos podem senti-lo, independentemente de qualquer característica. Antes, apenas alguns personagens bíblicos, tal como Sansão, que derrotou um leão (BÍBLIA, Juízes, 14, 6), são preenchidos pelo Espírito Santo, compreendido como um dom para resolver um problema. Com a Sua descida, em Pentecostes, não há escolhidos e o dom se faz presente em todos.

Uma segunda base estaria em Joaquim de Fiori, um abade italiano que viveu entre os séculos XII e XIII. Conforme Lefebvre (1983), a teoria de Fiori é a de que o mundo estaria dividido em três Eras: a do Pai (o tempo da Lei), a do Filho (o tempo da Fé), e a que estaria por vir, a do Espírito Santo (o tempo do Júbilo). Conforme Bloch (2006, p. 64) detalha:

O primeiro estágio é o do Pai, do Antigo Testamento, do temor e da lei conhecida. O segundo é o do Filho ou do Novo Testamento, do amor e da Igreja, que está dividida em clérigos e leigos. O terceiro estágio, que está por vir, é o do Espírito Santo ou da iluminação de todos, numa democracia mística, sem senhores nem Igreja. O primeiro Testamento favoreceu o caule, o segundo a espiga, o terceiro produziu o trigo.

Passando o período do medo e dominação do Pai, a Era do Filho anuncia o que seria o Terceiro Testamento da Bíblia, com a realização da utopia do Espírito Santo. Nesse tempo, não haveria diferenças sociais, mas iluminação espiritual. Seria a Era do Espírito Livre, ou seja, livre de pecado no plano físico e material ou, melhor dizendo, na vida real (BLOCH, 2006).

Esse Novo Mundo não viria de forma isolada da história anterior, mas carregaria no processo de transição elementos antecedentes que passariam a ser mais bem compreendidos com o tempo. Haveria, portanto, um processo de emancipação da sociedade. Ainda segundo Bloch (2006), o abade Fiori teria recomendado a realização de festas pentecostais envoltos em princípios sociais e cristãos. Talvez por conta dessa recomendação, acontece, dentre outras atividades solidárias, a distribuição de alimentos durante a Festa do Espírito Santo.

Vale observar que parte dos franciscanos se tornaram joaquimita ao difundir as ideias de Joaquim de Fiori, como bem destaca Julieta Andrade (1992), que percebeu a realização de Festas do Espírito Santo por onde os franciscanos passaram no estado de São Paulo.

Talvez a utopia da Terceira Era tenha dado origem aos autos do Império do Espírito Santo em Portugal, popularmente tida como protagonista² a Rainha Santa³ Isabel, esposa de D. Diniz (séculos XIII e XIV). Ela era seguidora dos ensinamentos de Francisco de Assis e de Clara, tanto que, após a morte de seu esposo, passou a se vestir com um hábito da segunda ordem franciscana

2 À Rainha Dona Isabel é atribuída a popularização das homenagens ao Espírito Santo, embora haja bastante controvérsias com relação a essa afirmação, pois documentos históricos indicam que os autos do Império teriam sido iniciados antes mesmo de seu nascimento (GANDRA, 2014).

3 A Rainha Dona Isabel foi canonizada em 1625 pelo Papa Urbano VIII.

(CONFRARIA, 2012). O fato é que ela era muito caridosa, tendo lhe sido atribuídos alguns milagres, como o das moedas que se transformaram em rosas.

Um dia a Rainha Santa Isabel fora ao mosteiro de Santa Clara [a-Velha] visitar as suas freiras, levando consigo algum dinheiro, para beneficiar os pobres, que em toda a parte lhe apareciam. Ao entrar no pátio, encontra casualmente el-Rei seu esposo, que andava visitando obras.

D. Dinis nota a surpresa da santa Rainha, e percebe que ela se esforça por esconder alguma coisa que leva ao regaço [...]. Pergunta-lhe: “Que levais aí?” [...] “_Rosas” [...] Descobrimo o que levava, a Rainha Santa Isabel mostrou a seu esposo [...] rosas fragrantíssimas, que lhe pejavam o regaço. (CONFRARIA, 2012, p. 22-23).

A Rainha teria mandado erguer em Alenquer, por devoção, a primeira Capela do Espírito Santo e, em Pentecostes, teria coroado um mendigo e lhe atribuído poderes de rei, inclusive o de soltar presos da cadeia. Esse mendigo seria a representação do Império do Espírito Santo, em que a compaixão e o amor reinariam sobre a Terra. Por isso o cetro e a coroa são representações importantes durante a Festa.

Como era costume, segundo Esperança (1656-1721), ela não só teria ofertado como recomendado o banquete aos pobres (os bodos), hoje representado pelo pão, pela carne e, também, pelo vinho. Essa prática se espalhou por Portugal e pelas Ilhas dos Açores e Madeira. Depois, seguiu para os países colonizados pelos portugueses, bem como foi reforçada nas comemorações com as imigrações açorianas para o Brasil ao longo dos séculos, principalmente no Maranhão e em Santa Catarina.

As Festas

Pentecostes sempre fez parte do calendário litúrgico. No Brasil, temos registros de homenagens ao Divino Espírito Santo desde o período colonial, sendo uma tradição que chegou com os portugueses.

Com o intuito de realçar diferenças no modo de fazer a festa, apresentamos alguns destaques nas três localidades já anunciadas na Introdução:

a) Distrito de Laras (município de Laranjal Paulista): Festa com o Encontro das Canoas no Rio Tietê. Uma das canoas representa o “santo de casa”, que vai receber o Divino Espírito Santo, representado pela Irmandade do Divino na outra canoa que chega. Ao se cruzarem, rojões são disparados e balões coloridos voam pelo céu; é o ponto alto da Festa (**Figura 2**). Aqui, a homenagem ao Espírito Santo remonta à promessa de uma senhora para acabar com a febre amarela que assolava a região no final do século XVIII. Por isso, iniciou-se uma peregrinação da imagem do Divino,

para abençoar as comunidades nos bairros rurais mais próximos às margens do Rio Tietê. Após a febre cessar, a população formou a Irmandade do Divino, que conta essa história por meio dos versos cantados pela Folia do Divino durante o período festivo, que dura cerca de um mês. Aqui não há representações de um Império do Espírito Santo ou referências portuguesas atribuídas à Rainha Dona Isabel, dado que todo o ritual da Festa se pauta na territorialidade vivida, alimentando a memória coletiva.⁴

Figura 2 – Encontro das Canoas no Rio Tietê, distrito de Laras



Fonte: MARIANO, N. F. (2016).

A Irmandade do Divino Espírito Santo está vestida de azul e a Irmandade do padroeiro de Laras, São Sebastião, está de branco. O encontro das duas Irmandades significa que o Espírito Santo chegou no distrito e está sendo recebido pela sua população.

Há, obviamente, outros momentos importantes na Festa do Divino de Laras, como o ritual dos amortalhados, quando a Irmandade abençoa, com a Bandeira do Divino, as pessoas deitadas enfileiradas na rua, cobertas com um lençol, numa representação dos que morreram de febre amarela, mas que renascem com a passagem do Espírito Santo, agradecendo pela graça alcançada.

b) Mogi das Cruzes, município de origem colonial e que hoje faz parte da Região Metropolitana de São Paulo. Aqui, a Festa do Divino traz bem forte as referências de Portugal: o Império, grande altar coberto montado na praça em frente à igreja e aberto à visitação dos devotos à imagem do Divino; e o Imperador e a Imperatriz, representados por crianças que portam o cetro e a coroa. A Festa dura dez dias, com missas (novena), visitas da Folia do Divino nas casas, montagem de subimpérios (altares menores) para o Divino em escolas, universidades, prefeitura, residências, sede da rádio e da TV locais.

⁴ Para saber mais, ler Mariano (2014).

Grandes empresas do município patrocinam a Festa diante da organização da Associação Pró-Festa do Divino, fundada em 1994⁵. Nesse momento, a tendência é pensar na Festa como um grande espetáculo, visto a logística organizacional e financeira que ela comporta. Mas, sob um olhar mais cuidadoso, percebe-se a presença e a força do popular comandando a Festa e resistindo à cooptação de alguns de seus elementos como mercadoria. Nesse contexto, pode-se falar também do tempo de dedicação à Festa e o cotidiano do trabalho regulado pelo tempo da produção. Uma forma de resistência pode ser encontrada na Folia do Divino, que há muito tempo percorre os bairros por um período razoavelmente longo anterior à Festa, levando a bandeira do Divino para abençoar as casas. O processo de urbanização trouxe a regulação do trabalho assalariado e a impossibilidade de os homens da Folia se dedicarem integralmente a essa prática. No entanto, a Folia continua peregrinando, mas de forma mais simples, passando por casas previamente agendadas, no centro de Mogi das Cruzes e somente à noite – no tempo livre do trabalho –, mantendo a tradição e a razão de ser do grupo.

Há, ainda, mais um momento de resistência, que é um cortejo chamado Entrada dos Palmitos, realizada na véspera de Pentecostes. Nele estão presentes as representações do Império, de grupos como Congadas, Marujadas e Moçambiques, das escolas e de catequeses das igrejas. Há, ainda, carros de bois, charretes e cavaleiros que vêm espontaneamente da zona rural à cidade (**Figura 3**), tal como fizeram seus antepassados, e quantitativamente sempre surpreendem a Associação Pró-Divino, uma vez que precisa organizar certa infraestrutura para receber e acomodar os animais.

Figura 3 – Entrada dos Palmitos



Fonte: MARIANO, N. F. (2016).

Carros de bois carregam crianças na Entrada dos Palmitos. A rua é decorada com ramos de palmeiras, uma forma de representação das origens da Festa do Divino de Mogi das Cruzes, quando a população do meio rural aproveitava o período festivo para comercializar seus cultivos, dentre eles, o palmito.

5 Para saber mais, acessar: <http://www.festadodivino.org.br/associacao.html>.

Após o cortejo, aos devotos é distribuído o “afogado” – carne ensopada com legumes e farinha de mandioca – considerado alimento sagrado e preparado por voluntários durante a noite anterior.⁶

c) São Paulo, no bairro nobre de Perdizes: a Festa do Divino acontece na Associação Cultural Cachuera e teve início em 2000, a partir da tradição da família Menezes, migrante de São Luíz do Maranhão. A Associação ajuda a realizar a Festa da mesma forma que festejavam na Casa Fanti Ashanti, envolta em elementos do Tambor de Mina e do Candomblé. As mulheres são protagonistas na Festa, pois tocam as caixas, são as Caixeiras do Divino, e dão o comando para cada passo. Aqui, também há representação do Império, chamado de Tribuna; há crianças sendo coroadas Imperador e Imperatriz, a cada ano. É muito nítida a “afronta” e resistência da Festa Popular à sociedade regida sob a lógica capitalista e seus processos de exclusão. Mulheres negras, nordestinas, vestidas de branco e tocando caixas saem pelas ruas de um bairro nobre e fazem sua homenagem ao Espírito Santo com cantos populares. E isso acontece em algumas procissões, no momento do levantamento do Mastro (Figura 4), bem como nas missas. Nesta Festa os alimentos também são distribuídos fartamente à população devota.⁷

Figura 4 – Levantamento do Mastro na Festa da Associação Cultural Cachuera



Fonte: MARIANO, N. F. (2019).

As Caixeiras do Divino anunciam e conduzem os devotos para o Levantamento do Mastro, devidamente ornamentado com frutas. Após ser benzido pelos padrinhos com vinho, vela e alecrim, num ritual que se estende para a rua, o Mastro é erguido no quintal da Associação Cultural Cachuera.

Pode-se observar, a partir destas três festas do Divino, alguns pontos bastante interessantes que denunciam diferenças, mas também semelhanças para além do sentido da Festa, que é a utopia

6 Para saber mais, ler Mariano (2007).

7 Para saber mais, ler Mariano (2020).

do Espírito Santo. Faz parte do ritual a distribuição de alimentos, uma referência à prática dos bodos da Idade Média, significando também fartura, solidariedade e alimento sagrado.

Em Laras, em cada parada da peregrinação da Irmandade do Divino pelos bairros rurais, oferta-se um almoço ou café, geralmente feito pela comunidade com comida simples, do cotidiano: arroz, alguma carne (geralmente frango), salada; em Mogi das Cruzes há a distribuição do “afogado”, na véspera de Pentecostes, além de pão com café após a alvorada (procissão pela manhã); em São Paulo, no dia da Festa do Divino, é distribuído almoço simples aos participantes, logo após a missa e o cortejo pelas ruas do bairro de Perdizes.

Em tantas outras Festas do Divino, pode-se destacar a distribuição somente de pães, como ocorre em Sorocaba (SP), ou de pão, carne e vinho como acontece em Tomar (Portugal), conforme Gandra (2012). A distribuição de alimentos significa comunhão entre as pessoas de mesma crença; significa convidar os devotos a participar da resistência aos processos de modernização que tendem a destruir as tradições populares; significa, ainda, fortalecer laços de solidariedade, pois quanto mais forte for a união, mais próxima estará a humanidade da realização da utopia, de alcançar o que reivindica: saúde, paz, amor, fraternidade, conhecimento, justiça, fartura etc.

Nem todas as Festas seguem os rituais do auto do Império, tal como supostamente popularizados pela Rainha Santa Isabel, mas cada uma delas revela suas próprias origens históricas, tendo ou não tal referência de origem portuguesa. Em Laras, por exemplo, durante todo o período festivo estão presentes, através dos cantos da Folia do Divino e de alguns momentos específicos, as memórias da febre amarela que, por obra do Espírito Santo, teria cessado. Aqui, portanto, não há representações de um Império ou figurinos e objetos que remontem à corte portuguesa.

Em Mogi das Cruzes, pelo contrário, há uma sólida referência ao Império, inclusive com as representações infantis dos imperadores. Mas além dessa referência, há uma forte marca da Festa, que é a distribuição do “afogado” após a “Entrada dos Palmitos”, remontando, também, à própria história da Festa na localidade. Esse prato era ofertado à população que chegava do meio rural em carros de bois carregando entre seus pertences alimentos, como o palmito, para comercializar. Essa memória dos primórdios da Festa em Mogi das Cruzes é representada na “Entrada dos Palmitos”, como já apresentado, congregando não só a população rural, como também grupos diversos que dialogam com a realidade atual, tais como de escolares e catequeses.

Em São Paulo, o processo migratório da família Menezes proporcionou a migração da Festa também como forma de contribuir com a reterritorialização das pessoas envolvidas e, portanto, construindo uma identidade territorial que se dá de forma diferenciada na nova localidade. Aqui também há forte referência ao Império, com crianças sendo coroadas na chamada Tribuna. Contudo, apresenta, da mesma forma, a especificidade da conexão com o Candomblé, sem deixar de exercer rituais ligados à Igreja Católica, como a participação em missas, por exemplo. Além disso, a Festa

tem o protagonismo das Caixeiras do Divino, que têm ensinado sua função em oficinas de caixas, como acontece na sede da Associação Cultural Cachuera. Em São Paulo, a Festa do Divino oriunda da Casa Fanti Ashanti encontrou novos elementos e enfrentamentos para a sua realização, mas também o acolhimento necessário para se manter a tradição, numa atuação de resistência à ordem estabelecida e elitizada que o bairro de Perdizes pode apresentar.

Portanto, a exposição sobre estas três Festas do Divino procurou mostrar que, apesar das especificidades, a resistência e a utopia nelas estão presentes. As Festas do Espírito Santo, aqui compreendidas como espaços de representação, trazem no seu bojo os resíduos daquelas pretéritas, transformadas numa tradição que guarda essa potencialidade de emancipação da sociedade. Esse poder é materializado no exercício do coletivo (na organização da Festa, nos atos de solidariedade e, também, na expressão devocional), que reivindica tudo o que a chegada do Espírito Santo representa por meio dos seus dons.

Considerações finais

Ao apresentar os sentidos históricos da Festa do Divino Espírito Santo, tendo como fundamento primordial a chegada do Paráclito (seja no ciclo festivo anual, seja no período mais longo, com a Era do Espírito Santo) para pôr fim a todo e qualquer tipo de sofrimento e injustiça, as homenagens podem ser compreendidas como espaços de representação, uma vez que se constituem no seio do popular. Há nestes momentos envoltos de rituais e insígnias, a reivindicação contundente de um mundo com mais amor, harmonia, solidariedade, justiça, caridade e fartura para toda a humanidade, pois é essa a mensagem do Espírito Santo, a sua utopia.

O tradicional, que busca no passado a utopia ou o sentido da descida do Espírito Santo na Terra, atualiza-se e se veste conforme a sua localidade e interpretações socioespaciais (a importância do pão, da carne, do vinho, da pompa ou da simplicidade, da organização ou da espontaneidade etc.) no presente, no momento da Festa. E assim, projeta o futuro, reivindica o Espírito Santo, o sopro Divino que abençoa e permite a cada um e a todos as possibilidades de superação de suas dificuldades.

Procuramos evidenciar, a partir de três Festas do Divino que acontecem no estado de São Paulo, algumas especificidades, e, portanto, diferenças entre elas, que remontam ao processo de territorialidade da Festa, ou seja, a história local e a tradição oral de cada localidade. A partir desse diálogo, a Festa tem sentido no cotidiano para os devotos na sua coletividade. Ela traz para o presente não só os fundamentos bíblicos e a profecia do abade Joaquim de Fiori, mas também a ritualização disso tudo, supostamente a partir da devoção da Rainha Santa Isabel.

Esse tempo presente territorializado da Festa, que se configura como espaço de representação, anuncia, numa afronta ou resistência às representações do espaço (poder político, social e econômico)

por meio da sua práxis cotidiana, os resíduos que carregam a utopia. Resíduos esses que podem ser visíveis a olho nu, mas que ainda não são bem compreendidos como tais, já que ainda não são elaborados num raciocínio lógico; são potenciais de transformação e emancipação da sociedade, são o germe do vir-a-ser promissor.

Referências

ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. **Cururu**: espetáculo de teatro não-formal poético-musical e coreográfico. Um cancionário trovadoresco do Médio Tietê. 1992. 3v. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

BÍBLIA, A.T. Isaías. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução Ivo Stomiolo, Euclides M. Balancin e José L. G. do Prado. São Paulo: Paulus, 1991.

BÍBLIA, A.T. Juízes. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução Ivo Stomiolo, Euclides M. Balancin e José L. G. do Prado. São Paulo: Paulus, 1991.

BÍBLIA, N.T. Atos dos Apóstolos. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução Ivo Stomiolo, Euclides M. Balancin e José L. G. do Prado. São Paulo: Paulus, 1991.

BÍBLIA, N.T. Lucas. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução Ivo Stomiolo, Euclides M. Balancin e José L. G. do Prado. São Paulo: Paulus, 1991.

BLOCH, Ernst. Formas remanescentes mais antigas do tempo livre, deturpadas, porém não sem esperança: hobby, festa popular, anfiteatro. In: BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, v. II. Tradução Werner Fuchs. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 2006.

CONFRARIA da Rainha Santa Isabel. **História Popular da Rainha Santa Isabel**, protectora de Coimbra. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2012.

ESPERANÇA, Frei Manuel da. **História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal**. Primeira Parte. Que contém seu princípio & argumentos no estado primeiro de Custódia. Lisboa: Officina Craesbeeckiana, 1656-1721.

GANDRA, Manuel J. Festa dos Tabuleiros – Tomar. In: **Cadernos da Tradição**. História e Identidades dos Povos de Língua Portuguesa. Série 2, vol. 8. Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brazilian e Centro Ernesto Soares de Iconografia Simbólica, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução Doralice Barros Pereira, Sérgio Martins (do

original La production de l'espace. 4. ed. Paris: Anthropos, 2000). Primeira Versão: fevereiro de 2006. Disponível em: https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

LEFEBVRE, Henri. **Metafilosofia**: Prolegômenos. Tradução e Introdução Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 399 p.

LÖWY, Michael. **As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. Tradução Juarez Guimarães, Suzanne Felicie Léwy. São Paulo: Ed. Busca Vida, 1987.

MARIANO, N. de F. Festa do Divino Espírito Santo, uma tradição em movimento. **PatryTer**, v. 3, n. 5, p. 58-71, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/patryter/article/view/26908>. Acesso em: 8 jan. 2022.

MARIANO, N. de F. **Divina luz nas águas do Tietê**. A Festa do Divino Espírito Santo de Laras-SP. Jundiaí: Paco Editorial: 2014.

MARIANO, N. de F. **Divina tradição ilumina Mogi das Cruzes. O Espírito Santo faz a festa**. 2007. 205 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-03092007-131717/pt-br.php>. Acesso em: 8 jan. 2022.

VIDE, Sebastião Monteiro da, Arcebispo. **Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Ilustríssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro de Vide**: propostas, e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Typ. 2 de dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

ETNODOC HOMENS, DEUSES E SANTOS NA VILA DE ITAÚNAS: RELATOS DE EXPERIÊNCIA



Maria Aparecida de Sá Xavier
airamxavier@yahoo.com.br

Introdução: caminhos e caminhares

Este artigo é fruto de reflexão sobre uma experimentação audiovisual – etnodoc – realizada como parte de produto do pós-doutoramento em Geografia - UFES (2014-2016), no Programa de Pós-graduação em Geografia – Bolsa PNPd – CAPES. Importa informar que o projeto está intitulado: “Homens, deuses e santos nos rituais do Ticumbi e a arte de curar como resistência do lugar: uma narrativa de paisagem em movimento” – e registrado como Narradoc 6640/2015 pelo Programa de Pós-graduação em Geografia, UFES, Vitória, ES (XAVIER, 2016).

O ideal, o *sonho* de realizar o etnodoc nasceu desde as primeiras capturas de imagens, pequenas filmagens que complementaram os estudos etnogeográficos da pesquisa do doutoramento – PGPG-UFF (2005-2008) – Bolsa Capes. As filmagens da comunidade nos festejos e brincadeiras, rezas e ensaios do Ticumbi¹, congo e jongo, pastorinhas e alardo, na Vila de Itaúnas, Conceição da Barra, ES, traziam uma forte potência audiovisual, que a escrita não dava conta. Nesse sentido, trago a imagem do poema de Elisa Lucinda – Linhagem: “Mas os sonhos têm seus autônomos trilhos, sua imprevisível malha”.

Dos caminhares até a concretização do sonho houveram tortuosas e árduas trilhas com caminhos e descaminhos, mas como no querer advém potência intensa – a malha foi sendo tecida por estranhos arranjos e rearranjos do destino, com muita colaboração e parcerias. Umas com conotação positiva, outras nem tanto, mas mesmo as últimas colaboraram de algum modo (*os autônomos trilhos, sua imprevisível malha*) – por isso, só agradeço.

Esse projeto teve dois momentos, e por isso tive dois tutores – o primeiro momento foi o geógrafo Cláudio Zanutelli, e num segundo momento a antropóloga Celeste Ciccarone. Para efetivar o desejo, haveria de aprender e apreender a arte do Cinema, minimamente. Para tanto, o tutor me encaminhou para o então coordenador do Departamento de Comunicação Social da UFES, Cleber Carminati (*in memoriam*), também um dos fundadores do Curso de Cinema daquela Universidade. Importante dizer que Carminati deixou um vasto legado de ser humano irreverente, inovador, sem deixar de ser polêmico, pois essa sempre foi sua marca pessoal no mundo, e por isso fica aqui meu agradecimento sincero a ele e a toda a equipe dos primeiros até os últimos dias.

1 Baile de Congo de São Benedito, como nos apresentou o Sr. Caboquinho, do Ticumbi de Santa Clara.

“O documentário está no cinema”, diz a pesquisadora portuguesa Penafria (2004, p. 1-2) e “o documentário é um tratamento criativo da realidade”. É também uma tradução no sentido de Boaventura Santos (2019), buscando metodologias pós-abissais, uma proposta de Epistemologias do Sul. O documentário é um modo de contar uma história e apresentar o ponto de vista do documentarista. A/o geógrafa/o, no cinema, cria espaços, propõe um olhar crítico, traz uma ética e estética com potência de agenciamento, traz visões intercessoras que podem gerar emoções e reflexões rizomáticas.

Um etnodoc é um filme etnográfico, não ficcional, de filmagem direta que traz a interpretação da interpretação, traz o ponto de vista das pessoas do lugar, do grupo com identidade territorial. Como há uma intenção de divulgação da Ciência, o etnodoc *Homens, deuses e santos* (HDS) traz conceitos geográficos que podem ser trabalhados por um professor em sala de aula: do ensino fundamental ou médio até o ensino superior. Nesse sentido, ele cumpre a função de comunicar a Ciência Geográfica. O artigo “Ticumbi como narrativa de Paisagem na Vila de Itaúnas” (XAVIER, 2015) o acompanha, se quiser aprofundar a discussão teórica. Há *khora*², *poiesis* e denúncia nesse documentário, sendo possível identificar pelas imagens do eucaliptal no caminho até a Vila e ao seu redor³.

Processo da Escrita da Proposta do Documentário: Paisagens do Ticumbi: homens, deuses e santos na Vila de Itaúnas ⁴

Após a apresentação formal ao Prof. Carminati, em reunião com o grupo audiovisual – GRAV, ouvi pela primeira vez do Prof. Alexandre Curtiss o nome de Jean Rouch. Esse fato é relevante sobre a obra etnoc HDS. Jean Rouch⁵ foi um grande inspirador do que se chama de Antropologia compartilhada – uma etnografia fílmica com os interlocutores, e não sobre eles. Podemos então dizer que HDS traz o que chamo Geografia compartilhada, realizada com sujeitos do conhecimento e não sobre os sujeitos. Traz um ponto de vista das pessoas representadas, como sujeitos e co-autores.

As tardes com café e pão de queijo: produções

Todo o projeto “Paisagens do Ticumbi” foi idealizado, discutido e escrito em maravilhosas tardes quentes regadas a café e pão de queijo numa cantina ao lado da CineUfes, por cerca de 4 meses. Esses encontros de trabalho, de modo forma e informal, possibilitou vivências conceituais inter-transdisciplinares. Assim nasceu o projeto “Paisagens do Ticumbi: homens, deuses e santos na

2 Khôra – espaço em Platão (XAVIER, 2009).

3 Também pode suscitar discussão importante no campo agrário.

4 Anexo do projeto Narradoc 6640/2015.

5 Jean Rouch (1917- 2004) deu início ao que se denominou de cinema verdade e influenciou a maior parte dos documentaristas do Brasil. Conf. “Jean Rouch - Subvertendo Fronteiras” – LISA – Antropologia- 2013 –plataforma Vimeo.

Vila de Itaúnas”. Abaixo, uma carta que o professor Carminati e eu enviamos para a Pós-graduação em Geografia, justificando o referido projeto complementar do Etnodoc:

Tal produto inédito para o programa de pós-graduação em Geografia será objeto de reflexão em artigos, apresentação em eventos acadêmicos, concorrendo a editais e disponibilizado em plataformas específicas para sua divulgação. Será também devolvido com cópias para a comunidade interessada e seus representantes em vista da proposta dialógica da pesquisa e para seu empoderamento como sujeitos das políticas públicas que intervêm no seu território tradicional. (CARMINATI e XAVIER, 2015, mimeo, acervo particular).

Escolha da equipe e as primeiras Oficinas antes do Campo

Para um etnodoc procuramos uma equipe mínima. Esse grupo foi buscado por Carminati junto aos seus ex-alunos, àqueles que tivessem sensibilidade etnográfica, proximidade com o tema e plasticidade para ser conduzido em campo. Dois nomes vieram: Hugo Reis, realizador audiovisual com rica experiência e Carol Covre⁶, a qual tem uma bagagem importante no campo do documentário.

Algumas oficinas foram realizadas para explicar o tom da filmagem, e o que significava cada conceito a ser trabalhado no filme. A questão de Espaço e Território (relações de limite e poder) foi extensamente trabalhadas – modo de inserção no campo, o respeito, o cuidado com a câmera e o microfone na abordagem dos atores no campo. Os dois cineastas me ensinaram um cinema para além do glamour, mas o trabalho no e do cinema – o que não é pouco. Houve uma troca justa e solidária entre as partes, já que o recurso financeiro sempre foi escasso.

O processo das parcerias

Foram criadas parcerias necessárias para execução do Projeto Narradoc, incluindo o Departamento de Comunicação Social, UFES, o Grupo de Pesquisa GRAV e a TV UFES. Nesse sentido, estabeleceu-se um forte esforço de diálogo inter-transdisciplinar entre os participantes, que resultou em, além do sub-projeto, o documentário fílmico – etnodoc. Os atores principais do processo foram: Cleber Carminati, Daniela Zanetti, Alexandre Curtiss, Edgard Rebouças, Caroline Covre e Hugo Reis.

A Tv Ufes, em parceria com a Comunicação Social – UFES, cedeu, num primeiro momento, todo o material de filmagem (equipamento necessário). Num segundo momento, a parceria foi rompida por Carminati, e fizemos a adaptação do equipamento para não perder a qualidade. O CEUNES⁷, através da Professora Karina S. Furieri, bióloga, deu-nos toda orientação quanto à fauna e flora paisagística da região, nas filmagens no Parque Estadual Itaúnas (PEI), como também apoio logístico (fundamental), inclusive acesso e uso do alojamento do PEI.

6 Córrego Grande, 13, documentário premiado (poético, sensível, encantador).

7 Universidade Federal do ES, campus São Mateus.

O processo da construção do filme

Sobre o roteiro, decidiu-se que não haveria roteiro fixo⁸, mas flexível, adaptado. Contudo, haviam objetivos flexíveis a serem cumpridos no turno da manhã, tarde e noite das filmagens no campo, pois obedecíamos aos “costumes” dos horários da comunidade – uma comunidade de famílias de pescadores artesanais.

Contexto e primeiras filmagens

A população é composta de pescadores artesanais, em geral, e pequenos comerciantes. Homens, mulheres, adolescentes e crianças, pessoas muito simples, alegres e festivas, mas de forte religiosidade, bastante cordatos, mas também desconfiados. Seguindo a recomendação das Oficinas, procuramos maior respeito possível aos costumes, horários e modo de ser do ethos local.

As filmagens

A primeira filmagem ocorreu no término de 2005, com uma equipe mínima composta de 3 (três) integrantes e um motorista que atuou como apoio da equipe. Usamos duas câmeras com planos mais abertos e outros mais fechados. Os planos mais fechados buscaram um olhar háptico, um olhar que toca a superfície das coisas. E o plano mais aberto buscou a paisagem, o contorno espacial, as formas e conformações espaciais dos grupos nos ensaios, os arranjos grupais, o ir e vir cotidiano que contorna a Vila (como um quadro, vamos percebendo as geograficidades, os cartofatos, os geossímbolos). A luz utilizada sempre foi “natural”, uma escolha minha.

O cuidado de não destoar com a paisagem

No trabalho de campo tivemos o cuidado de usar roupas simples e bem ajustadas à realidade da moral local, incluindo o traje de banho. O trabalho não terminava após as filmagens, mas continuava, pois sabíamos que estávamos sendo observados. Qualquer deslize por parte de qualquer um da equipe poderia acarretar na perda de contato.

A rotina se dava desde a manhã, quando saíamos com todo o equipamento e nos dirigíamos até os pontos principais – a praça da Igreja Matriz, próximo da Escola; a entrada do Parque, que fica próximo da casa do Sr. Caboquinho. No caminhar pela Vila encontramos as pessoas, com as quais marcamos as entrevistas, de acordo com o cotidiano da Vila. Todos aproveitamos o cotidiano da Vila para captação de imagens.

⁸ Num ideal de Jean Rouch (antropólogo, cineasta) e pensando em fazer uma geografia compartilhada, no tom da antropologia compartilhada.

Em geral, as entrevistas se davam pela tarde, pois a Vila descansa após o almoço. Foi preciso respeitar os horários do lugar, o espaço-território, além dos horários previamente marcados e contar com bastante respeito e paciência para adaptar as filmagens. O fato relevante é que a comunidade desejou o documentário, e isso fez a diferença.

Da experiência da direção

Não havia nenhuma outra experiência e o experimental era a tônica, sem imposição de resultados. Entretanto, haviam alguns pontos fixos e fluxos que seguimos: i) já conhecia a Vila e os personagens (sabia quem iria entrevistar); ii) havia um roteiro provisório e dentro deles uma paisagem com fixos e fluxos. A paisagem era importante, e o corpo era também paisagem. Os corpos paisagens; iii) o som era um fluxo que precisava ser capturado da melhor forma possível (a música, os cânticos, cantigas, a viola, os pandeiros, as entrevistas e o som da vila – o som dos pássaros, o som do vento nas dunas⁹, o som das crianças, das pessoas conversando, da sanfoninha, de um forró ao longe. Pois a vila tem um SOM, uma música); iv) a luz sempre natural, a que tivesse no momento.

A experiência das e nas filmagens (ordenamentos)

A experimentação que fizemos, no sentido de ordenamento da captação das imagens/som e organização das imagens/som, não fugiu ao usual da maioria dos filmes. Usamos o que foi mais prático. Chamei de *blocos de gravação* o relato a seguir, em que apresento os detalhes da gravação por ordem de gravação:

a) **Escola Benônio Gouveia (escola principal, fica no ponto central da praça).** O relato da Diretora da Escola - Veratriz Souto (neta da benzedeira Dona Dorota e prima de Lucas André Maia, o narrador) tornou-se o mais importante. Ela estava inspirada e a fala ficou espontânea. Fizemos também uma leitura sensível daquele universo da escola, em dois momentos, o primeiro dentro da escola onde filmamos as atividades diárias, cartazes e as crianças; e no segundo momento, na segunda gravação em fevereiro, fizemos filmagens do lado de fora, com as crianças chegando na escola e saindo da escola. O ônibus, o ir e vir, o movimento rítmico da espacialidade na Vila.

b) **Entrevista com Lucas (narrador principal do documentário e representante do Reis de Boi de Itaúnas).** A entrevista ocorreu em sua casa, na sala, e no horário determinado por ele. Houve cuidado com as perguntas e com sua família. Combinamos com a equipe não aproximar demais a câmera do rosto das pessoas e usar o zoom. Um respeito e um cuidado, sendo esta a tônica – pensar o corpo do outro como território. Corpo-território e o território da casa: extensão dos

⁹ Na segunda filmagem, já estávamos sem o microfone da TV UFES, e o som do vento tornou impossível a filmagem! Nesse sentido, o som não ficou como gostaríamos, e nem o roteiro. Tudo foi adaptado.

corpos-territórios. A Vila, seu território, é extensão dos territórios-corpos. A escolha do que dizer sempre foi do entrevistado, no caso Lucas André Maia. Esta entrevista, tanto a primeira, como a segunda, foi o nosso ponto de apoio no filme – e se tornou nosso fio condutor para apresentação da Vila, os folguedos e tradições. O Lucas surpreendeu pela sua fala, tanto pela espontaneidade com a câmera, como pela paciência nas filmagens com as paradas e retornos.

c) **Entrevistas e filmagens no Sítio Areia Branca (Ticumbi do Bongado).** Esperamos o convite para o ensaio no Sítio e seguimos o ônibus que levava os participantes, com muito cuidado para não nos perdermos no caminho (grande eucaliptal!). Perto de chegar no destino, fizemos movimentos isentos de alarde e tentando interferir o menos possível; falar o menos possível. As tomadas foram direcionadas por mim. A câmera ia aonde eu pedia: os pés que batem no chão, os pandeiros e as mãos que batem no pandeiro, as espadas riscando o chão... a demarcação no duelo entre os reis – o Rei de Bamba e o Rei de Congo.

O duelo revela uma dramatização importante para saber quem vai festejar São Benedito e São Sebastião. Os versos são importantes, pois são políticos e mudam todo ano. Reinvidicações que ultrapassam qualquer ideia de *folk*.

A comida ritual foi um ponto de captação imagética importante, pois a partilha do alimento é culminante em festejos de São Benedito. Queríamos transmitir este tom do partilhar, da cozinha, das cozinheiras, do carinho e calor humano de conagração da comida ritual. A conversa das comadres no desenrolar do ensaio revela a intimidade da vida compartilhada no aconchego do lugar. Já o cão amigo esperava a hora de comer.

d) **Filmagem no Angelim (quilombo do Angelim com Mestre Caboquinho, do Ticumbi de Santa Clara).** No quilombo Angelim¹⁰ foi tudo incrível, muito mais do que esperávamos! O lugar trouxe uma energia que nos emocionou. Pedi a Carol que fizesse a filmagem e a Hugo o som. Focamos nas crianças, o futuro do Ticumbi. As conversas, os passos do ensaio e o conjunto do cenário com uma luz azul ajudou muito. Tivemos alguma dúvida quanto à luz, mas esta apresentou resultados surpreendentes. Ali, não houve alimento ritual, pois o grupo era muito humilde.

O tempo todo fiz a câmera circular para mostrar o melhor ângulo da cena, espacialidades do grupo. A interação da equipe foi intensa e muito concentrada. Ao final das gravações, Carol me abraçou chorando e disse: “Maria, obrigada por esta experiência. Nunca pude imaginar de viver isto, e saber que existia tanta beleza aqui escondida”. Nos abraçamos e choramos. A emoção fez parte deste etnodoc.

e) **O poeirão da estrada e casinha de João de Barro (elementos da paisagem).** O poeirão era importante marca da chegada, na estrada de terra. Os carros e aquela poeira que subia,

10 Território quilombola, bem próximo à Vila de Itaúnas, ainda no município de Conceição da Barra, ES.

as ‘costelas’ gravadas no chão de terra batida, já anunciava velocidade lenta. Essa imagética dava uma sensação de chegada a um outro espaço/tempo, outro mundo. Nessa filmagem, foi possível um olhar atento tanto para a estrada como para elementos da paisagem (os eucaliptais e as delicadezas). Nesse momento, observei um “condomínio de João de Barro”, que achei muito interessante para compor o filme. A filmagem de dentro do carro, o chão com as costelas e o trepidar do carro! (foi exatamente como pensava). O eucaliptal ao fundo, como memória de uma disputa territorial com as empresas de celulose... sempre ali presente. Tudo foi registrado.

f) **A praça, e o ensaio do Jongo.** Os pés que batem o chão, as saias rodando, o território do sagrado. Nessa cena, nós saímos sem pretensão do que filmar, mas, ao chegar na praça, vimos que estava acontecendo um ensaio. Estávamos sem o som, mas resolvemos, em conjunto, ligar as câmeras. Tomamos distância, e usamos duas câmeras: para filmagem mais aberta e outra mais fechada. Ao abrir – a paisagem, e ao aproximar (no âmbito fechado), o olhar háptico que toca. Pedi a Carol a imagem dos *geossímbolos*. Foi muito importante: a Igreja (dentro e fora), o mastro de Sebastião, o tronco do Pequi-vinagreiro, os cajueiros da praça.

g) **A entrevista com Dona Dorota- benzedeira.** Este momento foi rico, posto uma senhora idosa, delicada, e um pouco adoentada. Nós marcamos, mas se ela não estivesse bem, não iríamos insistir – foi o combinado. Mas ela queria falar, e isso foi muito importante! Ali fiz algumas perguntas apenas para provocar a fala. Houveram vários momentos de emoção, silêncio e choro. Lembrou do passado, seu esposo falecido. Nesse momento pedi a Carol que tocasse a pele de dona Dorota com câmera em zoom, pois havia um relato de vida ali. Havia uma Mulher negra e muitas histórias marcadas naquela superfície da pele. Nesse momento a pele... a pele como uma superfície – um espaço-território de marcas que a vivência no mundo vai deixando. O corpo – território. O rosto como uma paisagem. Foi importante sensibilidade de saber o que filmar. Os pássaros que ela alimentava todos os dias foi uma escolha importante – relação sociedade-natureza, pois ela conversava com os passarinhos todos os dias! Os pássaros eram os amigos dela, nos disse.

Outro ponto importante foi a reza – que revela uma cultura, um *corpus* de saberes. Todo cuidado ao tempo da entrevista, aos detalhes, e as emoções da dona Dorota.

h) **A Dona Maria Catarina (festeira do Ticumbi do Bongado).** Dona Maria Catarina é festeira do Ticumbi do Bongado e tem uma casa importante na praça central da Vila. É uma Mulher de poder, de pulso forte. Os homens, ao olhá-la, já sabem o que ela quer dizer. Ela é um maezona, uma liderança importante para a Festa e os ensaios. Nos revelou que se não houver recurso para fazer a festa, ela faz inclusive empréstimo para os custos, e aluguel do ônibus para transporte do pessoal ao ensaio – sem medir esforços, pois conhece a força da tradição! A cada avanço, só o fazíamos quando ela dizia que sim. Sempre perguntávamos, pois reconhecer a liderança desta mulher foi um ponto importante.

Dar-lhe a possibilidade de contar sua história, sua visão, pois sua vivência do Ticumbi é fato histórico. Nesse sentido as filmagens trouxeram um impacto muito positivo para nosso entendimento pessoal do que é o Ticumbi, e como vem se reproduzindo de modo geracional. Aproveitamos ao máximo a paisagem da praça do ponto de vista da casa dessa senhora.

i) **Entrevista com Dona Aninha (benzedeira).** Esta entrevista foi bem mais elaborada e só aconteceu na segunda ida ao campo, pois foi difícil encontra-la em casa. Ela tem o seu tempo e é idosa. Dona Aninha não gosta de falar com qualquer pessoa, e disso já sabíamos. A câmera de Carol foi precisa e íntima; estabelecemos então uma conversa como bate-papo, e Dona Aninha foi contando as histórias. Fiz apenas algumas perguntas, sempre tentando direcionar para que ela não se perdesse.

Filmar o corpo-território, corpo inteiro foi ideia da Carol. Nesta segunda ida a campo eu e Carol já estávamos mais íntimas no trabalho em conjunto, e só de trocar olhar já sabíamos a decisão a tomar. A filmagem de suas plantas, o entorno da casa, as rezas, o ritual, o benzimento em si, tudo foi importantíssimo e espontâneo. Houve grande colaboração por parte da dona Aninha, e no momento que sentimos o cansaço dela, encerramos a filmagem.

j) **A cena dos bichos com Lucas.** Também foi na segunda gravação, em fevereiro. Tudo fez parte da cena: os bichos do Reis de Boi, os capacetes, a viola, o pandeiro, a mão que bate no pandeiro e toca o tambor e a viola. Cada momento ali foi muito importante e rico. Lucas ficou muito à vontade. Foi um evento num tom festivo, pois o Lucas estava na realização do festejo de Reis de Boi na Vila. Na recuperação da tradição, que alguns achava que perdida – importante fato registrado no documentário.

l) **Sr João Quemodes.** Esta entrevista foi difícil de ser marcada, pois nunca encontrávamos o Sr Quemodes em casa. A partir disso, decidimos realizar a entrevista na segunda filmagem, em fevereiro. Nesse segundo momento, fomos em sua busca, dado que sabíamos que ele estaria em casa. Dessa forma, seguimos com todo o material da filmagem. Batemos, ele nos atendeu amigavelmente, sentou conosco e imediatamente começou a contar a história do pai, do Ticumbi e de como entrou no Ticumbi.

Fui direcionando por meio de poucas perguntas. Ele deu o tom da filmagem, no conforto dele, na hora dele. Apenas o seguimos. O deixei livre para falar, para contar o que ele achava que as pessoas teriam de saber do Ticumbi. Ele é o mestre do Ticumbi da Vila de Itaúnas e sua família é muito unida nos festejos. A família, os filhos e principalmente a Mulher, dona Maria, são seus principais ponto de apoio. Foi importante, também, sua cantoria, aportando uma gratíssima surpresa para o registro documental.

m) **Entrevista com Dona Maria.** Logo após a entrevista com o marido, o sr. João, tivemos uma boa entrevista com a esposa, Dona Maria. Houve a brincadeira com a netinha, que

estava conosco todo o tempo, marcando um registro espontâneo e alegre. Perguntamos então para dona Maria se ela gostaria de nos mostrar a Igreja não oficial de São Benedito, e se gostaria de falar sobre o festejo. Perguntamos então para dona Maria se ela gostaria de nos mostrar a Igreja não oficial de São Benedito, e se gostaria de falar sobre o festejo. E esta também foi uma surpresa, Dona Maria se revelou como personagem ativa do Ticumbi, nos levando até a igreja, nos apresentou como ocorria o festejo: a feitura das comidas, a organização do trabalho, os arranjos.

Esse fato confirma a importância das mulheres no acontecer dos ensaios e festejos do Ticumbi, como um apoio logístico, mas também como idealizadoras e organizadoras de cunho laboral. As cenas mostram a importância dos detalhes da Igreja de São Benedito, uma das mais importantes da Vila!

n) **Entrevista com Sr. Caboquinho em casa.** Uma das últimas entrevistas em fevereiro de 2016. Nós passamos em sua casa e marcamos o horário. O Sr. Caboquinho estava tão familiarizado com a câmera, que sua fala aconteceu com muita tranquilidade. Respondeu todas as perguntas e com detalhes. A música da cantoria, a marcha que ele fez, também foi uma surpresa documental. O Sr. Caboquinho e sua esposa são pessoas simples e de muitos amigos. Vizinho do Parque Estadual Itaúnas, com quem mantém boa relação, porém, não sem críticas. Há uma rivalidade entre Sr, Caboquino e Dona Catarina, e, na nossa interpretação, é o drama ritual dos festejos do Ticumbi. É nos desafios da fé – o drama ritual – na disputa de quem comemora mais bonito o São Benedito, que está o enredo e o motivação do festejo. Neste sentido o Ticumbi é arte de curar, que pacifica, equilibra as disputas e rivalidades dos grupos – é cura social.

o) **As delicadezas.** As delicadezas da Vila foram filmagens feitas fora dos núcleos do enredo Ticumbi. As dunas, a lua, a mata, as borboletas, os pássaros coloridos, os frutos, as flores, as árvores, a casinha do João-de-Barro, as cores, o céu, o rio, os muitos cheiros e sons (que não conseguimos captar como gostaríamos). Queria evidenciar todas essas delicadezas no filme, pois elas fazem do cenário imagético da Vila.

Capturamos os pássaros no fio de perto do rio. Eles parecem notas musicais numa partitura. O rio correndo devagar, a ponte, os caminhos dos pescadores na ponte, as bicicletas em procissão, as crianças e os cães.

Os cães da vila são delicadezas, pois são muito dóceis. Sobre a filmagem dos cães, as quisemos chamar assim para chamar a atenção sobre os “outros” animais não protegidos pelo Parque – PEI. Nesse sentido, não há uma política do PEI e da prefeitura de C. da Barra para esses animais. Não se investe em clínicas veterinárias com vacinação e castração, sendo que eles, os cães, também fazem parte da Vila. Deixo aqui meu desejo de suporte para estes animais, assim como a troca solidária com o PEI, afinal, o território sempre foi dos pescadores artesanais¹¹.

11 Os animais pertencem a Vila, e a Vila pertence aos pescadores tradicionais e suas famílias!

Decupagem e Edição

A decupagem¹² é um processo muito importante para a construção de um filme e a principal foi realizada em parceria com a cineasta Carol Covre, em sua casa na Vila Velha, ES. O restante da decupagem foi realizado posteriormente à distância, via remoto-síncrono, nos meses de março e abril 2016. A decupagem organizou as cenas por blocos, como, por exemplo: bloco das benzedeadas, dos mestres, dos ensaios, das delicadezas, do poeirão, do arruamento e da paisagem.

A Edição foi feita na casa da Carol, com seu equipamento e com muita boa vontade, sendo que nossos encontros de trabalho foram remotos por meio do programa Skype, a plataforma disponível naquele momento e com envio de material pelo *drive* (nuvem). O detalhe da cobrança forte por parte do PPGGeo-Ufes para o término dificultou nosso trabalho.

No contexto político, ocorreu um impeachment da presidência da república. Todavia, sofremos o corte da bolsa PNPd, não renovada pelo programa, que sofrera naquela época a mudança de coordenação.

Ocorreu, nesse sentido, um esforço muito grande de nós duas até o último instante, dado que trabalhamos sob uma incessante pressão. Isso não combina com a Arte delicada do cinema documental. Por isso, recomendo que outros trabalhos não sejam realizados dessa forma. Tal cobrança pode ser feita no caso de um trabalho escrito, por exemplo, mas não num trabalho de audiovisual que conta tantas delicadezas/detalhes.

Ficha técnica do filme

A ficha técnica do filme (ver **Quadro 1**) foi feita principalmente pela cineasta Carol Covre, que aqui transcrevo. As filmagens foram feitas em duas etapas. Na primeira, (primeiras filmagens – 2015) a câmera utilizada foi a Cannon 5D; e na segunda (2016), uma Canon T3i. Sobre o gravador utilizado na primeira filmagem, não sabemos a marca (empréstimo da TV UFES), mas foi bem profissional e conduzido pelo cineasta Hugo Reis. Já o gravador usado na segunda etapa foi um Zoom H4N alugado, uma boa marca.

Sobre o tratamento do som, segundo Carol Covre, o trabalho consiste em “limpar” os diálogos do filme, com o objetivo de tornar a sonoridade mais audível. Depois, o processo é de mixagem, onde se regulam os volumes a as entradas e saídas de cada elemento sonoro. Este tratamento é bem delicado, pois muitas vezes não se pode “limpar” tudo, sendo preciso que alguns sons do lugar tenham que permanecer. Essa é a proposta de um etnodoc. Contudo, no nosso caso, o tratamento foi realizado após a montagem do filme por uma especialista no processo, a saber, Joteles Bicalho.

Na questão da Luz, usamos apenas as luzes naturais do ambiente. Mas existem uma infinidade

¹² Quer dizer na linguagem audiovisual ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento. Você assiste tudo, e marca as partes que vai usar.

de equipamentos de luz, dos mais caros até os mais baratos. Hoje em dia, tem se usado muito as luzes de LED, que para um documentário é um elemento prático, pequeno e não esquenta, como as outras luzes.

Sobre o comportamento no campo de filmagem, Carol afirma que “o comportamento de quem está filmando precisa ser de respeito a quem está dispondo do tempo e da própria história de vida. O cinema é feito de relações humanas, em primeiro lugar”. Sobre como se sentiu nas filmagens, Carol Covre disse: “feliz pela oportunidade de ouvir tantos saberes, de pessoas tão simples e tão ricas em memórias, tradições e afeto pela Vila de Itaúnas. Muito grata por poder aprender com a experiência da Maria, em toda sua trajetória de mulher e pesquisadora”.

Carol Covre (2016, comunicação pessoal) ainda completou sobre a edição e suas etapas:

A primeira etapa da edição se chama “decupagem”, que é momento de assistir e transcrever todo material filmado. Esse processo é fundamental para a equipe entender o que tem em mãos para se fazer o filme. Depois disso, cria-se um roteiro de montagem, em que se pensa os assuntos abordados e a ordem em que eles vão aparecer no filme. Nem tudo que é filmado entra no resultado final.

Quadro 1 – Ficha técnica do filme

Link do filme: <https://youtu.be/CLP5psDcBpg>;

Link do Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=tUOEhLHmYqE>;

Sinopse: Homens, Deuses e Santos na Vila de Itaúnas” é um etnodocumentário realizado no norte do estado do Espírito Santo, na pequena Vila de Itaúnas. Sua população tradicional de pescadores artesanais guarda forte traço afrodescendente em seu modo de vida. Seus habitantes narram sobre suas raízes ligadas ao Ticumbi e Arte de Curar, suas tradições, fé e devoção a São Benedito e a São Sebastião.

Direção: Maria Aparecida de Sá Xavier

Produção Executiva: Lab. Muy Arte e Cultura Digital

Direção de Produção: Carol Covre

Câmera: Carol Covre e Hugo Reis

Som direto: Hugo Reis

Edição: Carol Covre

Edição de Som e Mixagem: Joces Bicalho

Imagem: Cor

Formato de Exibição: Digital

O quadro acima é a demonstração de uma ficha técnica do filme, como aparece nas exposições. Esta é necessária quando se pretende concorrer a um festival de cinema. Consideramos importante que pessoas que não sejam do audiovisual conheçam todo o processo, para que possa inspirar e reproduzir.

Devolução para a comunidade

Consideramos de extrema relevância a devolução do filme para a comunidade, principalmente na proposta de uma Geografia compartilhada, posto que esse filme foi realizado com recurso público e ao público deve ser devolvido. Nesse caso, nossa devolução ocorreu principalmente para os agentes sociais (atores) que participaram das filmagens. Demos a eles um DVD das gravações, custeado com doações de alguns amigos e amigos da Vila de Itaúnas, e também com recurso próprio desta pesquisadora.

Uma pequena parte dos DVDs foi entregue por Karina Furieri, outros por mim e Carol Covre em junho de 2016. Para toda a comunidade, a devolução ocorreu no dia 11 de junho de 2016, quando exibimos (Figura 1) na parede lateral da Igreja matriz, na Vila de Itaúnas, o documentário em 3 (três) sessões¹³ sequenciadas. A exibição trouxe um ótimo resultado, dado que gerou muita emoção por parte dos participantes do documentário, assim como pelos moradores e alguns turistas.

Figura 1 – Cartaz da estreia do documentário



Fonte: Carol Covre, 2016.

Reflexões

Não há uma conclusão do processo, pois um filme é uma obra de arte que sensibiliza pessoas. Não obstante, importa deixar algumas reflexões como provocações potenciais. Um documentário, que é também um filme artístico, pode ser parte da produção de um trabalho de graduação, pós-

¹³ Com ajuda do PEI, dos comunitários, principalmente Gabriela Bernardes, como também da diretora da Escola Benônio, Veratriz Souto, que nos cedeu gentilmente as cadeiras e as caixas de som.

graduação e pós-doutorado? Sim, nós mostramos o fato. Tivemos um percurso dificultoso, com atrasos por parte do Proex da UFES por ser uma proposta inovadora à época, com desconhecimento dos tramites (era tudo novidade naquele momento). Entretanto, apesar disso tudo, a insistência possibilitou que o projeto acontecesse.

É possível afirmar que a proposta de apresentar o espaço em movimento, numa perspectiva da geografia humanística fenomenológica – Cinema, foi atingido. A Paisagem experienciada na tomada da câmera, tanto de quem conduz a direção, quanto de quem filma, manuseia a câmera, “falam” através da narrativa fílmica. O documentarista Fernão Pessoa Ramos, no trabalho intitulado: “Mas afinal...O que é um documentário?”, informa-nos que este não pode ser visto como representação inocente da realidade, posto que todas as narrativas com imagens possuem estatuto enunciativo – o que torna similar ambos os fatores, sejam ou não ficcionais.

Nesse sentido, ocorreu uma preocupação também com o sensório deste documentário, com a finalidade de trazer os expectadores(as) para dentro daquilo que experienciamos do espaço-tempo na Vila. Pensamos como o autor supracitado: esta é a potência agenciadora que o cinema pode nos proporcionar.

Também, foi importante não ter um roteiro fixo a ser seguido e fazer uma filmagem direta, contando com o apoio dos comunitários. Assim, apenas marcamos a entrevista e permitimos que o entrevistado falasse com pequenas provocações pontuais. A fonte inspiradora desta abordagem foi o diretor Fernando Faro.¹⁴

O tom e o ritmo foi o do entrevistado-interlocutor, num diálogo com a direção e a câmera. Nossa crítica é que, num documentário, os roteiros não flexíveis engessam o trabalho, não permitindo que a novidade e a surpresa se revelem – algo ocorrido muitas vezes neste etnodoc.

Porfim, este documentário curta-metragem, de 27 minutos, apresenta-se de forma Narrativa, Poética e Participativa, de acordo com Nichols (2005). Por isso, agradecemos a todos os envolvidos, direta ou indiretamente, na sua construção.

14 Famoso por entrevistar artistas MPB na TV Brasil.

Referências

LUCINDA, Elisa. **A fúria da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Editora Papyrus, 2005.

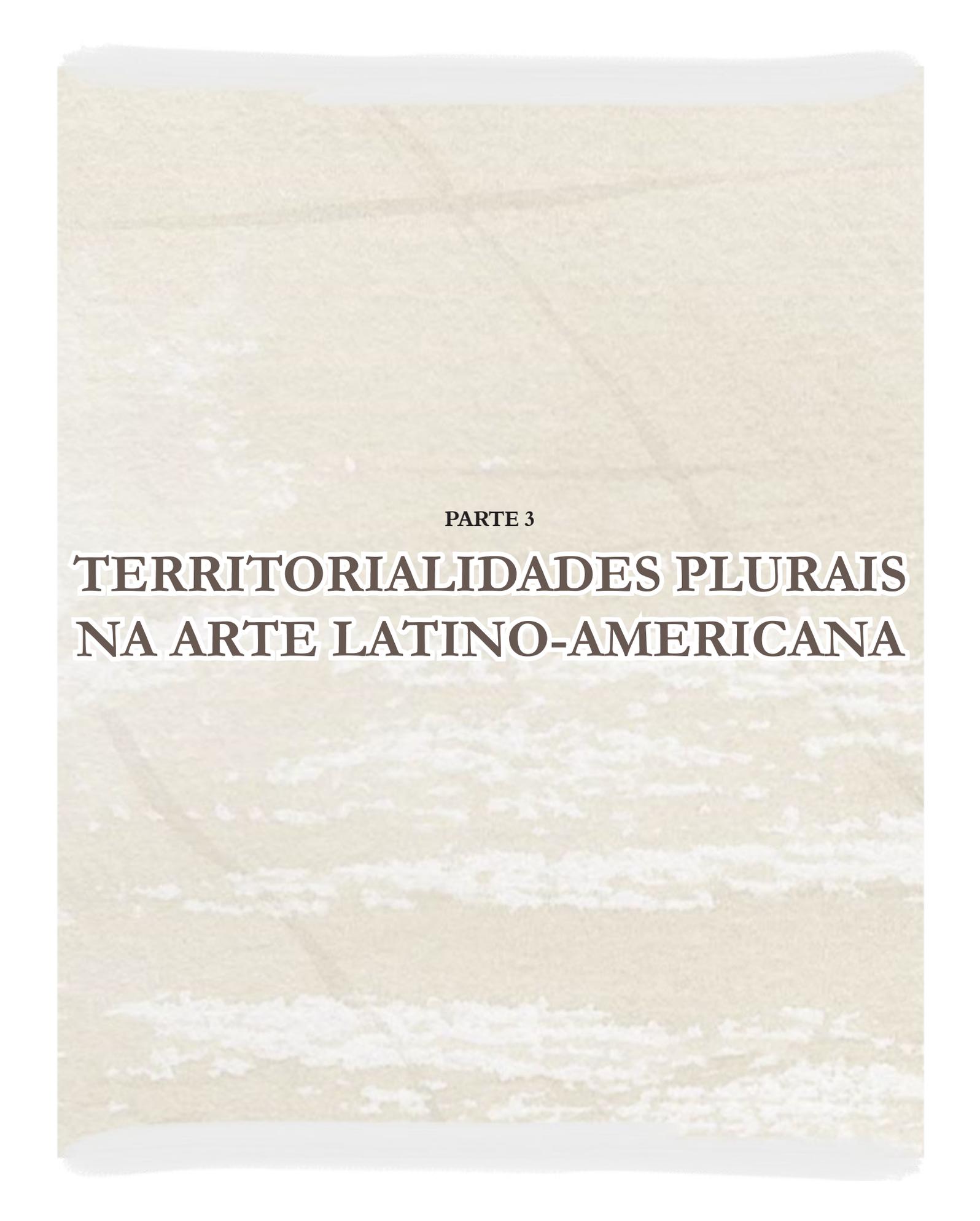
PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do Cinema. In: **Biblioteca on-line Ciências da Comunicação**. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: abr. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

SANTOS, Boaventura Sousa. **O Fim do Império Cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

XAVIER, Maria A. de Sá. Os festejos devotos do Ticumbi como uma narrativa identitária territorial na paisagem da Vila de Itaúnas, ES. **Revista Geograficidade**, v.5, Número Especial, p. 190- 207, 2015.

XAVIER, Maria A. de Sá. **Relatório Técnico-Científico Final do Projeto Narradoc 6640/2015**: Homens, deuses e santos nos rituais do Ticumbi e arte de curar como resistência do lugar: uma narrativa de paisagem em movimento. Programa de Pós-graduação em Geografia, UFES, Vitória, ES, 2016.



PARTE 3

TERRITORIALIDADES PLURAIS NA ARTE LATINO-AMERICANA

UMA EXPERIÊNCIA DE PAISAGEM: INTERVENÇÕES URBANAS COMO A EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO RIZOMÁTICA

Pablo Raniere Medeiros da Costa
pabloranmed@yahoo.com.br

Introdução

Em uma de suas palestras na Universidade Federal do Paraná, em meados da década de 1980, Paulo Leminski, ao relatar sua experiência com o grafite, o faz relacionando-o a uma experiência poética, como algo que vem de dentro das pessoas, e adquire a consistência de um grafite. Ao evidenciar o caráter criminoso do ato de grafitar, o poeta revela como a própria cidade moderna, se baseando no panóptico de Michel Foucault (2014), que pode ser compreendida como uma prisão, uma máquina, presa a regras e horários para o seu funcionamento, e o grafite, portanto, seria uma expressão marginal que *atrapalha* seu funcionamento, na medida em que envolve a *danificação* da propriedade.

Muito embora, seria realmente esse o fator determinante para enquadrar o grafite na época, e hoje, à pichação como expressões marginais? Como na época ainda não havia distinção entre pichação e grafite, hoje consolidada no Brasil, inclusive do ponto de vista legal, Leminski dá uma série de exemplos em que o grafite – na sua forma textual – expressava um caráter poético, pessoal e existencial.

Tomando o caráter marginal como premissa das intervenções urbanas consideradas, o grafite aparece junto a uma série de manifestações, com as quais mantém aspectos em comum, como o fato de serem práticas que transgridem o espaço, mas que não possuem um caráter artístico, poético ou contestatório, mas que é vinculada ao mercado, a publicidade de produtos e serviços. A maneira como essas diferenças se expressam na paisagem, a partir da diversidade de tipos de intervenção, como a pichação, a *pixação*, o grafite, as faixas, os lambe-lambes, as placas, revelam distintas espacialidades na cidade.

O espaço público enquanto campo de atuação, em que essas intervenções acionam diferentes pontos de vista, relaciona-se a diferentes espacialidades, as quais nos fornecem os indícios de quais linhas do rizoma delineiam.

A expressão de uma condição rizomática

Oriundo da botânica, ramo da biologia que estuda as plantas, o termo rizoma se refere a um tipo de caule subterrâneo que se estende horizontalmente, cujos brotos podem se ramificar

em qualquer ponto, transformando-se em um bulbo ou em um tubérculo. Na filosofia, essas características do rizoma da botânica potencializam a expressão de um pensamento que não se define por verticalidades, em que sua origem é de fácil identificação, mas horizontalizado, estabelecendo sempre novos pontos de conexão.

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (2011), ao desenvolverem o conceito de rizoma, o fazem estabelecendo relações com a cartografia, considerando-a como a forma de representação capaz de exprimir os princípios de conexão e heterogeneidade, multiplicidade e ruptura, pois diferente da imagem, desenho ou fotografia, isto é, do decalque, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível e, portanto, modificável, com múltiplas entradas e saídas, cujas linhas de fuga escapam de uma tentativa totalizadora da realidade, apontando sempre novos caminhos, para diferentes direções.

Nessa perspectiva, o mapa não é apreendido – apenas – como instrumento de localização, mas como uma maneira de entrever singularidades, que aparecerão para aqueles que não procuram no mundo enxergar dualidades e contradições, reproduzindo e reiterando determinada teoria ou ponto de vista fixo, mas que se propõem a manter seguindo num constante processo de descoberta, afastando-se de uma abordagem que separa sujeito/objeto e se aproxima da imanência (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

Aproxima-se, portanto, do indivisível, absoluto ilimitado, informe, que não é nem superfície, nem volume, mas que segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 52), comporta-se sempre como um fractal, que é o plano de imanência compreendido enquanto a imagem do pensamento. A exploração de um plano de imanência – horizonte de acontecimentos – vai se dar a partir de uma experimentação com os conceitos a fim de encontrar seus limites quando colocados em prática, isto é, quando o remetemos a um ou mais problemas, sem os quais não teria sentido.

É justamente o princípio caótico que define o plano de imanência, que “caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (DELEUZE, 1992, p. 59), e fundamenta a experiência de paisagem que ora apresentamos, entrevedo o movimento das coisas, do mundo, do real, da paisagem. A fim de perceber as coisas pelo meio e não de cima para baixo ou da esquerda para a direita, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2016; 2011; 2010) desenvolveram sua filosofia em torno do rizoma enquanto um sistema acentrado, não hierárquico e não significante definido por linhas.

Para caracterizá-lo – mas não somente, como destacamos a seguir – enquanto conceito capaz de atingir a multiplicidade, contrapondo-se aos sistemas centrados, hierárquicos, com ligações preestabelecidas ao pensamento arbóreo, baseado na raiz pivotante ou raiz dicotômica (DELEUZE e GUATTARI, 2016, p. 14).

Espacialidade como abordagem explicativa

Em *Pelo Espaço*, Doreen Massey desenvolve uma reflexão acerca da espacialidade, afastando a premissa do tempo como o mais importante e determinante para explicar as singularidades no mundo, por assim dizer, do próprio espaço, que vem sendo submetido à ideia de estágios, avanços e retrocessos. Assim, “associada a uma totalidade, esta cosmologia de ‘única narrativa’ oblitera as multiplicidades, as heterogeneidades contemporâneas do espaço, reduz coexistências simultâneas a um lugar na fila da história” (MASSEY, 2015, p. 24).

Desta forma, tem-se sempre o tempo como aquilo que acaba por não definir, suplantar o espaço, apreendido ora como desenvolvido e/ou rápido, ora como subdesenvolvido e/ou lento (MASSEY, 1991; 2004; 2008; 2015). Tomando um sentido contrário a essa perspectiva, a autora defende uma abordagem alternativa de espaço, fundamentada na ideia de espacialidade. Ela o faz a partir de uma filosofia que busca desconstruir estruturas e raciocínios binários, arbóreos, e apontar para a imanência, uma filosofia que “é devir, não história, [...] coexistência de planos, não sucessão de sistemas” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 78).

Para tanto, a autora estabelece o espaço como produto de inter-relações, esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, estando sempre em construção, nunca fechado, mas em um constante devir. A partir da ideia de espacialidade, tomamos o problema de modo a superar o que Soja (1993) descreve como “duplo vínculo” na Geografia, que teria, por um lado, o que ele chama de ilusão da opacidade, e do outro, a ilusão da transparência.

Sendo a primeira, uma abordagem de inspiração eminentemente materialista, a qual irá valorizar a dimensão material acima de tudo, recaindo, por vezes, numa abordagem extremamente economicista, em que os fenômenos vão responder a um “motor único”, e a segunda, baseada na ideação e na representação, em que o papel do texto, do discurso, por exemplo, acaba se sobrepondo à observação e a análise situada (GOMES, 2013, p. 199).

Em meio a isso surgem “saídas” intermediárias ou “fronteiriças” (HAESBAERT, 2012, p. 28) em que “romper com esse duplo vínculo implica uma luta ontológica pela restauração da espacialidade existencial significativa do ser e da consciência humana [...] que o espaço tenha importância desde o mais remoto começo” (SOJA, 1993, p. 15), na medida em que é tanto uma realidade concreta quanto ele mesmo a representação significativa que o sujeito tem ou faz dele.

O caráter da visibilidade do espaço público

Enquanto campo de práticas bastante variadas, o espaço público é lugar privilegiado de exposição. Seu atributo da visibilidade é “central na vida social moderna, e se ativa e se exerce pela existência dos diferentes espaços públicos” (GOMES, 2013a, p. 23). Ao discutir o papel da

visibilidade como elemento central na vida social moderna, Paulo César da Costa Gomes (2013a) faz uso de três categorias: ponto de vista, composição e exposição. Como ponto de vista, o autor entende como a posição no espaço que nos permitem ver certas coisas, um privilégio do olhar.

Ainda, ressalta que haverá sempre uma relação entre aquilo que é visto e aquilo que não é contemplado, na medida em que algo que vemos faz parte de um conjunto maior que nossa visão não abarca, o qual se relaciona com uma espacialidade que acreditamos refletir uma condição rizomática. A composição, relacionada com a ideia de paisagem, é definida como o conjunto de formas, cores ou coisas que configuram de maneira particular e original a paisagem, com o intuito de “compreender sua espacialidade, o lugar dos elementos nesse conjunto” (GOMES, 2013a, p. 22), isto é, o modo como se apresentam.

No caso da exposição, como o próprio termo adianta, trata-se de uma posição de exterioridade do fenômeno, em que o espaço público pode ser apontado como principal e primitivo lugar de exposição. À medida que o tempo passa, o papel da exposição se torna cada vez mais relevante na divulgação das práticas sociais, cujas principais implicações são a adequação e a classificação do que se deve, e não ser mostrado.

É pertinente levar em consideração o significado dos elementos presentes nesse conjunto por meio de uma leitura da paisagem, de modo que “não se trata, portanto, de negar o visível, mas de lhe atribuir, além da experiência sensível que dele se pode fazer, um outro estatuto, uma outra função: o visível revela algo” (BESSE, 2014, p. 64).

Nesse sentido, a visibilidade será atingida levando em consideração três premissas. Em primeiro lugar, considerar o significado gerado pela interação entre o fenômeno com o lugar, significação produzida pela posição “dentro de um contexto espacial no qual se inscreve o fenômeno” (GOMES, 2013a, p.37), ou seja, da relação de uma narrativa particular com o lugar de exposição.

Em segundo lugar, a possibilidade que a morfologia garantir a convergência de olhares e atenção e, por fim, da garantia de um público ser conformado por observadores sensíveis aos novos sentidos gerados pela relação do fenômeno com o lugar. Essas proposições fornecem os principais meios que fazem com que os fenômenos possuam visibilidade na cidade: inserção em uma narrativa, a posição morfológica de exterioridade e a apresentação ao público.

Essas dimensões do espaço são centrais ao discutirmos o que leva faixas, placas, pinturas de serviços, estênceis, lambe-lambes, pichações, grafites a se manifestarem de maneira diferente, de acordo não somente do lugar de exposição, mas em razão da diversidade de pontos de vista espalhados pelas cidades. Sendo importante, assim, levar em consideração o público a que se destina e o regime de visibilidade que está associado, tendo em vista que “essas informações se revelam à medida que se desvenda o código pelo qual elas se exprimem, ou seja, as regras que as erigem” (GOMES e RIBEIRO, 2013b, p. 29).

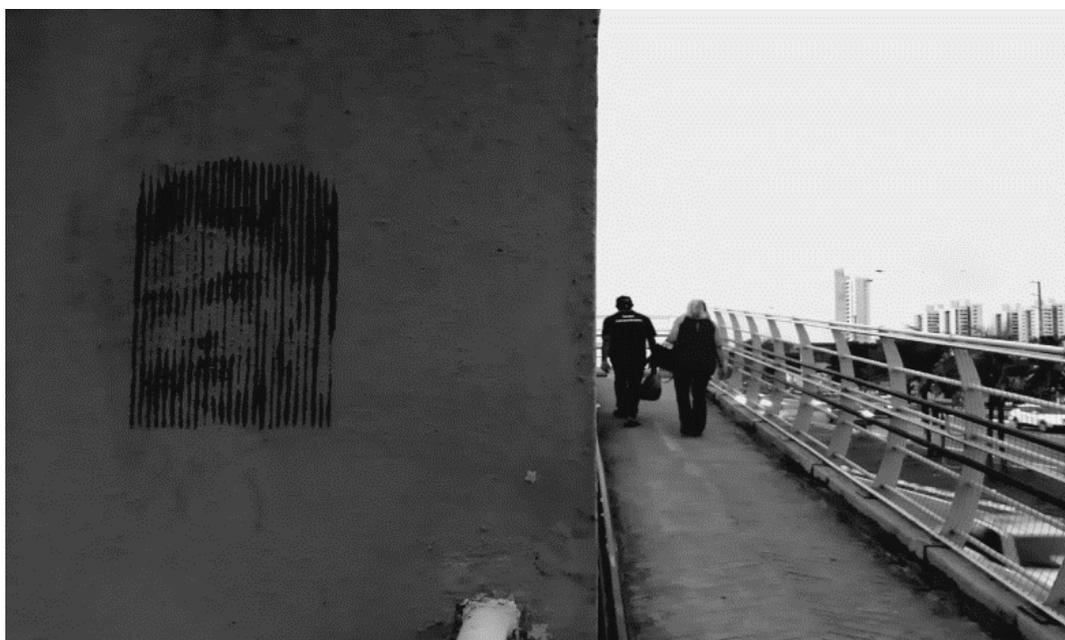
Estas, naturalmente mudam não só de acordo com quem produz e age no espaço público, mas também pela definição do lugar de atuação e do que se quer tornar público, traçando linhas diferentes do rizoma. Podemos desta feita, acionar, a partir do princípio da visibilidade inerente ao espaço público, da diversidade de dispositivos espaciais associados a ele, a multiplicidade, tendo em vista as tipologias das intervenções urbanas. O modo como os elementos visuais são empregados, compõem a paisagem urbana, cujo conjunto de intervenções revela um complexo campo de agenciamentos.

O caráter indiciativo da paisagem

A diversidade de perspectivas engendradas pelas expressões visuais transgressoras pode ser tomada como a expressão da condição rizomática, na medida em que se por um lado ela é previsível, contável, como as linhas de segmentaridade, por outro, corresponde à ruptura, é imprevisível e cria o novo, como as linhas de fuga. A percepção que temos dessas intervenções se relaciona com o modo em que experienciamos a paisagem de uma cidade, o que percebemos e imaginamos dela.

As intervenções, desse modo, produzem subjetividades e afetos, elas participam da paisagem, influenciando comportamentos, e o nosso próprio imaginário sobre ela (**Figura 1**). A diversidade no modo em que nos movemos no espaço da cidade pode revelar esse outro lado do poder vidente, aquele que se refere ao observador, pois “ele que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Figura 1 – Estêncil do rosto de Frida Kahlo em uma passarela da cidade de Natal-RN



Fonte: Acervo próprio, Natal, 2021.

Apesar do ponto em comum entre todas as intervenções urbanas ser o fato de estarem vinculadas a uma prática ilegal/irregular, acreditamos que traçam linhas diferentes do rizoma ao reproduzirem, por um lado, uma identidade dominante na paisagem e, por outro, uma paisagem insólita, enigmática, permeada pelo desconhecido. Portanto, são tratadas de maneira diferente, tanto do ponto de vista do imaginário associado a elas, bem como do ponto de vista legal, revelando preconceito e discriminação, sobretudo com a prática da pichação, ainda criminalizada.

Intervenção que numa perspectiva desenvolvimentista é tratada como a expressão da marginalidade, criminalidade, e, porque não dizer também, de sinal de atraso e subdesenvolvimento. Tendo que ser, portanto, combatida, já que não representa, por exemplo, a modernidade, mas sim retrocesso e atraso. Como objetivo a visibilidade, buscando atingir o maior número de pessoas, as intervenções urbanas que exprimem linhas de segmentaridade acionam pontos de vista cotidianos e corriqueiros em que há a garantia do olhar (**Figura 2**).

Ao ser promovido nos mesmos lugares, sempre com a mesma disposição, sua visualização se dá sem muito esforço do observador que se desloca pela cidade diariamente. É possível, dessa forma, estabelecer uma relação entre o tipo de intervenção com o modo em que se apresenta em consonância com o contexto espacial em que está envolvido, levando em consideração a localização, o modo que se oferece ao público, isto é, os meios físicos que são apropriados para sua difusão. Sendo possível, assim, enxergar de que maneira o espaço é apropriado de forma seletiva, dependendo do tipo de intervenção presente nele.

Figura 2 – Lambe-lambe apregoado em frente ao Natal Shopping veiculando serviço financeiro



Fonte: Acervo próprio, Natal, 2021.

A previsibilidade do encontro com as intervenções urbanas que delineiam linhas de segmentaridade está ligada com a diversidade na cidade, que podemos chamar de espaços da visibilidade, isto é, aqueles em que a visibilidade da intervenção é garantida. As expressões visuais, assim, permitem vislumbrar o espaço como aberto, como dimensão que abarca a diversidade, a qual está diretamente ligada à pluralidade de olhares e perspectivas.

Isso resulta, por sua vez, na manifestação de uma cidade cada vez mais polifônica, cuja comunicação urbana compara-se a um “coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (CANEVACCI, 2004, p. 17). Essa sobreposição de intervenções acaba resultando numa paisagem cada vez mais confusa e fatigante de se observar (Figura 3).

Figura 3 – Sobreposição de intervenções urbanas em parada de ônibus no bairro do Alecrim, Natal



Fonte: Acervo próprio, Natal, 2021.

Por outro lado, as intervenções urbanas que delineiam linhas de fuga, acionam outros pontos de vista na cidade, os quais são não apenas inéditos, mas inesperados. São capazes de romper, desse modo, com uma paisagem cada vez mais homogênea, sendo a expressão da criatividade e da subjetividade. A diversidade de perspectivas engendradas por elas é a expressão da condição rizomática, na medida em que se por um lado existe um tipo de intervenção que é previsível, contável, que segmentariza, por outro, existem aquelas que correspondem à ruptura, são imprevisíveis (**Figura 4**) e criam o novo.

Figura 4 – Pixação em outdoor da Prefeitura de Natal, localizado no viaduto do 4º centenário



Fonte: Acervo próprio, Natal, 2021.

O tipo de intervenção, sua mensagem, sua intenção, o público que deseja atingir, estão associados a uma determinada espacialidade, a qual compõe a paisagem da cidade, revelando o caráter aberto do espaço, bem como a condição rizomática na qual as intervenções são a expressão da multiplicidade. A diversidade no modo em que nos movemos no espaço da cidade pode revelar esse outro lado do poder vidente, que se refere ao observador, pois “ele que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17), sugerindo a “existência coetânea de uma pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até-agora.” (MASSEY, 2015, p. 33).

Considerações finais

Essa pluralidade de trajetórias se reflete na diversidade de intervenções que podemos encontrar ao se deslocar nas cidades. Marcada pela contravenção, o espaço da paisagem é rizomático, posto que é, sobretudo, indiciativo, e não taxativo. Por mais que as linhas do rizoma não possuam uma direção clara e definida, constituindo-se por uma circulação de estados, segundo Deleuze e Guattari (2016; 2018) todo rizoma compreende linhas de segmentaridade, a partir das quais está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, e linhas de fuga ou de desterritorialização, por meio das quais se escapa sem cessar.

É possível, assim, distinguir na paisagem, à luz da condição rizomática que a envolve, intervenções urbanas que estabelecem linhas de segmentaridade e outras linhas de fuga de desterritorialização. Essa paisagem, portanto, fundamentada no movimento, no itinerante, é constitutiva do espaço, produtiva, experimental e produz um conhecimento corporificado (MASSEY, 2015).

Contrapondo-se, desta feita, a uma paisagem entendida enquanto uma representação mimética do espaço, como um retrato fiel de uma realidade concreta e objetiva. Por ser um conceito marcado pela ambiguidade, apreender paisagem apenas como tudo o que a vista alcança, cujo lugar é cartografado e objetivamente localizado é compreender apenas um lado de um conceito que vai muito além do que se convenceu conceber como expressão visível da realidade concreta, compreendida, por exemplo, ora como uma unidade paisagística, ora como tudo o que a visão abarca.

Referências

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: um ensaio sobre a antropologia da **comunicação urbana**. – 2. ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2004.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Munoz] – 2.ed. – Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. **Rizoma**: introducción. 9ª. Reimpressão. Pré-textos, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 42ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar. Elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013a.

GOMES, Paulo César da Costa; RIBEIRO, Leticia Parente. **A produção de imagens para a pesquisa em geografia. Espaço e cultura**. Rio de Janeiro: UFRJ, n°33, p. 27-42, jan/jun, 2013b.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (Orgs.). **Visões do Brasil**: estudos culturais em Geografia [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L’Harmattan, 2012.

MASSEY, Doreen. **Filosofia e política da espacialidade**: algumas considerações. Geographia, ano 6, n° 12, 2004.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MASSEY, Doreen. A Global Sense of Place. *Marxism Today*. v.38, 1991.

SOJA, Edward W. e RIBEIRO, Vera. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de a linguagem indireta e as vezes do silêncio e a dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

O RAP COMO FERRAMENTA DE COMPREENSÃO DO ESPAÇO LATINO-AMERICANO

Léon Denis Ferreira Xavier
leon.profgeografia@gmail.com

Guilherme da Silva Borges
guilhermeborgesdp@gmail.com

Introdução

Sabe-se que é possível buscar uma compreensão do espaço por meio da observação de determinadas expressões artísticas, como a música, a pintura ou até mesmo a literatura, como colocado por Collot (2012). Assim, considerando a música como uma representação do espaço, como afirmam Xavier, Silva e Cavalcante (2020), pode-se apreender que ela é uma maneira com a qual os seus autores expressam suas maneiras de perceber o mundo, pois, assim como afirma Collot (2012) a partir de Ferré (1946, p. 9) sobre literatura, “as obras não nascem somente no tempo, mas também nos lugares”, ou seja não só a experiência temporal está inserida na música, mas também a espacialidade do autor.

Ainda a partir de Collot (2012) temos que as percepções do autor da obra literária, inclusive sobre o espaço, estão inseridas nela como uma forma de “se projetar no espaço” (COLLOT, 2012, p. 28). Assim, a música, que não deixa de ser uma forma literária pela proximidade a poesia, também é passível de ser compreendida e analisada numa visão geográfica, como deixa claro Panitz (2012, p. 6) ao afirmar que se trata de “um elemento que vai envolver produção do espaço, o uso do território, criação de identidades, territorialidades, regionalidades e representações do espaço”.

E é através de uma análise musical que o presente trabalho busca encontrar as significações do espaço no rap latino-americano. Assim, pretende-se realizar uma abordagem fenomenológica de compreensão dos processos relacionados ao ser e suas experiências, relacionando-as ao espaço por meio do lugar e da identidade enquanto categorias de análise. Entretanto, é importante ressaltar que este trabalho se trata de uma pesquisa em desenvolvimento, portanto, atenta-se principalmente às discussões teóricas que permitem uma aproximação entre a música, focando-se na realidade do rap e os conceitos utilizados.

O projeto propõe-se a identificar as possibilidades de leitura do espaço por meio do rap na realidade de três países, sendo eles Brasil, Colômbia e México, utilizando-se as canções de, pelo menos, um MC ou grupo de cada. Desta maneira conhecer um pouco da história do rap, enquanto

um dos elementos do hip-hop, e sua chegada na América Latina, especialmente nos países em questão, é essencial.

Surgimento do Hip-Hop e seu caminho para a América Latina

O rap é um gênero musical oriundo dos Estados Unidos, por volta dos anos 1970, como um elemento do Movimento Hip-Hop, junto do *graffiti* e do *break*, que nasce como uma maneira de resistência às opressões impostas em um contexto de diversas problemáticas sociais como a desigualdade, a violência e o racismo, que estão associadas a forma como o Estado e o grande Capital atuavam nos guetos estadunidenses, assim como afirma Rose (1997).

Xavier, Silva e Cavalcante (2020) colocam que o Hip-Hop tem seu início, através da figura de Afrika Bambaata, a partir da atuação de negros e latinos que buscavam uma alternativa à violência das gangues e como uma maneira de se divertir em meio a tantos problemas, como posto por Piskor (2016).

A participação latina se destaca, em termos históricos e de origem do movimento, ao percebermos as influências da cultura jamaicana, como afirmado no programa USP – Especiais Rap (2019), justamente nas figuras do DJ Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell, jamaicanos que são considerados os pais do Hip-Hop por terem utilizado do *Dub* e as práticas de *Sound System* para os eventos em Nova Iorque (TURINO e FARIA, 2018).

Por conta de suas origens, assim como o movimento Hip-Hop como um todo, com o passar do tempo, o rap acabou por desenvolver um papel crítico e politizado que passou a fazer parte da essência do gênero musical. Desta forma, podemos identificar nas letras das músicas denúncias a diversas problemáticas, como o racismo, a desigualdade social e a violência. Dentre as características das músicas, destacam-se as críticas ao sistema capitalista e ao Estado, por serem responsabilizados pela existência das problemáticas denunciadas (ROSE, 1997), não só nos Estados Unidos.

Este posicionamento do rap, carregado de reflexões e críticas sobre a sociedade, faz com que o rap seja a “expressão sonora da realidade da periferia” (SOUZA; FILHO; ARALDI, 2008, p. 10). Desta maneira, associando a fala de Plácido ao podcast da Universidade de São Paulo Momento Cidade #43 (2021) sobre a possibilidade da música, em especial do rap de ser uma decodificação da realidade espacial, podemos chegar à viabilidade do rap ser um meio que pode ser utilizado para entender a maneira que se dão as relações sociais nos espaços periféricos, compreendendo também a maneira como este se encontra organizado.

Além disso, como coloca Xavier (2019), tem-se a importância de estar atento as expressões marginalizadas e oriundas da periferia pois podem nos indicar problemas sociais, mas também reconstruir nossas percepções do mundo. Conceição (2018, p. 7), ao discutir sobre o rap e a

forma como pode ser compreendido, afirma seu entendimento “por meio de múltiplas lentes: como um instrumento potente de insurgência local e reverberação global”, ou seja, reconhece a pontualidade da origem da expressão, geralmente relacionada a um espaço imediato, mas que tem uma potencialidade ser compreendido nos mais diversos locais, devido as condições semelhantes das periferias pelo mundo.

Assim, beneficiando-se dos fenômenos da globalização, muitas vezes sem perder sua essência, o rap consegue chegar a uma grande quantidade de lugares, se caracterizando como “uma cultura local e ao mesmo tempo global, que posteriormente se estabeleceria nos bairros pobres das grandes cidades do mundo” (CONCEIÇÃO, 2018 p. 4). Assim, observando como se deu essa difusão na América Latina, de maneira geral temos o movimento hip-hop:

Surge no período pós-ditadura militar a partir da década de 1980. É um momento marcado por lutas e re-definições das questões culturais, sociais e políticas, em países como Chile, Argentina, Brasil, Uruguai, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador entre outros. (SOUZA; JESUS; SILVA, 2014, p. 13).

Este é um ponto de encontro entre o histórico dos países, em que o rap, enquanto expressão, assume uma posição de destaque para o entendimento na forma como os jovens destes países podem estar se relacionando entre si e com o espaço. Assim, compreende-se que o rap tem sua origem, nos países estudados, em cenários sociais relativamente semelhantes, apesar de especificidades locais no surgimento em cada um, pois ao entendê-lo, vemos que emerge, como colocado por Souza, Jesus e Silva (2014), baseados em Rose (1997), através de trocas culturais por meio de diálogos internos e externos, relacionando experiências e identidades, oferecendo, ainda, uma crítica social.

De maneira geral, o primeiro elemento do Hip-Hop que chega nos países latino-americanos é o break, devido a sua fácil difusão por não necessitar conhecimentos técnicos ou de outro idioma e filmes que tinham a dança como temática, dentre eles é possível citar *Beat Street* e *FlashDance* (CONCEIÇÃO e SANTOS, 2010; FERNANDES, 2014).

Falando especificamente da Colômbia, com base em Dennis (2012), a teoria mais aceita da chegada no país é a que se deu pelo Porto de Buenaventura, e conseqüentemente na cidade de Cali, por meio dos passageiros que iam e voltavam dos Estados Unidos e traziam consigo alguns produtos do país, como revistas, fitas de filme e de música.

O autor traz ainda duas outras possibilidades: da entrada também pelos portos de Barranquilla e Cartagena, e a influência do break por meio do clipe de *Thriller*, de Michael Jackson. O autor coloca ainda que com a difusão do rap, as temáticas se expandem e alcançam novas dimensões e públicos, e no país teve relação com a elaboração da Constituição do país, possibilitando a formação de um discurso político e crítico.

Além disso, Dennis (2012, p. 46) afirma que o Hip-Hop colombiano é conhecido “por seu discurso contra-hegemônico, que tende a ser de esquerda, anti-oligárquico, anti-status quo, anti-establishment, anticorrupção e antimperialista”. Por fim, Santos (2017) afirma que não é possível pensar o Hip-Hop colombiano, bem como o próprio país, sem considerar a guerra que o país enfrenta há mais de 50 anos.

Já no México, Gudiño (2018) afirma que o Hip-Hop tem sua origem mais associada à cidade de Monterrey, sendo o berço do desenvolvimento das principais variações que existem do rap mexicano. Segundo o autor, essa chegada está relacionada aos migrantes entre seu país e os Estados Unidos, e afirma que a chegada em território mexicano foi bem no início do movimento, pois haviam “migrantes presentes en las escenas fundantes, que retomaran algo de su cultura y que, al retornar a México, la compartieran con sus pares mexicanos” (GUDIÑO, 2018, p. 63).

Camargos (2019) divide o Hip-Hop mexicano em quatro momentos que influenciaram sua forma atual, sendo eles: a) a apropriação por conta dos migrantes, entre 1985-1989; b) a consolidação do rap, marcada pelo surgimento dos primeiros grupos e coletivos que performavam os variados elementos do Hip-Hop, e a formação de uma identidade do gênero no país, o rap chicano, entre 1990 e 1999; c) um auge da expressão do rap, marcado pela quantidade de grupos de rap e pela diversidade cultural que se desenvolve a partir dele, entre 2000 e 2005; e d) um momento de crise das práticas públicas do rap, principalmente devido ao aumento da violência, entre 2006 e 2013.

Assim como o próprio autor afirma, reconhecer estes momentos não é o ponto final da história do Hip-Hop no país, mas o pontapé inicial para estudá-lo. No Brasil, o *break* chega por volta dos anos 80 (CONCEIÇÃO e SANTOS, 2010), especialmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, apesar da existência dos Bailes Blacks em um período anterior (MARQUES, 2013).

Devido à estação São Bento, o primeiro grande ponto de encontro dos dançarinos, e onde alguns dos principais nomes do rap no país se encontraram, como Thaíde e DJ Hum, considera-se São Paulo como o berço dessa cultura no país. Essas chegadas nestas cidades se devem principalmente por serem o grande polo comercial do país, onde de fato ocorriam a introdução de produtos do exterior e que só depois seriam levados para outras localidades.

Quanto à criticidade do rap brasileiro, Marques (2013) afirma que, em um primeiro momento, não era exatamente uma característica, mas que se popularizou com Racionais MCs ao cantarem a realidade da periferia, permitindo uma aproximação com o público-alvo. Assim, percebe-se que, de maneira geral, o rap surge em realidades relativamente semelhantes em países que tem um passado muito próximo, devido aos processos de colonização, exploração e das lutas pela sua libertação e independência (SANTOS, 2017; BATALLA, 2019), que acabam influenciando de maneira direta ou não nas suas músicas.

Da música ao lugar: como o rap nos ajuda a compreender o espaço?

Sendo o rap um gênero musical, pretende-se a discussão de como a música está relacionada com a geografia, permitindo a possibilidade de compreender o espaço. Soma-se também ao debate algumas perspectivas relacionadas ao lugar e à identidade enquanto categorias de análise que encaminham a pesquisa. Primeiro, entende-se que a arte, portanto a música, é uma alternativa metodológica às práticas hegemônicas de pesquisa tradicional por buscar uma forma de compreensão da realidade por meio das perspectivas imaginativas e emocionais (EISNER, 2006). Portanto, a pesquisa, que leva em consideração o lugar, tem a possibilidade de associar-se facilmente a arte devido à dimensão sentimental que a categoria possui, como posto por Tuan (1983).

A música pode ser entendida como uma representação ou decodificação da realidade espacial (XAVIER, 2019; MOMENTO CIDADE #43, 2021) e isto se deve ao fato de que os humanos sempre buscaram formas de representar seu caminho no espaço, seja utilizando-se de mapas ou de obras de arte, carregando assim a compreensão do mundo dos seus autores, bem como seus valores, (ROCHA NETO e LIMA, 2015; XAVIER; SILVA; CAVALCANTE, 2020). Esta forma de entender o mundo que está disposta nas músicas, por exemplo, pode ser entendida através da proposição do Gesto da Arte (MEDINA, 2016) no sentido de que ela expressa, na verdade, as concepções e vivências de uma comunidade que acaba sendo personificada no autor.

Por fim, a proposição de Panitz (2012, p. 6) quanto à música, sendo ela um “um elemento que vai envolver produção do espaço, o uso do território, criação de identidades, territorialidades, regionalidades e representações do espaço” nos demonstra uma relação firme entre a geografia, música e a perspectiva do lugar, especialmente no que diz respeito à criação de identidades. Já pensando no rap, especificamente, Conceição (2019, p. 1) afirma que, por meio do gênero, “grupos sociais e historicamente marginalizados afirmam sua visão de mundo, elaboram suas identidades, pertencimentos, sociabilidades e resistência”.

Para criar as primeiras relações entre música e lugar, pensamos a partir de Carney (2007), que nos coloca sobre a possibilidade desta de transmitir e constituir um orgulho para as pessoas que vivem em determinados espaços, o que possibilita uma identificação com a obra e com o lugar. Compreendendo que, assim como outros conceitos chave da geografia, o lugar trata de uma relação social tornada espaço ou, nas palavras de Souza (2017, p. 45), “um produto das relações sociais; um produto que ‘dialeticamente’, [...] também condiciona as relações sociais”, observamos que durante o processo de apropriação espacial pelos indivíduos, o espaço acaba sendo produzido com base nas interações entre as pessoas, sendo marcado por memórias, enquanto produções simbólicas, ou por intervenções físicas, enquanto produções palpáveis.

Desta maneira, é importante termos conhecimento que estas interações se trata de processos e não são inertes, sendo completamente mutáveis (MASSEY, 2000), ou seja, nem sempre a apropriação vai se dar de maneira semelhante. Assim, estudando o lugar, à maneira de Relph (2014, p. 22), baseando-se nas “observações particulares para esclarecer as maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo”, e de Dardel (2011), a partir da Geograficidade, ou seja, da geografia que cada indivíduo produz ainda que de maneira inconsciente, podemos compreender o espaço destas pessoas.

É desta maneira que se propõe, por exemplo, buscar o encontro de indicativos do sentimento de pertença, relacionado ao lugar nas músicas que são analisadas. Para fazer essa identificação, dentre as diversas possibilidades que existem, sugere-se algumas das perspectivas sintetizadas por Relph (2014), em seu texto “Reflexões Sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar”. Nesta pesquisa são utilizadas duas delas: a) Sentido de Lugar, relacionando a capacidade de apreciar e apreender, as qualidades do lugar; e b) Raízes e Enraizamentos, que se relaciona com a possibilidade de se possuir raízes em diferentes localidades, permitindo uma compreensão transnacional da identidade.

Desta maneira, é possível “identificar os pontos geográficos de algumas faixas [...], com ênfase no lugar, mas observando também suas representações e marcas de identidade e, em sequência, analisar brevemente alguns destes pontos” (XAVIER; SILVA; CAVALCANTE, 2020, p. 529). A identidade está associada com o lugar, por exemplo, na perspectiva de Monteiro (2011), que a vê como uma dimensão individual, mas que é constituída nas relações sociais que o indivíduo possui e prática no espaço.

Além de Monteiro, Stuart Hall (2005), afirma que a identidade se define a partir de algumas características culturais comuns. Dentre elas, o autor destaca o sentimento de lugar como uma possibilidade de identificação. Em outro trabalho assegura também que se busca afirmar a identidade por meio de um passado historicamente comum (HALL, 1996), o que novamente o aproxima de Monteiro (2011, p. 51) ao atestar que “a afirmação das identidades sofre consequências causadas pelo conflito, turbulência, desgraça social e econômica entre os grupos”. Desta maneira, entendendo o passado semelhante da América Latina, é possível compreender a identidade latino-americana e associá-la ao conceito de lugar.

Uma outra relação existente entre esses dois conceitos, que inclusive os aproxima de maneira íntima do rap, é que o lugar pode ser visto como uma perspectiva de resistência, conforme proposição de Relph (2014, p. 21) ao afirmar que “pode servir como base de resistência contra as injustiças sociais, exclusão e desigualdade que resultam da globalização neoliberal”; ou como uma perspectiva de identidade, visto que “es también un principio de resistencia frente a lo percebido como amenaza, alteración o dominación” (ESTÉVEZ e SOLAR, 2002, p. 80). Ou seja, ambos têm

um “papel” de resistir a imposições que alterem as condições ou a forma como compreendem o mundo, associando-se ao rap por ser um gênero crítico, periférico e essencialmente de resistência (ROSE, 1997; OLIVEIRA, 2019).

Concluindo que o rap, a geografia e o lugar têm tudo a ver

Acredita-se que as reflexões propostas no decorrer do texto demonstrem a viabilidade da utilização de não só o rap, mas a música de maneira geral, visando a compreensão da realidade espacial de determinados grupos sociais. Ainda pensando no rap, é necessário destacar que pode ser associado a outras categorias de análise geográfica, especialmente às de território, como feito por Gomes (2014), observando os aspectos regionais do rap no Brasil.

Além disso a descrição da paisagem e de aspectos sociais também se encontram presentes nas letras, como demonstrado em Xavier e Oliveira (2021), onde o espaço nordestino é analisado a partir de uma canção de rap para aplicação no ensino de geografia. Outra teoria que faz parte da pesquisa, de maneira geral, e que, entretanto, não se encontra presente de maneira explícita neste trabalho, é a discussão decolonial.

Reconhecendo que Ballestrin (2013) indica que os principais pensadores são de campos como a sociologia, antropologia e filosofia, é possível pensar nas possibilidades de contribuição que a geografia pode fazer por meio de suas análises espaciais em uma perspectiva não eurocêntrica, opondo-se à colonialidade do saber (QUIJANO, 2005).

No caso de nossa pesquisa, é possível discutir e apresentar um conhecimento dos próprios indivíduos sobre sua realidade, visto que o rap é um meio artístico no qual uma população oprimida compartilha suas percepções e elaboram seus conceitos em uma narrativa construída pelos próprios sujeitos (CONCEIÇÃO, 2018).

Assim, a orientação decolonial é uma perspectiva que se aproxima do discurso do rap ao questionar as problemáticas que atingem as periferias do mundo pela influência neoliberal. Identificar o lugar e a identidade latino-americana no rap, considerando os três com a possibilidade de representarem de alguma forma uma resistência organizada, é pensar fora do padrão eurocentrado e, portanto, buscar a construção de saberes a partir do cotidiano de quem os elabora.

Por fim, esse tipo de pesquisa se trata também de um posicionamento político-social, pois, como afirma Relph (2014, p. 21), “estudar e promover lugar, seja de uma perspectiva humanista, radical, seja de uma perspectiva arquitetônica ou psicológica, é uma prática de resistência.”

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista **Brasileira de Ciência Política**, [S.L.], n. 11, p. 89-117, ago. 2013. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-33522013000200004>. Acesso em: 22 out. 2021.

BATALLA, Guillermo Bonfil. **México Profundo**: uma civilização negada. Tradução de Rebecca Lemos Igreja. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019. Disponível em: https://www.editora.unb.br/downloads/24H/MexicoProfundo_WEB24H.pdf. Acesso em: 22 out. 2021.

CAMARGOS, R. Ao redor do rap: economia, cultura e resistências juvenis no noroeste do México. **Artcultura**, v. 21, n. 39, p. 245-250, 2019.

CARNEY, George O. Música e Lugar. In: CÔRREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 123-150, 2007.

CONCEIÇÃO, Evandro Luiz da. Miatização, Identidades e conflitos no samba de Bezerra da Silva e no rap de Marcelo D2. **Anais de Resumos Expandidos do Seminário Internacional de Pesquisas em Miatização e Processos Sociais**, [S.L.], v. 1, n. 3, set. 2019. Disponível em: <https://midiaticom.org/anais/index.php/seminario-miatizacao-resumos/article/view/924>. Acesso em: 18 jun. 2021.

CONCEIÇÃO, Evandro Luiz da. Por que Esta Erva é Proibida? legalização e descriminalização do uso da maconha no samba de Bezerra da Silva e no rap de Marcelo D2. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Intercom, 2018. p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0925-1.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.

CONCEIÇÃO, Larissa Sobral; SANTOS, Livia Natália. **O movimento hip hop como alternativa de fala para jovens da periferia**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 12., 2010, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Intercom, 2010. p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0728-1.pdf>. Acesso em: 28 out. 2021.

COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. **Gragoatá**, [S.L.], v. 17, n. 33, p. 17-35, 31 dez. 2012. Tradução de Ida Alves. Pro Reitoria de Pesquisa, Pos Graduacao e Inovacao - UFF. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/gragoata.v17i33.33006>. Acesso em: 20 out. 2021.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: Natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DENNIS, Christopher. **Afro-Colombian Hip-Hop**: globalization, transcultural music, and

ethnic identities. [S.I]: Lanham: Lexington Books, 2012.

EISNER, Elliot. Does Arts-Based Research Have a Future? inaugural lecture for the first european conference on arts-based research: belfast, northern ireland, june 2005. **Studies In Art Education**, [S.L.], v. 48, n. 1, p. 9-18, jun. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2307/25475802>. Acesso em: 17 out. 2021.

ESTÉVEZ, Jorge Vergara; SOLAR, Jorge Vergara del. CUATRO TESIS SOBRE LA IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA: una reflexión sociológica. **Revista Ciencias Sociales**, Tarapacá, v. 1, n. 12, p. 77-92, jan. 2002. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70801206>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FERRE, André. **Géographie littéraire**, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

GOMES, Renan Lélis. O hip-hop como manifestação territorial: aspectos regionais do rap no brasil. **Boletim Campineiro de Geografia**, Campinas, v. 4, n. 1, p. 82-104, 2014.

GUDIÑO, José Juan Olivera. **Economías del rap en el noreste de México**: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular. Ciudad de Mexico: Ciesas, 2018.

HALL, S. **Identidade cultural e diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva. 7ª ed. São Paulo: DP&A Editora. 2005.

MARQUES, Gustavo Souza. **O som que vem da rua**: cultura hip-hop e música rap no duelo de mcs. 137 f, 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9EAGPX>. Acesso em: 28 out. 2021.

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antonio A. (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, p. 176-185, 2000.

MEDINA, C. **Ato presencial**: mistério e transformação. São Paulo: Casa da Serra, 2016.

MOMENTO CIDADE #43: Como o rap se tornou parte da geografia de São Paulo? Entrevistado: Ricardo do Ó Plácido. Entrevistador: Karina Tarasiuk. São Paulo: Jornal da USP, 28 mai. 2021. Podcast. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/momento-cidade-43-como-o-rap-se-tornou-parte-da-geografia-de-sao-paulo/>. Acesso em: 31 mai. 2021.

MONTEIRO, Edemar Souza. Construção da identidade no contexto sociocultural dos sujeitos. Revista **Fórum Identidades**, Aracaju, v. 10, n. 10, p. 49-62, 2011. Disponível em: <https://seer.ufs>

br/index.php/forumidentidades/article/view/1915. Acesso em: 25 jul. 2020.

OLIVEIRA, Cleber José de. Poéticas Contemporâneas: lirismo, coletividade e resistência na poesia do rap. **Revista Água Viva**, [S.L.], v. 4, n. 1, p. 1-25, 2019. Biblioteca Central da UNB. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/22166>. Acesso em: 25 jul. 2020.

PANITZ, Lucas Manassi. Por uma Geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. **Para Onde?** [s.l.], v. 6, n. 2, p. 1-10, 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/view/36474>. Acesso em: 11 fev. 2020.

PISKOR, Ed. **Hip-Hop Genealogia**. São Paulo: Veneta, 2016.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade e Modernidade/Racionalidade**, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/36091067/Anibal-Quijano-Colonialidade-e-Modernidade-Racionalidade>. Acesso em: 01 jul. 2021.

RAP – **Percursos e Contradições**. USP Especiais. São Paulo: Rádio USP, 2019. Programa de Rádio.

RELPH, Edward. Reflexões Sobre a Emergência e Essência de Lugar. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (Orgs). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, p. 17-32, 2014.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização violência e estilo cultural**. Tradução de Valéria Lamego. Originalmente publicado no livro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 190-213, 1997.

SANTOS, Eduardo Gomor dos. **Hip Hop e América Latina: relações entre cultura, estética e emancipação**. 613 f, 2017. Tese (Doutorado em Política Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOUZA, Angela Maria de; JESUS, Janaina Santana de; SILVA, Ronaldo. Rap na fronteira: narrativas poéticas do movimento hip hop. **Revista Tomo**, [S.L.], v. 1, n. 25, p. 9-26, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/3433>. Acesso em: 25 jul. 2020.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. **Hip Hop: da rua para a escola**. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Por uma Geografia Libertária**. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e Lugar**: A perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. Disponível em: <http://www.artevisualensino.com.br/index.php/textos/send/16-textos/481-yi-fu-tuan--espaco-e-lugar-a->. Acesso em: 20 jul. 2020.

TURINO, João Pedro; FARIA, Luciana Carolina Fernandes de. GEOGRAFIA E MÚSICA: a relação entre a migração jamaicana e a música internacional. **Colloquium Socialis**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 885-889, 2018. Associação Prudentina de Educação e Cultura (APEC). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5747/cs.2018.v02.nesp2.s038510.5747/cs.2018.v02.nesp2.s0385>. Acesso em: 01 fev 2022.

XAVIER, L. D. F. O sentido político e social do rap em Fortaleza: construindo afetos, ocupando espaços e (re)construindo percepções. **Revista Oppala**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 10-10, 2019. Disponível em: <https://leges.ufc.br/wp-content/uploads/2020/09/revista-oppala-n2.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2022.

XAVIER, L. D. F; OLIVEIRA, C. D. M de. Canções libertárias no ensino: a compreensão do sertão nordestino na geografia escolar. **Revista Ensino de Geografia** (Recife), [S.L.], v. 4, n. 1, p. 187-196, 2021. Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.51359/2594-9616.2021.248775>. Acesso em: 4 fev. 2022.

XAVIER, L. D. F; SILVA, Lidia Marques da; CAVALCANTE, Tiago Vieira. Lugar, Identidade e Representação em Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência de Costa a Costa: uma leitura geográfica da mixtape. In: Simpósio Internacional de Geografia Literatura e Arte, 4., 2020, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Rede Entremeio, 2020. p. 528-540. Disponível em: <https://redeentremeio.com.br/assets/system-data/artigos-publicos/2ccf478e400d40378f914ab8f14c1248.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2020.

A ARTE-GEOGRAFIA DAS IMAGENS: SOBRE O LUGAR E A MEMÓRIA NAS FOTOGRAFIAS DO PROJETO “SERRINHA LUZ E CORES”

Marcos Antônio da Silva Ferreira
geo.marcosf@gmail.com

Introdução

Aquilo que vemos, também é capaz de nos observar de volta. Vejo e sou visto. Percebo e sou percebido. É a partir desta relação, na qual apenas se torna possível quando o sujeito se permite ser compenetrado pelo que se apresenta diante de si, que a alteridade mútua se realiza no e com o outro (DIDI-HUBERMAN, 2010; 2013). O dualismo entre corpo e mente não corresponde mais aos anseios de uma ciência calcada no acontecer da vida ou na esfera do cotidiano sobre as banalidades do agora.

Em sua essência, o corpo é relacional, intrínseco e expressão da mente, constituído e atravessado pela capacidade de afetar outros corpos e de ser afetado por eles. O olhar desencadeia a ação inerente ao corpo e corresponde aos demais sentidos toda a percepção material e imaterial composta pelo processo da afecção. O corpo reage e transborda a comunicação estabelecida por meio da sua disposição na condição de ver e estar-*voyeur*.

Essa relação de reciprocidade entre o eu e o outro é, nesta pesquisa, elucidada pelos caminhos da arte, da imagem e do lugar da memória a partir das experiências subjetivas do autor com as fotografias do projeto “Serrinha Luz e Cores”, do artista visual Yuri Juatama. O fotógrafo, cuja trajetória artística está pautada no registro do acontecer da vida na periferia de Fortaleza, captura acontecimentos do cotidiano no bairro Serrinha, localizado na região central do mapa da cidade.

Diante dos personagens e dos significados que as imagens me interpelam, permito ser atravessado pela potência criativa e subjetiva da imaginação enquanto recurso metodológico para propor devaneios e expressões geográficas sobre o que vejo e sinto nas fotografias do Yuri Juatama. Sua arte me convida a acessar lugares vividos de minha infância e a reviver lembranças, afetos, emoções e cheiros de um espaço que se (re)produz e se (re)inventa no entremeio da memória, do afeto e da poética intrínseca nas imagens.

Assim, a arte-geografia é construída pelos alicerces da imaginação sobre o acontecer da vida nas múltiplas facetas do lugar. Pela cadência expressa nas fotografias, os corpos marcados pelo tempo, o interior das casas, a disposição dos objetos e as cores do ambiente capturado demarcam uma melancolia que preenche a imagem e nos convida a devanear sobre o que se apresenta diante e para além de uma visualidade aparente.

O que vejo também me olha: a arte-geografia das imagens e do lugar da memória

Por um breve e singular instante, as emoções afloram e transbordam através dos olhos aquilo no qual não me é possível expressar de imediato. Logo me sinto em outro espaço-tempo guiado pelo que se apresenta adiante. As fotografias do projeto “Serrinha Luz e Cores” percorre os horizontes da memória e das emoções ao apresentar uma geografia do lugar sensível e da experiência vivida.

Ver. Observar. Sentir. Se permitir. Ser observado. Ser tomado. Atravessado. Imaginar. Ressoar e Repercutir. A trajetória de uma imagem poética, na sua livre instância de comunicação a partir da alteridade mútua, penetra na sonoridade do ser e invade, sem permissividade, as brechas do não retorno: não somos mais os mesmos após vermos aquilo que nos olha. Essa reciprocidade do olhar, não restrito ao oculacêntrico, mas um olhar atado ao corpo e do corpo, nos golpeia e nos confronta para um lugar de memória, imaginação e afetos (COSTA e FERREIRA, 2021).

“Para adentrar nas veias pulsantes da imaginação, ou desvelar a poética da imagem, é necessário, a priori, que o sujeito esteja disposto a se desprender de todo o racionalismo ativo, e, portanto, do racionalismo da ciência moderna que nos impede de olhar para além do horizonte aparente” (COSTA e FERREIRA, 2021, p. 2). É preciso tomar (cons)ciência que as saídas de emergências, capazes de orientar caminhos possíveis, permitem acessar aberturas para se conhecer o outro.

Aqui, a imagem estabelece fronteiras entre aquilo que se vê, e o que se sente: as palavras são brechas e correntezas que transcorrem o visual, mas o próprio visual se utiliza delas para construir pontes de comunicação. Uma relação recíproca, contraditória e complementar sobre o expressar aquilo que sentimos através do verbo, mas jamais alcançar a completude expressiva do sentir, pois o que sente apenas sente-se.

É com o voo das asas da imaginação ao pousar no espaço geográfico que a potência deste encontro explora e descama as camadas do lugar. Um lugar que reivindica a subjetividade e reluz na memória e nos afetos a sua poética a partir da imagem. A geografia que se propõe criadora não se deve contentar apenas com perspectivas teóricas e empíricas calcadas na geometrização do mundo ou da (re)produção das relações sociais de produção, ou mesmo no contexto ambiental dos impactos sociais na paisagem.

É necessário que a própria ciência, no seu processo de olhar para si e se reconhecer agente e produto de um contexto teórico e metodológico claustrofóbico sobre a maneira de capturar o sensível, não se torne indiferente à sensibilidade poética que atravessa as múltiplas escalas da vida. A saída de emergência é a fronteira e o limite¹, simultaneamente, da colisão entre o velho e o novo.

1 A noção de limite e fronteira, apesar de ambas dialogarem entre si a partir das suas diferenças, é aqui apresentada enquanto abstrações para compreender a construção do pensamento moderno e a sua respectiva crise. Baseado em Hissa (2006), essas composições geográficas nos fornecem imagens que se complementam: enquanto o limite pode ser concebido como uma linha imaginária que demarca territórios, a fronteira estabelece aproximações, contatos e integrações.

É uma abertura que sinaliza alternativas de *escape* caso as demais portas estejam bloqueadas. A brecha é, portanto, o que está além daquilo que o próprio mundo, na sua conformidade, me é capaz de apresentar. Como propor rigidez metodológica na percepção de imagens que reacendem as chamas de um lugar vivido e ressoado na memória afetiva daquele que se permite afetar-se pelo mundo? Como auferir inteligibilidade e objetividade sobre o sensível? Sobre o poético? Sobre os afetos? Sobre as imagens?

É importante ressaltar que, ao discutir sensibilidade e imaginação dentro de uma perspectiva científica, não intento desconsiderar os caminhos e as potencialidades das quais tornou a ciência moderna a linguagem universal da veracidade: a sistematização dos processos para se alcançar uma leitura profícua e racional dos fenômenos. Contudo, para que esta leitura possa apreender as dinâmicas da vida no seu cotidiano, é preciso reconhecer o risco enquanto qualidade de “experimentação (e não experiência); invenção (e não reprodução); conflito (e não ordem)” (HISSA *et al.*, 2011, p. 47).

O risco de desbravar o outro, de afetar e ser afetado pelo que se diverge, da implicação de movimentar o corpo e o saber a partir do desejo de ação. O risco é, em síntese, a invenção da liberdade (HISSA, 2006; CÉSAR *et. al.*, 2011). Dessa forma, a ato de imaginar e afetar-se pelo que se difere são caminhos interpelados para se alcançar o lugar da memória. É a partir do confronto entre o sujeito e a imagem que a poética se realiza: como se nessa determinada fração minúscula do espaço-tempo, a obra pudesse penetrar e alcançar a trajetória dos lugares e emoções mais íntimas do sujeito a partir das suas experiências com o mundo.

O encontro da arte, através da fotografia, com a ciência geográfica, o lugar da experiência vivida, resulta na potência da arte-geografia, cuja iminência reluz na sensibilidade de recorrer a situações do cotidiano e do acontecer da vida enquanto problemáticas concretas e possíveis de reflexões sobre nós mesmos. O que exigimos da arte em geral é que não seja capturada pelas abstrações e pelo rigor da matematização e da burocracia; e que também não seja insólita ao coração e aos sentimentos (HEGEL, 2009).

Por uma geografia capaz de mergulhar dentro de si e reencontrar a arte e a criatividade por tanto tempo preterida como impossibilidade de leitura dos seus próprios fenômenos, pois, assim como defende Dardel (1990), a própria ciência do espaço deve ser também apreendida como técnica de irrealização sobre a própria materialidade do real. Se as preocupações dos geógrafos e geógrafas estão asseguradas na leitura e compreensão do mundo a partir do espaço geográfico enquanto produto e meio das relações sociais, como não reconhecer a imaginação e as emoções enquanto devir da sua própria composição?

E o lugar da memória é também espaço vivido no qual pode ser visitado a qualquer momento pelas vias da imaginação, pois o passado, como sugere Lowenthal (1982), realiza-se na memória

daqueles que se permitem imaginar. Sua tangibilidade recorre ao dispositivo da materialidade e dos sentidos, um cheiro, uma cor, um objeto, uma fotografia, que emerge na sonoridade do ser e desperta os caminhos da criação e das emoções sobre uma experiência vivida.

Ele existe em nós através da imagem ao atingir “as profundezas antes de emocionar a superfície” (BACHELARD, 2000, p. 7). Para desbravar o lugar nas suas múltiplas escalas de experiências e significados, é preciso requerer do olho, da memória, do corpo e dos afetos uma sensibilidade intrínseca ao ser, pois, “pessoas e apenas pessoas podem gerar significados” (TUAN, 2018, p. 8). As imagens conjuram e evocam as múltiplas camadas do espaço-tempo através do dispositivo afetivo e as fotografias do Yuri Juatama revelam o mundo vivido e experienciado pelo acontecer da vida na sua banalidade e expressam a potencialidade de criação de narrativas que atravessam as escalas do tempo (LOWENTHAL, 1982).

Pelas lentes da câmera, o artista captura o cotidiano e a intimidade do lar por meio da sua própria relação com o bairro e nos convida a devanear sobre o que se apresenta diante dos olhos e ecoam pelos corpos de quem se permite afetar. O devaneio é a potência que incendeia a mente e transborda na superfície do corpo um encontro entre memória, lugar e afetos. A arte-geografia torna-se mais uma possibilidade de se experienciar o mundo através da brecha, é a saída de emergência para se vislumbrar o outro enquanto ainda somos capazes de permanecermos com o olhar direcionado para nós mesmos.

O lugar da memória nas fotografias do projeto “Serrinha Luz e Cores”

O bairro Serrinha possui uma população de 28.770 habitantes e o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,28, considerado periférico, de baixo desenvolvimento humano e densamente povoado². O projeto “Serrinha Luz e Cores” nasce a partir do desejo do artista visual de Yuri Juatama, em capturar o acontecer da vida, longe dos pontos turísticos da cidade de Fortaleza, a partir da sua própria experiência enquanto morador e fotógrafo do bairro em questão.

Por residir no mesmo local do seu objeto de registro, Yuri expressa a intimidade e a banalidade do cotidiano a partir de fotografias da vida privada e coletiva (JUATAMA, 2021). E é a partir deste encontro, entre o que se apresenta nas imagens e o como elas interpelam sobre nós, que o lugar de minha infância, em outro recorte espacial e temporal vivido também na cidade de Fortaleza, o bairro Parque São José, retorna à superfície como um eco de memórias.

Moro na mesma cidade que o Yuri, mas nascemos e crescemos em bairros diferentes, apesar do recorte periférico. Porém, foi ao mirar suas obras fotográficas que logo, naquele mísero segundo de observar e ser observado de volta, recordei do bairro e das situações por onde passei toda a minha

2 Para maiores informações, ver Anuário do Ceará (2020).

infância e adolescência, lugar do qual apenas retorno em períodos esporádicos do ano para visitar os meus avós, cujas raízes jamais foram removidas dali.

A cada imagem, uma lembrança desse espaço vivido. Perguntava-me o que exatamente estava me conduzindo a este lugar tão íntimo e particular. Ou melhor, quais são os elementos dessas imagens capazes de me deslocar espacialmente de onde estou para um recorte espaço-temporal destoante do presente?

Figuras 1 e 2 – Os objetos e a casa em Serrinha Luz e Cores



Fonte: Juatama (2020, p. 36 e 37).

As **Figuras 1 e 2**, retiradas do fotolivro do próprio autor, são preenchidas por vários objetos culturalmente presentes nas casas periféricas de Fortaleza: símbolos religiosos, paredes de cores diversas, vivas e rebocadas, quadros de familiares falecidos, a rede estendida na passagem, a ausência de porta e a máquina de costura. Esses símbolos, todos ainda presentes na casa dos meus avós, parecem resistir ao tempo. Demarcam a presença do sagrado e a ausência do Estado na conformação e edificação de moradias populares com planejamento e responsabilidade social.

Me recordo do quanto o sagrado ainda se faz imponente na casa dos meus avós. Nos dias de novena, ritual católico em grupo ou individual de orações, o ambiente se tornava mais iluminado pelas chamas das velas e ruidoso pelas rezas em conjunto. Após o encontro, a celebração: os vizinhos, as comidas, as conversas e os olhares tortuosos sobre minha sexualidade. Retorno para o espaço-tempo-presente após revisitar este lugar contraditório que é a casa: afetuoso e excludente, acolhedor e doloroso.

Percebo a sensibilidade do artista em capturar o íntimo, em adentrar nas escalas da vida privada e registrar a banalidade do cotidiano na sua potência poética. Os personagens em cena, o homem e a mulher, de peles enrugadas, inexpressivos e imóveis. Seus corpos seguem alimentando o tempo. O tempo os devora. Eles compõem a casa ou talvez sejam a própria casa. Raízes que se fixam e ali fazem moradia.

A casa é também a fonte de imagens dispersas sobre todas as nossas experiências afetivas das quais encontramos abrigos. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo” (BACHELARD, 2000, p. 24). E nas fotografias do Yuri, adentramos nas casas de desconhecidos, na intimidade do outrem, sem sequer conhecê-los antes.

A penumbra à espreita, também personagem nas fotografias, desloca-me para o lugar da memória, cujo mistério, o medo e a imaginação devoravam os corredores da casa. A noite envolve os cômodos. Não era permitido acender as luzes se não houvesse ninguém ocupando o local, pois havia a necessidade do racionamento de energia. Até hoje as regras seguem as mesmas. E não há portas na casa. Longos corredores se abrem para não permitir a entrada da privacidade. Durante o dia, a luz atravessa os quartos, a sala e a cozinha. À noite, a escuridão se faz presente.

Um outro lugar recorrente em Serrinha Luz e Cores é o mercadinho. Nas fotografias do artista, há sempre um conjunto de objetos diversos, entre ovos, chocolates, linguças, isqueiros, comidas enlatadas e inúmeros outros objetos de utensílios domésticos e do cotidiano, dispostos em prateleiras para o pronto consumo. O mercadinho é o local onde a troca capitalista ainda permanece validada pela confiabilidade e o contrato simbólico e histórico regido entre o consumidor e o proprietário.

O crédito é substituído pelo caderno, cujo objetivo é registrar os nomes apenas das pessoas conhecidas pelo dono. As **Figuras 3 e 4** apresentam os mercadinhos, pontos de encontro, do diálogo, das fofocas e da narrativa do cotidiano. Mais uma vez percorro as fronteiras do lugar espaço-tempo-memória e vivencio novamente a extensão da casa com a rua: o mercadinho. Na casa dos meus avós, o patriarca administrava um mercadinho de guloseimas diversas e produtos dos mais variados possíveis.

Até álbuns de figurinhas era possível encontrar por lá. Durante a noite, enquanto ele percorria a sua rotina de participar do terço dos homens, um encontro restrito apenas aos sujeitos cis do sexo masculino organizado pela Igreja Católica, eu me responsabilizava pelas vendas. Ali, conversava com os vizinhos que discorriam sobre as suas vidas e, especialmente, sobre a dos outros. O cômodo, um desdobramento ou puxadinho do próprio quarto onde meus avós dormiam, tornou-se o local da diferença, das conversas tensionadas pela política ou das discussões acaloradas do futebol cearense.

Figuras 3 e 4 – O mercadinho e o outro em Serrinha Luz e Cores



Fonte: Juatama (2020, p. 38 e 39).

É impossível não revisitar esse lugar da memória ao observar as **Figuras 3 e 4**. Mas elas me olham de volta e evocam ecos do passado pelo corpo, sem qualquer ato de permissividade. É importante ressaltar que não determino qualquer interpretação acerca das fotografias apresentadas, pois seria limitar toda a sua potência de significados à unidade de tradução acerca do fenômeno imagético. Busco devanear, a partir da imaginação, o processo contínuo do pensar, do sentir e da afecção que a imagem é capaz de confabular sobre os acontecimentos súbitos da vida (BACHELARD, 2000).

Como não associar esses personagens das fotografias com personagens da minha trajetória se até o cenário conjura à (re)composição do lugar da memória vivida? A casa, lugar da vida privada, o mercadinho, espaço de transição entre a casa o outro, e a rua, o coletivo, expressa nas fotografias 5 e 6 abaixo, confabulam para a (ir)realização do acontecer da vida no projeto fotográfico Serrinha Luz e Cores. Apesar do recorte espacial discorrer sobre determinado bairro da cidade de Fortaleza, o ato de afetar-se e permitir-se devanear desvela uma geografia das emoções de lugares ainda vivos através do tempo.

A rua me foi sinônimo de liberdade e limite, simultaneamente. Liberdade, pois ali poderia encontrar os colegas e correr sem os limites territoriais da casa, mas havia também o marco espacial fronteiriço imposto pela matriarca de até onde se poderia percorrer e os horários permitidos de retorno. Assim como nas fotografias acima, as luzes dos postes, de tons amarelados, iluminavam a noite de minha infância.

Não havia asfaltamento, o que tornava possível materializar brincadeiras como pega-pega, cujo objetivo era correr e tocar no colega mais próximo. Hoje, a rua foi substituída pela avenida, cujo fluxo de carros obrigou toda uma comunidade a se aprisionar dentro das suas próprias casas e a romper com um costume histórico de vivenciar o encontro.

Figuras 5 e 6 – A rua e o coletivo em Serrinha Luz e Cores



Fonte: Juatama (2020, p. 38 e 39).

No bar da esquina, muito frequentado majoritariamente pelos homens da rua, as crianças utilizavam a sinuca como espaço recreativo, assim como na **Figura 6**. Me questiono sempre que retorno à visualizar as fotos acima se o artista não registrou o bairro de minha infância, pois as semelhanças da arquitetura entre as casas, a disposição dos fios desordenados dos postes e o fluxo de pessoas nas ruas me fazem associar diretamente com o lugar da memória vivida de um outro espaço-tempo.

Porém, tais semelhanças são também resultados da ausência do Estado no planejamento urbano, nas comunidades periféricas da cidade de Fortaleza. Da Serrinha ao lugar da memória, com apenas uma imagem, sou capaz de libertar uma rede afetiva de sensações e poéticas pelos caminhos de uma arte-geografia pulsante.

Conclusões

O encontro entre o eu e o outro permite acessar as brechas e as potências da arte-geografia enquanto proposta de reacender as chamas de uma poética inerente à própria ciência geográfica, mas há décadas adormecida pelos domínios do ocularcentrismo moderno. Propor o tensionamento entre essas duas instâncias, enquanto perspectivas teóricas e metodológicas, não é reduzir a importância da racionalidade nos processos de interpretações e apreensões de mundo, mas sim tomar conhecimento de que há outras possibilidades de se perceber a vida nas suas múltiplas escalas. Que a geografia seja, portanto, suficiente para acolher as demandas dos tempos contemporâneos.

E é a partir das fotografias do projeto Serrinha Luz e Cores, do artista visual Yuri Juatama, que a arte-geografia se revela na sensibilidade do cotidiano através do encontro entre o eu e o outro no processo de permitir-se ser observado e atravessado pelo que se apresenta diante de si. É o olhar de fora, ao perfurar as entranhas do olhar de dentro, que o lugar da memória evoca e transborda no sujeito a possibilidade de (re)compor e (re)viver o espaço de experiências vividas. Entre o passado

e o presente, o lugar da memória tensiona as camadas do espaço-tempo através do devaneio e da imaginação. Imagem, lugar, poética e criação abrem saídas de emergência para a própria geografia observar a brecha e permitir-se também ser observada e transformada de volta.

Referências

ANUÁRIO DO CEARÁ. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CÉSAR, N. *et al.* Travessias e fronteiras: saberes de vida e arte. In: HISSA, C. E. V. **Conversações de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 79-96, 2011.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HISSA, C.E.V. **Conversações de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JUATAMA, Y. **Serrinha Luz e Cores**. Fortaleza: Quarteto Foto Editorial/SECULTFOR, 2021.

LOWENTHAL, D. Geografia, experiência e imaginação. In: CHRISTOFOLETTI, A (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 103-141.

TUAN, Y. Lugar: uma perspectiva experiencial. **Geograficidade**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 4-15, 2018.

O CHORO ENQUANTO UM TRAÇO CULTURAL TRANSFRONTEIRIÇO: ENTENDENDO A FRONTEIRA PLATINA ATRAVÉS DA ARTE

Lucas Bezerra Gondim
lucasgeoufc@gmail.com

Introdução

O choro é entendido enquanto um *gênero musical*, uma vez que a partir dele se transmutam demais estilos musicais. Esta nomenclatura se faz necessária para mensurar o valioso papel estruturante da atuação deste gênero no cenário musical brasileiro desde os primórdios de sua prática pelos(as) musicistas brasileiros no início do século XX.

Dentro desta classificação, buscamos entender o choro – também – como um traço cultural (VESCHAMBRE, 2014) que foi (re)construído através dos(as) musicistas do Brasil e permanece em construção com as/os novas/os chorões e choronas que compõem as inúmeras rodas de choro presentes no território brasileiro. Estas rodas de choro, sejam em grandes apresentações particulares, praças, bares e demais ambientes, (re)constroem paisagens sonoras que promovem o choro enquanto um traço cultural.

Enquanto geógrafo e musicista, tive a oportunidade de conhecer – através das redes sociais – outros(as) musicistas que se apresentavam e participavam de rodas de choro que ocorriam em Montevideu – Uruguai – e La Plata e Buenos Aires – Argentina. Somado isto à pesquisa recém defendida para obtenção do título de Doutor em Geografia pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará, na qual a investigação tinha como temática principal o conceito de *fronteira*, percebeu-se a possibilidade de pesquisar a fronteira entre os países que compõem a América Platina, através do choro enquanto um traço cultura que extravasa a fronteira nacional e reverbera para os países platinos.

Desta maneira, o presente trabalho é um recorte de uma investigação em curso sobre uma releitura da fronteira platina a partir do choro enquanto um traço cultural que extrapola o limite territorial do Brasil e se expande para os países platinos, ampliando a área de tensão cultural entre estes países através das paisagens sonoras produzidas nas manifestações culturais do choro. Devido à pandemia da Covid-19, algumas etapas metodológicas da pesquisa como as atividades de campo que estavam previstas para a primeira metade de 2020 foram adiadas, sendo possível realizar as entrevistas programadas apenas com os(as) musicistas envolvidos em grupos de choro de Montevideu, La Plata e Buenos Aires através de redes sociais e videoconferências.

Origens do choro no Brasil

O choro se origina na sociedade carioca, principalmente, pelo grupo pioneiro de musicistas que iniciou com apresentações públicas, chamado Choro do Callado (também conhecido como Choro Carioca). O grupo era liderado pelo flautista – considerado “pai dos chorões” – Joaquim Antônio da Silva Callado (DINIZ, 2003). Callado, muito conhecido no cenário da música da sociedade carioca, foi o principal articulador das primeiras rodas de choro onde se reuniam boêmios e instrumentistas que participavam das rodas de chorões, atores diretos da criação e recriação das paisagens sonoras do choro.

Callado e seu grupo foram os responsáveis por inserir no choro os arranjos de grande complexidade e a “sagacidade” entre os solistas em seus improvisos, que abusavam de sua virtuosidade musical durante a execução das músicas que faziam a boemia carioca cantarolar as harmonias das músicas e ocupar gradativamente com mais frequência as rodas de choro realizadas.

Ao final do século XIX, outros diversos musicistas influenciados por Callado deram continuidade à esta manifestação, como Patápio, Chiquinha Gonzaga – que popularizou o piano nas apresentações de choro – e o Maestro Anacleto de Medeiros, que conduzia a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro em apresentações onde tocavam as músicas mais famosos nas rodas de choro da época.

Assim, Callado e os(as) musicistas que o sucederam, criaram uma identidade cultural musical espacializada pelas reuniões dos chorões nos subúrbios e cortiços cariocas e nas apresentações em teatros e bailes, (re)criando paisagens sonoras e novos cenários para estes espaços. A compreensão dessa paisagem produzida é fundamental nesta investigação, pois, como indica Holzer (1999, p. 166), “a paisagem é um importante conceito geográfico importante para o estabelecimento de identidades, de geograficidade”.

1. A música oferece um campo de referências para construir identidades individuais e coletivas espacializadas;
2. Ela participa na transformação do espaço em território;
3. A música cria a identidade territorial;
4. Ela introduz uma improvisação aparente na relação entre poder e espaço e infunde a ilusão de uma humanização do planejamento dos espaços;
- 5 Ela fornece uma ferramenta interessante de marketing espacial. (CROZAT, 2016, p.14)

Com esse legado deixado pelos chorões, o choro foi popularizado por diversos(as) musicistas e conjuntos (também conhecidos como regionais), principalmente durante a criação e aperfeiçoamento da indústria fonográfica e radialista. Assim, a espacialização musical do choro transborda o estado do Rio de Janeiro e conquista espaço no cenário da música popular brasileira, fortalecendo a difusão deste traço cultural no Brasil e impulsionando o surgimento de diversos grupos e redutos de choro no território brasileiro.

Como exemplo, podemos identificar a criação do grupo Os Oito Batutas, Regional Benedito Lacerda, Regional do Canhoto e o Conjunto Época de Ouro (um dos grupos mais conhecidos no Brasil). O Clube do Choro, uma escola especializada em formar musicistas instrumentais, foi criado em capitais espalhadas pelas regiões brasileiras, como em Brasília, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia e São Paulo, assim como diversos bares, praças e outros redutos que ficaram conhecidos pela reunião e apresentação dos chorões.

Essa espacialização do choro em ampla escala no território brasileiro e sua manutenção durante o século XX fez com que o choro, reconhecido como um gênero musical genuinamente brasileiro, se difundisse para os demais países americanos e europeus, principalmente, através de apresentações e aulas ministradas por musicistas brasileiros. Apesar da condição ainda periférica no cenário midiático nacional, o choro é conhecido mundialmente pela complexidade de suas melodias e harmonias, além da virtuosidade dos chorões tradicionais e contemporâneos.

É interessante pensar a irradiação dessa prática de choro na América Platina e entender seu papel na formação sociocultural destes países enquanto um traço cultural brasileiro. Alguns questionamentos surgem deste processo: como o choro foi difundido nos países platinos? Qual o valor atribuído ao choro e à carga cultural da boemia e virtuosidade que acompanham este traço cultural pelos(as) musicistas e apreciadores da América Platina? Como estas composições clássicas do choro brasileiro articulam redes culturais entre Brasil e os países da América Platina?

Pensando no recorte espacial proposto aqui, Buenos Aires (ARG), La Plata (ARG) e Montevideu (URU), também foram palco de diversas apresentações de regionais de choro de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre e Caxias do Sul. Isto culminou numa iniciativa gradativa dos(as) musicistas platinos em criar grupos de choro e em ressignificar espaços públicos, tornando-os, também, conhecidos pelas apresentações de rodas de choro que reúnem grandes grupos de indivíduos que participam desta reprodução do choro brasileiro e criando paisagens sonoras com as especificidades de cada cidade e demais traços culturais dos locais.

O choro platino

Pensando no recorte espacial proposto aqui, Buenos Aires (ARG), La Plata (ARG) e Montevideu (URU) foram palco de diversas apresentações de regionais de choro de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre e Caxias do Sul. Isto culminou numa iniciativa gradativa dos(as) musicistas platinos em criar conjuntos de choro e agregar significados aos espaços públicos, tornando-os, também, conhecidos pelas apresentações de rodas de choro que reúnem grandes grupos de chorões que participam desta reprodução do choro brasileiro e (re)criam paisagens sonoras com as especificidades de cada cidade e demais traços culturais dos locais.

Em Montevideu, o grupo La Chorona realiza apresentações de releituras dos chorões tradicionais como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth e de novos chorões, como Yamandu Costa e Hamilton de Hollanda, além de composições próprias de artistas uruguaios e dos próprios(as) musicistas do grupo. Alguns bares, casas de show e praças se tornaram conhecidos pelas apresentações dos músicos uruguaios, como o Guayabos Bar, Bar Blanes, Bluzz Bar e o La Concura – onde ocorrem rodas de choro aos domingos. O grupo também se apresenta em algumas turnês por Buenos Aires, reforçando o estreitamento destes países platinos através da música.

Figura 1 – Apresentação ao vivo do grupo La Chorona



Fonte: [instagram.com/lachoronauruguay](https://www.instagram.com/lachoronauruguay).

O conjunto musical surge a partir do encanto de parte de seus componentes pelo choro. Segundo Nacho Delgado (pandeirista e percussionista do grupo), um amigo seu (cavaquinista do grupo) conseguiu um vinil do chorão Waldir de Azevedo, o qual ficou fascinado com a harmonia e complexidade dos arranjos que ouvira e o convidou para tocar choro. Deve-se apontar uma aproximação com o traço brasileiro antes da facilidade de comunicação proporcionada pela revolução técnico-científica-informacional proposta por Milton Santos, o que potencializa a singularidade do processo, fomentado também pela indústria fonográfica.

Na **Figura 1**, vemos o registro de uma apresentação do grupo La Chorona no Teatro de Verano Ramón Collazo, num festival com o sambista brasileiro Martinho da Vila. Buenos Aires também teve uma construção sólida a partir da difusão do choro brasileiro, como o grupo Saraivada – onde também tocam músicos de grupos de tango e valsa – o conjunto Chamego e a Roda de Choro La Plata (**Figura 2**). Anteriormente a estes, alguns grupos de choro já surgiam no início do século XXI, como os grupos, A Saideira, Mistura e Manda, Mão na Roda e Malandragem.

Desta forma, as paisagens sonoras de bares e espaços públicos de Buenos Aires e La Plata foram sendo reconstruídos a partir da inserção das rodas de choro nestes locais. A exemplo disto, podemos identificar o La Caipo, onde grupo Choro La Plata se apresenta tradicionalmente duas vezes ao mês. O hotel Timon Dorado, La Paz Arriba, ambos de Buenos Aires são outros típicos ambientes já reconhecidos pela apresentação de choro com o grupo Chamego, que podemos ver na **Figura 2**.

Figura 2 – Roda de choro do grupo Choro La Plata em La Plata



Fonte: [instagram.com/chorolaplata](https://www.instagram.com/chorolaplata).

A rede musical e de (re)criação de paisagens sonoras entre os três países através da música se intensifica quando ampliamos o recorte para outros gêneros musicais traços da cultura brasileira com maior repercussão pelo meio midiático, como o forró, o samba e o axé. Observamos forte influência desta musicalidade em grupos e locais argentinos e uruguaios que promovem apresentações artísticas. A exemplo disto, nota-se a escola de samba Estação Primeira de Lanuz e locais que recebem semanalmente grupos argentinos que realizam apresentações musicais com enfoque em samba e forró.

O encontro de paisagens sonoras para compreender a fronteira artística platina

A música é essencial para análise paisagem produzida nas rodas de choro, pois, além da musicalidade ser produzida pelos principais atores culturais, os(as) musicistas, as harmonias e melodias do choro são coadjuvantes da dança dos sujeitos que estão na roda enquanto “não musicistas”, é através dessa música que os corpos marcam a paisagem através do movimento e da dança. Concordamos com a proposição de Dozena (2016, p. 374), quando o autor afirma que “a

partir da corporalidade, as coletividades recriam “territórios originais” que atendem não somente às suas aspirações de sobrevivência material, mas também à expressão das especificidades culturais que efetivamente as mobilizam e animam”.

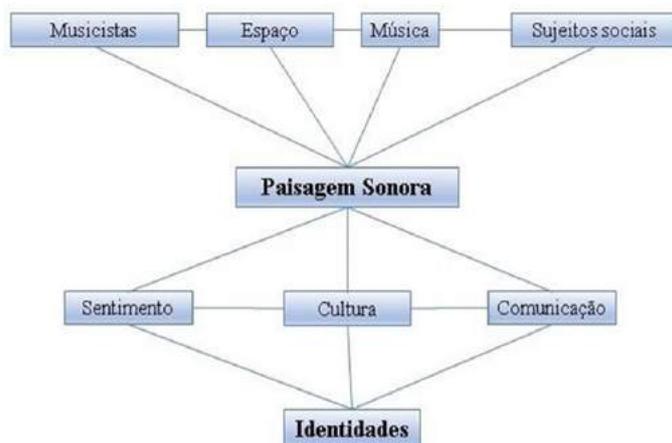
O choro aqui – enquanto musicalidade – também atua como o traço cultural do Brasil, em que, além da identificação comum que o ouvinte tem com a sonoridade, também atua aqui como uma representação identitária do país. Nacho Delgado – percussionista uruguaio do grupo La Chorona – sinaliza, em entrevista para esta pesquisa, que o público frequentador das apresentações de seu conjunto é diversificado, mas se observa a presença de muitos brasileiros, que identificam a música enquanto um aspecto identitário brasileiro.

Os ambientes onde são realizadas as rodas de choro, também são espaços detentores de identidade que estão impregnados de simbolismos e representações, em que a música é protagonista deste processo identitário. Desta forma, a identidade está diretamente relacionada às paisagens construídas pelos indivíduos, tornando-os produtores de produções da cultura que os envolve através do simbolismo e das representações especializadas. Sobre isso, é preciso ressaltar a descentralização do conceito de identidade. Concordamos com Crozat (2006) quando o autor resalta que:

Contrariamente ao que veicula o discurso comum e algumas correntes de pensamento atrasadas da geografia cultural, não podemos nos contentar com uma cultura herdada e definitivamente determinante (cultura nacional, civilização). (CROZAT, 2016, p. 15).

A identidade, multifacetada, corrobora para o que é proposto nesta investigação, a interação transfronteiriça entre Brasil, Argentina e Uruguai através da música – o choro – (re)criando paisagens sonoras através da musicalidade e construindo múltiplas identidades culturais, através deste traço cultural originado no Brasil. A figura 3, demonstra a formação da paisagem sonora a partir dos sujeitos que compõe as rodas de choro e a (re)criação da identidade em seu caráter individual e coletivo a partir das paisagens sonoras.

Figura 3 – Mapa cognitivo sobre a criação da paisagem sonora nas rodas de choro



Fonte: Gondim, 2020.

Uma vez que são os produtores da música presente no espaço que o caracteriza como um ambiente com traços culturais do choro, os(as) musicistas são basilares nesta dinâmica. No entanto, a musicalidade se une à corporeidade e à boemia, que simbolizam os redutos do choro no Brasil, dando papel fundamental aos apreciadores que dançam e participam das rodas de choro, mesmo sem tocar algum instrumento.

Eram, em sua grande maioria, funcionários de repartições públicas, exerciam trabalhos que permitiam uma boemia regular e residiam, geralmente, na Cidade Nova, bairro construído sobre o antigo mangue, e nas vilas do centro antigo até os bairros do Estácio e da Tijuca. Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida (DINIZ, 2007, p. 14).

A dinamicidade que envolve a música, os chorões, o ambiente e os participantes (reconstroem) a paisagem sonora do choro. Esta é produzida e produtora de sentimentos, cultura e comunicação – estes três últimos devem ser entendidos enquanto seu significado holístico, sem simplificações – que através da sua dinamicidade e das memórias contidas na formação desta paisagem, integram múltiplas identidades do choro.

Brasil, Argentina e Uruguai: a fronteira do choro latino

A fronteira entre países, pensando na proposta do artigo – a partir da música – se mostra como uma área de tensões culturais. Os gêneros musicais brasileiros como o axé, forró, maxixe, samba, que também configuram traços culturais originários do Brasil – e da musicalidade produzida em território brasileiro – também são reproduzidos e com maior escala entre estes países.

Tanto o percussionista Nacho Delgado do grupo La Chorona, como a cavaquinista Magalí Batiz do grupo Choro La Plata afirmam que em apresentações destes gêneros musicais em seus países, a presença de brasileiros e brasileiras é marcante no local devido a fama e ao “apoio” midiático que estas sonoridades recebem na sua difusão – mundialização – internacional.

No entanto, as rodas de choro são diferentes, pois, apesar de muitos brasileiros também as frequentarem, uruguaios e argentinos também participam das rodas com frequência e se tornam admiradores das rodas de choro. O choro surge para os músicos de maneira diferenciada. Nacho informou que conheceu o choro ao ouvir a música “três beijos” composta pelo chorão brasileiro Altamiro Carrilho, através de um disco de vinil que um companheiro de grupo o apresentou.

O músico uruguaio já era envolvido no cenário musical do país, tocando em grupos folclóricos do gênero do Candombe, muito semelhante ao Maracatu apresentado no nordeste brasileiro. Até

que conheceu o choro através dos vinhos e formaram o grupo La Chorona. Interessante comentar que o grupo de choro uruguaio apresenta releituras e reinvenções do choro, inserindo novos instrumentos na dinâmica musical, como o agogô e tamborim.

Diferentemente, a musicista Magali conheceu o choro através do Clube do Samba e do Choro de La Plata, um grupo de pesquisa sobre choro e que desenvolviam atividades práticas de conjunto musical. A cavaquinista informou que com este primeiro contato decidiu iniciar os estudos de choro e aperfeiçoar sua técnica para o choro. Interessante ressaltar, pela fala da entrevistada, que os participantes ficam surpresos com o formato de tocar em roda e o revezamento de músico durante as apresentações.

Quando questionados sobre sua relação com a musicalidade brasileira e o que pensam sobre as fronteiras platinas, ambos artistas confirmaram a forte relação musical que seus países tinham com o Brasil. Magali afirma que encontra muita proximidade entre os países platinos através da música e do choro. Nacho, da mesma forma, informou que tem muitos amigos e amigas musicistas no Brasil que tocam nas rodas de choro. Nacho e Magali já vieram ao Brasil para tocar música instrumental e choro, o percussionista uruguaio ministra aulas de pandeiro nos estados em que ele permanece alguns dias, pois anualmente o músico viaja pelo território brasileiro tocando choro e oferecendo turmas de pandeiro durante alguns meses.

Nacho já participou de apresentações com grupos contemporâneos conhecidos no cenário nacional como o Choro da Glória, com o Sexteto Sucupira e participou de diversas rodas de choro e samba pelo Brasil, como a de Santa Tereza. Através do pandeiro e do estudo deste instrumento clássico do samba e do choro, o instrumentista firmou fortes relações profissionais e de amizade com Iverson Torres, Léo Rodrigues e Túlio Araújo, além de outros pandeiristas reconhecidos nacionalmente por suas habilidades e participações em rodas de samba e choro. Magali também já participou da Oficina de Música de Curitiba, além de tocar nas rodas de choro e samba de Curitiba.

Estes relatos permitem observarmos uma relação transfronteiriça entre estes países através da música, possibilitando uma troca de conhecimentos, práticas, olhares e musicalidade entre os(as) musicistas que realizam a manutenção deste traço cultural brasileiro, que vem ganhando novas releituras nestes países a partir das suas especificidades mescladas com a tradicionalidade do choro desenvolvido no Brasil.

Uma fala de Nacho chama atenção ao fim da entrevista. O músico afirma que toda arte compartilhada une as pessoas, que existem limites nacionais, mas estes limites foram impostos por políticos e gestores públicos. Para ele, a fronteira entre o Brasil e Uruguai é uma área em que ele se identifica e pode transitar e vivenciar a cultura brasileira. Enfatizando que estes limites políticos podem ser quebrados e uma forma de rompê-los é através da música e o pandeiro (instrumento favorito do músico) o ajuda a vivenciar diferentes experiências culturais.

Considerações finais e caminhos futuros

Apesar da interrupção da pesquisa devido à pandemia de COVID-19 e as medidas sanitárias de isolamento, o adiantamento das entrevistas com alguns(as) musicistas do choro latino fez com que uma primeira apreciação, além da virtual imagética, fosse adquirida. O olhar dos músicos para a paisagem sonora produzida durante as rodas de choro fez com que novos caminhos para a práxis da pesquisa fossem repensados. Para dar continuidade à pesquisa e um resultado holístico do que é proposto aqui, resta a práxis de campo.

Até o envio deste artigo, pode-se perceber a intensa interação entre a musicalidade do Brasil, Uruguai e Argentina. Através da arte, os indivíduos se comunicam e interagem, possibilitando o ampliamto simbólico desta fronteira entre estes três países. Esta extensão da fronteira se faz possível por meio da reprodução das paisagens sonoras das rodas de choro e da manutenção de múltiplas identidades através desta identidade produzida com fortes traços brasileiros. Observamos que este processo identitário acontece, a priori, a partir da música. O choro é o protagonista desta formação identitária latina do choro.

Para os próximos passos, pós-isolamento social e novas ondas da doença, será dado início ao trabalho de campo, em que serão entrevistados não só os(as) musicistas, mas todas as camadas de sujeitos que compõe as paisagens sonoras do choro nos países platinos. A fala da entrevista com Nacho é pertinente para encerrar este artigo e nos mostrar as inúmeras possibilidades que a música é capaz de fornecer para os estudos sobre identidade, fronteira, cultura e paisagem, mostrando que a fronteira entre esses países para o musicista se move e quem a movimenta através da arte são os próprios músicos platinos, produtores das paisagens sonoras.

Com isso, pretende-se dar continuidade à esta pesquisa com a realização dos campos para ampliarmos o conhecimento sobre as experiências das rodas de choro que ocorrem em Uruguai e Argentina e potencializar a compreensão da fronteira platina através do choro, visto que se mostrou latente a força da arte no entendimento das dinâmicas fronteiriças entre estes países platinos.

Referências

ALBUQUERQUE, J. L. C. **A dinâmica das fronteiras**: os brasiguaios entre o Brasil e o Paraguai. São Paulo: Annablume, 2010.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CROZAT, D. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Música**. Natal: EDUFRN, 2016.

DINIZ, A. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar, 2003.

DOZENA, A. O papel da corporeidade na mediação entre música e território. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Música**. Natal, Brasil: EDUFRN, 2016.

FERRARI, M. **As noções de fronteira em Geografia**. São Paulo: Perspectiva Geográfica. Vol 9, 2014.

FURLANETTO, B. H. Paisagem Sonora: uma composição geomusical. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Música**. Natal, Brasil: EDUFRN, 2016.

HISSA, C. E. V. H. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da Geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOLZER, W. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: ROSENDAHL, Z. (Org.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PANITZ, L. M. Práticas musicais, representações e transterritorialidades em Rede entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Música**. Natal, Brasil: EDUFRN, 2016.

PETERS, A. P. **Algumas reflexões para uma história cultural do choro**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006.

PIZOTTI, A. M. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Música**. Natal: EDUFRN, 2016.

VESCHAMBRE, V. Introdução em torno do patrimônio e da memória: questões de apropriação e de marcação do espaço. **Revista Geosaberes**, Fortaleza: v. 5, n. 1, 2014.

ETNIZACIÓN DIFERENCIA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ‘COMUNIDAD NEGRA’ CON BASE RACIAL DIVERSA EN EL NORTE DEL CAUCA

Tulio Andrés Clavijo Gallego
taclavijo@unicauca.edu.co

A manera de introducción

El reconocimiento a las ‘comunidades negras’ en Colombia se encuentra fuertemente atado a la promulgación de la Constitución de 1991, y de Ley 70 de 1993. En estos textos, se configura una idea de ‘comunidad negra’ asociada tendencialmente al Pacífico colombiano, dejando en una suerte de limbo jurídico a aquellas comunidades que no habitan este lugar de la geografía nacional.

Si aceptamos entonces que hoy el referente de ‘negritud’ está fuertemente asociado al Pacífico y en cierta proporción al Caribe colombiano, no deja de inquietar que los grupos de gente negra que habitan enclaves andinos e interandinos, y que tienen con frecuencia mayor antigüedad de ocupación y de consolidación de espacios de vida en el territorio —es decir, que han constituido territorialidades específicas—, no hayan sido leídos en clave de los reconocimientos ‘étnico-territoriales’, ni recogidos bajo el halo de ‘inclusión’ que integraba plenamente lo ‘negro’ a la sociedad colombiana.

La situación anterior se complejiza aún más cuando se visibilizan territorios en los que se advierten procesos organizativos bajo la adscripción de una categoría históricamente subordinada como la ‘negra’ —específicamente en términos de ‘comunidad negra’—, en lo que podría entenderse como un particular proceso de producción, que, aunque en parte ancestral, no se constituye bajo una identidad homogénea. Es justo bajo este referente en el que podemos ubicar el corregimiento de Mindalá en el municipio de Suárez, departamento del Cauca. Haciendo eco de las dinámicas organizativas del norte del Cauca, la comunidad del corregimiento de Mindalá empieza el ejercicio de constituirse como consejo comunitario de comunidades negras a partir del año 2003,¹ articulado al Proceso de Comunidades Negras (PCN), y teniendo como uno de sus principales nodos de trabajo el tema ambiental.

Desde estas consideraciones previas nos interesa entender cómo esta comunidad que históricamente se constituyó por campesinos negros, pero también por campesinos e indígenas blanco-mestizos, llegados en diferentes momentos, se reconocen hoy como una ‘comunidad negra’ con una agenda política —fuertemente articulada en la temática ambiental— que particulariza de

¹ Sin embargo, sólo hasta el año 2013 encuentra registro oficial a través de la Resolución No. 36 del 20 de junio del Ministerio del Interior.

una forma quizá más incluyente un proceso organizativo, en franca distancia a los lineamientos de un ‘multiculturalismo estatalizado’ (CHAVES, 2011), que refiere las particulares formas de alineación que las apuestas multiculturalistas en Colombia han tenido con las políticas económicas regresivas, encargadas en buena medida de sedimentar las desigualdades históricas.

En consecuencia, de lo hasta aquí expuesto, nos proponemos mostrar en lo que sigue, cuáles han sido las características de este particular proceso, al que me referiré como *etnización diferencial*, para ello revisaremos primero y de manera general los diversos momentos de poblamiento en lo que hoy corresponde geográficamente al corregimiento de Mindalá, con la intención de evidenciar cómo éstos fungirán como condición de posibilidad para la posterior concreción de un consejo de comunidades negras.

En un segundo momento, fijaremos nuestra atención en el proceso organizativo en clave de lo étnico-territorial, en el que podremos evidenciar dos momentos determinantes en la vida del consejo comunitario, finalmente revisaremos algunos de los matices de lo que ha significado la negociación de la Consulta Previa entre la EPSA y el consejo comunitario, escenario determinante para entender el fortalecimiento y apuestas actuales del consejo.

Poblamientos y proyectos diversos

El actual corregimiento de Mindalá, ubicado al costado suroriental del municipio de Suárez se encuentra conformado por nueve veredas: La Turbina, Miravalle, Tamboral, Pueblo Nuevo, Las Badeas, Maravelez, San Vicente, Vista Hermosa y Mindalá (cabecera corregimental) (**Mapa 1**). Ya que los mapas tienden a fijar imágenes de permanencia y estabilidad en los territorios que representan, y el mapa político administrativo del corregimiento no es la excepción, es importante volver sobre Mindalá en términos de su historia. Su configuración actual es el resultado de procesos diversos de poblamiento que iniciaron en el siglo XVIII (primera etapa), con la solicitud de reales de minas, cuyo funcionamiento precisaba del trabajo de población negra esclavizada.

No tenemos noticias concluyentes sobre nuevos arribos de población a la zona hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando tiene lugar una nueva oleada de poblamiento (segundo etapa), asociada fundamentalmente a la búsqueda de tierras agrícolas por parte de campesinos (negros y no negros) provenientes —en su mayoría— del norte del Cauca, pero también de otros lugares como el departamento del Tolima y el Valle del Cauca, procurando, en algunos casos, refugio de los escenarios de violencia que se concretaban álgidamente para la época.

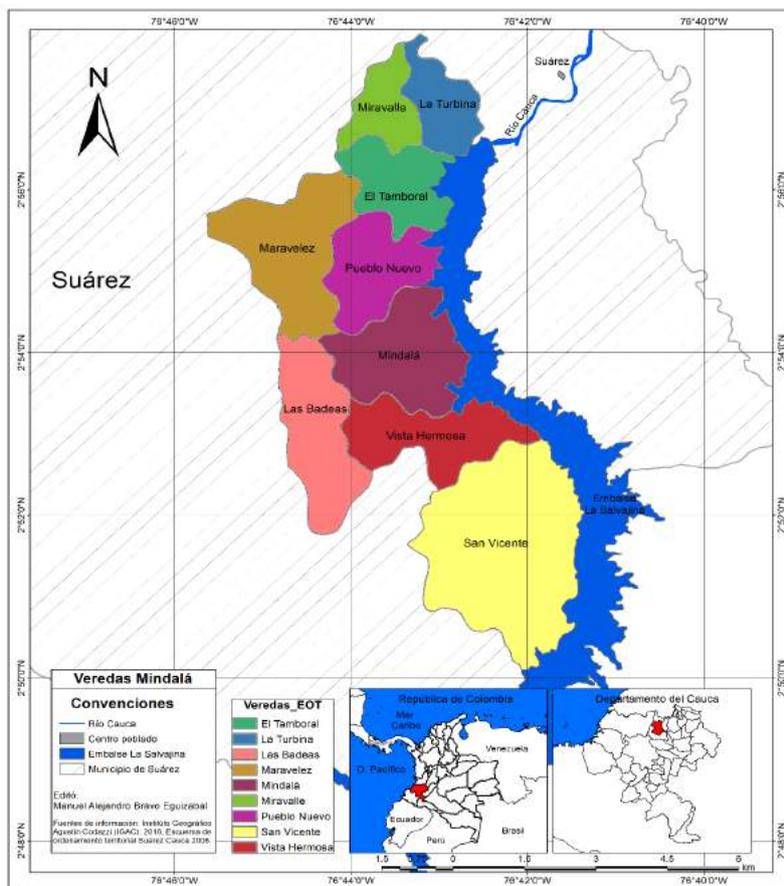
Fue justamente este el caso que trajo a la familia de Isabel a la región desde el departamento del Tolima, después de una correría por el Valle del Cauca. La construcción del embalse de La Salvajina, durante los años ochenta de la misma centuria (tercera etapa), actuaría como un re-configurador territorial, que, en las dinámicas de poblamiento se materializó al menos de dos maneras. Una,

forzando a la reubicación de los pobladores de las partes bajas que serían inundadas hacia las partes altas, y dos, desplazando a personas que abandonaron su lugar de morada y se ubicaron, con las pocas prebendas obtenidas, en veredas o municipios cercanos.

Para finales de la década de los años noventa y comienzos del siglo XXI (cuarta etapa), tiene lugar una nueva oleada de poblamiento y ocupación por parte de poblaciones negras y mestizas, dinamizada por el auge de la ‘nueva minería.’² Finalmente, desde el año 2010 hasta el presente (quinta etapa), han llegado personas del suroccidente del país, especialmente del departamento de Nariño, a quienes se reconoce de manera general como ‘pastusos’, para trabajar en minería y de manera mucho más reciente en el cultivo de coca.

Aunque el cultivo de coca ya estaba consolidado en varias zonas del municipio de Suárez, cuando empezamos nuestro trabajo esta realidad no se hacía presente en Mindalá. Hoy, sin embargo, su avance es veloz, mostrándose como un detonante de problemáticas sociales y como uno de los principales disociadores de los procesos organizativos.

Mapa 1 – Veredas del corregimiento de Mindalá.



Fuente: IGAC (2016). Esquema de Ordenamiento Territorial Suárez (2006).

² Nos referimos a la ‘nueva minería’ como aquella que por sus procesos de maquinización y por el uso de cianuro y mercurio, se diferencia de la ‘vieja minería’ asociada a formas tradicionales de producción como el barequeo y a herramientas básicas como la barra y el almocafre.

La diversidad que se fue constituyendo gradualmente a través de los momentos de poblamiento, configuró comunidades de vida desde un sentido de lo compartido, sin desconocer su heterogeneidad constitutiva. Dicha heterogeneidad no se materializó como un problema de facto hasta la concreción de los procesos de etnización que se empezarían a consolidar a partir de la última parte del siglo XX, situación que contribuyó gradualmente a la adopción de una ‘identidad’ —en cierta medida dominante—, y a la consecuente marginalización de las otras. Aun con lo anterior, pensamos que en Mindalá este proceso de etnización se empieza a gestar con alientos de mayor pluralidad que en otras partes del norte del Cauca —incluso del territorio nacional—, evidenciando la construcción de una *comunidad política* desde la diversidad racial y cultural, situación que deseo presentar aquí como *etnización diferencial*.

Propongo entender la *etnización diferencial* como un proceso que, si bien encuentra base en algunos de los lineamientos de la etnización —esto es, imaginar a unos grupos poblacionales bajo principios de ancestralidad, territorialidad e identidad cultural, marcando la construcción de un *otro* que se contrapone a la idea de un *nosotros* no catalogado étnicamente— se desmarca de dicho lineamiento proponiendo lecturas desde la interacción histórica para entender la producción de una particular forma de comunidad.

Desde este lugar establece un relacionamiento menos condicionado a las instancias estatales, para lo cual toma distancia de las articulaciones mecánicas entre tipologías y topologías (BOCAREJO, 2015).³ En efecto, la *etnización diferencial* plantea una opción para entender y vivir los cursos del reconocimiento étnico-territorial desde una base racial diversa, siendo la construcción de una *comunidad política* el eje central de su configuración.

En otras palabras y para el caso particular de Mindalá, la *etnización diferencial* pretende llamar la atención primero sobre cómo una comunidad no está dada de antemano, sino que es producida en diferentes momentos, por diferentes actores y con la interrelación de múltiples proyectos, lo que le otorga un carácter permanente de heterogeneidad, que, en ocasiones, los discursos étnico-territoriales pretenden asumir desde una homogeneidad naturalizada, al invisibilizar o marginar sus procesos de constitución histórica.

Segundo, la particular producción de esta ‘comunidad negra’, alude a un desplazamiento de los lineamientos convencionales de ascendencia o descendencia para dar lugar a un discurso de identidad que se instala en lo político y no en lo racial. Tercero, la enunciación como *comunidad política*, conlleva unos efectos también políticos y jurídicos muy potentes, por ejemplo, la negociación de la consulta previa con la EPSA, el relacionamiento como consejo comunitario con el Ministerio del Interior y con las entidades territoriales, así como la apertura de canales para el acceso a recursos económicos, todo esto, asumiendo una identidad históricamente subalternizada.

3 Lo que para el caso colombiano vincularía tendencialmente a las ‘comunidades negras’ con el Pacífico colombiano

Sobre el proceso organizativo en clave étnico-territorial

No fueron pocas las veces en que al abordar los orígenes de las formas organizativas con los habitantes de Mindalá, aparecían los recuerdos del trabajo colaborativo para ayudar a construir la casa del recientemente llegado a la vereda, esta era quizá una de las actividades de mayor encuentro. El beneficiado —nos relataban— se encargaba de suministrar los alimentos y bebidas para las jornadas, los vecinos, por su parte, ponían sus manos para adecuar el terreno y construir en un esfuerzo conjunto la nueva casa.

En una conversación informal don Israel Sánchez nos decía que se lograba levantar una buena casa en dos o tres jornadas, pero con añoranza explicaba también que ese tipo de trabajos no se volvió a dar porque ahora ‘todo es pagando’. Sin lugar a dudas, las prácticas de solidaridad fueron determinantes para el paulatino poblamiento de las veredas que hoy componen el corregimiento de Mindalá. Los procesos de ‘hacer finca’, de levantar la casa y de empezar a trabajar la tierra, requirieron manos amigas y prácticas conjuntas como los convites o los grupos de amistad y las ‘puchas’⁴ que hoy parecieran —como en las palabras de don Israel— habitar solo en el recuerdo de los mayores.

Aunque la sanción de la Ley 70 en 1993 constituye uno de los mayores hitos en los procesos organizativos de las comunidades negras en Colombia, es importante mencionar que, dicha ley estableció una suerte de ‘modelo’ de lo que se debía interpretar en términos de ‘comunidad negra’ y más aún, se asoció con un espacio geográfico concreto, el Pacífico colombiano, lo que dejaba en una suerte de vacío jurídico al resto de comunidades negras con presencia y trayectoria histórica de larga duración en el territorio nacional.

Como nos podremos imaginar, la situación en Mindalá distaba mucho de las condiciones en las que se venía dando el proceso de titulación colectiva de tierras y de creación de consejos comunitarios en el Pacífico colombiano, por eso, entre otras razones —al menos en una primera incursión— la llegada del discurso étnico de ‘comunidades negras’ al corregimiento no captó la suficiente atención, e incluso, la consolidación del consejo pasó desapercibida para buena parte de sus habitantes, quienes escuchaban de él solo en época de elecciones de representantes, pues coincidían con las de las Juntas de Acción Comunal (JAC).

Alberto Casamachín nos comentaba que la gente de la zona no tenía mucha idea sobre los procesos de comunidades negras, y que solo se escuchaba del tema cuando se daban las jornadas de elección, que se realizaban de manera simultánea a las de las juntas. Así pues, “uno iba y elegía su junta y ya pa’ la casa. Y entonces hubo como dos periodos de que se eligió el consejo y pues por lo menos nosotros no le poníamos como mucha atención a ese cuento del consejo comunitario”.⁵

Un cambio determinante en el proceso tuvo lugar con la elección de Denis Valencia (2011-

4 Comida comunitaria generalmente preparada a la orilla del río.

5 Entrevista a Alberto Casamachín, vereda La Turbina, realizada por Gysella Obando y Tulio Andrés Clavijo Gallego, 2021.

2013), periodo que se caracterizó —como hemos podido entender— por mantener una presencia más cercana con las personas y por una convicción en la promoción del discurso étnico en el corregimiento, lo que se hizo posible, entre otras cosas, por un acompañamiento más decidido y constante por parte del PCN. Es en este periodo en el que el consejo comunitario obtiene el reconocimiento por parte del Ministerio del Interior.⁶

Esta, que podríamos llamar una ‘segunda’ etapa del consejo, no empieza precisamente en el periodo antes señalado, ya que desde el año 2008, las escuelas de formación de líderes en cabeza del PCN habían iniciado un trabajo mucho más cercano en el norte del Cauca. Fue justo en ese momento cuando Isabel Ramos se empezó a interesar en el tema más a fondo y conoció la experiencia de líderes como Lisifrey Ararat y Francia Márquez del vecino corregimiento de La Toma.

Con la llegada del discurso étnico, las escuelas de formación de líderes y la mayor difusión de los contenidos de la Ley 70, empezaría a concretarse gradualmente un proceso de etnización, al que se articularían de manera cada vez más sostenidas instituciones de diversa índole, entre ellas la academia. Como consecuencia lógica del proceso de etnización, una identidad históricamente subordinada como la negra empezaba a tomar relevancia.

Lo interesante es que para el caso particular de Mindalá, esta descansaba sobre una base racial diversa. Isabel Ramos, representante del consejo entre 2017 y 2019 señala que lo más importante es entender el consejo como un instrumento de ayuda, tanto para el que se reconoce, como para el que no lo hace, lo que no en pocas ocasiones le ha merecido señalamientos originados en la imposibilidad de comprender la ‘unidad’ que se puede construir desde lo ‘diverso’.

Su postura responde, en parte, a quienes como Bauman (2019) señalan que las demandas por reconocimiento solo cuentan si están sostenidas desde “la praxis de la redistribución, y que la afirmación comunal de la distintividad cultural aporta poco consuelo a aquellos cuyas elecciones toman otros, por cortesía de la división crecientemente desigual de recursos” (BAUMAN, 2019, p. 103).

El consejo y la consulta

En 1993, es sancionada la Ley 99, conocida en el ámbito nacional como ‘Ley Ambiental’ a través de la cual se crea el Ministerio del Medio Ambiente y se sientan las bases para el ordenamiento ambiental territorial. De manera complementaria, el Decreto 1220 de 2005, reglamentó el Capítulo VIII de la Ley 99 de 1993 sobre Licencias Ambientales, estableciendo los protocolos para su obtención.

Por su naturaleza, el proyecto Salvajina precisaba la obtención de Licencia Ambiental y

⁶ Si bien para este momento el reconocimiento se obtiene por parte del Ministerio del Interior, esto ocurre después de una fuerte presión de las comunidades que estaban reclamando el derecho a ser consultadas en el marco de la operación y mantenimiento de la Central Hidroeléctrica Salvajina, para lo cual fue vital la participación del PCN (Comunicación personal con Gysella Obando 5/04/2021).

dentro de este contexto, la elaboración de un Plan de Manejo Ambiental (PMA). Los Planes de Manejo Ambiental se presentan como un conjunto detallado de actividades que, producto de una evaluación ambiental, “están orientadas a prevenir, mitigar, corregir o compensar los impactos y efectos ambientales que se causen por el desarrollo de un proyecto, obra o actividad. Incluye los planes de seguimiento, monitoreo, contingencia, y abandono según la naturaleza del proyecto [...]”.⁷

Ante la urgencia de avanzar en la elaboración del PMA, la empresa inició un proceso de acercamiento con las comunidades en el área de influencia del proyecto, acercamiento que en primera instancia se propició, como podremos imaginarnos, con las Juntas de Acción Comunal. Un aspecto central que se debía resolver en esta exploración inicial radicaba en determinar si existían comunidades étnicas en el área en cuestión, pues de ser así, la consulta previa se precisaría como requerimiento para poder avanzar en la concreción del PMA.

Recordemos que la consulta previa es el derecho fundamental que busca proteger a los pueblos indígenas y a otros grupos étnicos, cuando en su territorio se pretendan realizar obras o proyectos que impacten su integridad social, cultural y económica. En esencia, la consulta vela por la adecuada participación de la o las comunidades que podrían verse afectadas por dichas acciones y se fundamenta en el derecho que tienen los pueblos a decidir sobre sus propias prioridades en lo que atañe al proceso de desarrollo, en la medida en que “éste afecte a sus vidas, creencias, instituciones y bienestar espiritual y a las tierras que ocupan o utilizan de alguna manera, y de controlar, en la medida de lo posible, su propio desarrollo económico, social y cultural”.⁸

Consciente o inconscientemente, la llegada de Isabel Ramos a cargos principales de la junta de gobierno del consejo comunitario representó para muchos una evidencia concreta de que personas fenotípicamente no negras podían no hacer parte de la estructura organizativa y de sus instancias de gobierno, lo que se tradujo en una mayor participación de personas con ascendencia indígena/campesina, incluso en la vinculación de veredas que por su lejanía al área de influencia del proyecto no se habían articulado antes al proceso.

Más allá de esto — y tal vez incluso para Isabel y para el consejo pasó desapercibido —, lo interesante era que, bajo la lectura coyuntural de la consulta, de un lado, y la reflexión de entender el consejo como un espacio de participación en el que podían caber todos, más allá de una distinción fenotípica, por el otro, se estaban desafiando/apropiando los términos de conversación/reconocimiento que se anidaban detrás de la posibilidad misma de ser consultados.

Andrée Viana (2016) ha reflexionado al respecto refiriendo que pese a las dificultades que se entrañan en el proceso y en el ejercicio de la consulta previa como un derecho, los logros y alcances

7 Presidencia de la República de Colombia. Decreto 1220 de 2005, Artículo 1.

8 Recuperado de: <http://www.urosario.edu.co/jurisprudencia/catedra-viva-intercultural/ur/La-Consulta-Previa/Que-es-la-Consulta-Previa/> [2/04/2019].

diferenciales han sido el resultado “de un camino paralelo, *más político que jurídico*, en el que los sujetos colectivos indígenas y negros han insistido en el reconocimiento de su subjetividad política” (VIANA, 2016, p. 21, énfasis agregado). Aunque según su argumento, aun no exista un diálogo genuino entre las partes, ha servido como un mecanismo para “posicionar sus opciones [las de los pueblos], y como parte de sus estrategias para alcanzar una gestión verdaderamente democrática de la tierra” (VIANA, 2016, p. 22).

En consecuencia, sería posible afirmar, que la Consulta favoreció o potenció el proceso organizativo del Consejo Comunitario de Mindalá a la vez que propuso una agenda capaz de generar efectos despolitizantes. Sin embargo, como hemos tratado de ilustrar, la primera etapa del Consejo no generó —según los testimonios que hemos podido compartir— una gran sintonía en las comunidades del corregimiento, es decir, en buena medida no había una agenda propia, es la entrada en escena de la consulta la que favorece la aparición de una agenda.

Esta, aunque estaba direccionada desde el lenguaje estatal, va a encontrar niveles diferenciales de apropiación, representados en esencia por la configuración racial diversa del consejo, como estrategia no solo de las interhistoricidades constitutivas de este territorio, sino como una respuesta digna para no ser divididos en el ‘juego de los reconocimientos’.

Claro está que el efecto de opacidad se incrementa en la medida que se crea una expectativa sobre si las comunidades pueden o no decidir sobre los proyectos que las afectan o afectarán, o si solo se trata de ‘construir consentimiento’ a partir de una serie de espacios ‘participativos’, en los que, en el mejor de los casos, se logre acceder a un número incierto de compensaciones. La pregunta y el debate seguirán abiertos. Pese a esto, me atrevo a sugerir que el carácter *sui generis* de esta consulta podría estar generando sendos antecedentes para que este derecho sea leído/apropiado de manera diferencial por otros sectores de la población “llenándolo de significado y poder desde abajo” (VIANA, 2016, p. 15).

Rápidamente, los habitantes entendieron que la única opción que tenían para no quedarse por fuera del proceso de consulta era conformarse como grupo étnico. Desde ese momento el Consejo Comunitario de Mindalá empieza a percibirse como una alternativa clara de representación, en la que además se venían gestando los medios para una adscripción que no reparaba de manera determinante en el color de la piel y en el que, como he insistido tantas veces, se concretaba un espacio que reconocía la historia compartida.

Bauman (2019) ha señalado que la “adscripción [a una minoría étnica] no es una cuestión de elección; y en efecto, elecciones tales como las que median la reproducción de minorías étnicas como comunidades son el producto de la imposición más que de la libertad de elegir” (BAUMAN, 2019, p. 85). Sería posible pensar —al menos de manera previa—, que los procesos de *etnización diferencial* que se vienen configurando en el corregimiento de Mindalá pueden estar respondiendo

de manera alterna al ‘reconocimiento por imposición’ que se gesta desde el orden jurídico y por qué no, mostrando una ruta que no responde precisamente al fraccionamiento étnico, sino que establece como condición de posibilidad, la diversidad en su constitución bajo una identidad históricamente subordinada como la negra.

En otras palabras, este acercamiento nos ha permitido entender la producción de una *comunidad política* que no precisa de un soporte cultural homogéneo. La *etnización diferencial*, concepto que hemos utilizado para nombrar el proceso gradual que le permite al consejo comunitario, reunirse y fortalecerse como una *comunidad política* desde su diversidad constitutiva, y, además, establecer términos de negociación frente a iniciativas privadas y estatales que abiertamente atentan contra la estabilidad de su territorio, deberá seguir siendo objeto de indagación.

A primera vista, se podría pensar que el consejo ha asumido como prioritaria una agenda impuesta por actores externos (Ministerio del Interior, EPSA) en el marco de la construcción del Plan de Manejo Ambiental (PMA) y en la instancia de la consulta previa que le acompaña, situación a la que nos hemos referido antes como ‘despolitizante’, sin embargo, mediante una lectura más detenida, lo que podemos entender es que el consejo asume los términos de negociación aprovechando la coyuntura legal y su validación comunitaria como autoridad, para fortalecerse desde el interior y mostrarse como una opción de liderazgo compatible con otras formas de organización, e incluyente desde una base racial diversa.

Todo esto, capitalizando también el momento de confluencia que hoy convocan las apuestas étnico-territoriales. Pese a esto, el dilema se mantiene: por un lado, los procesos organizativos de corte étnico-territorial como el de Mindalá seguirán en el intento de defender sus apuestas de trabajo haciendo uso de los mecanismos existentes, y por el otro, deberán ajustar sus agendas “a los requerimientos del marco jurídico y correr el riesgo de perder el horizonte político mientras se privilegia el cumplimiento de los protocolos de ley (ROJAS, 2016, p. 241).⁹

Así, las apuestas de este proceso en construcción, pueden estar marcando rutas alternativas, no solo para poner en cuestión los estadios desiguales que ha impuesto el multiculturalismo como política de reconocimiento, sino también como escenario para trabajar por el restablecimiento de relaciones comunitarias fracturadas por la competencia frente a los recursos implicados en dichas políticas. Quizás, la *etnización diferencial* sea una oportunidad bajo la cual se alinean algunos marcos de referencia sobre lo étnico y lo territorial, pero más allá, el agenciamiento político de la comunidad puede permitir volver a ver lo común en la diferencia, tomando distancia de esas tendencias “que fomentan el juego consolador de los reconocimientos” (FOUCAULT, 1984, p. 76).

⁹ En este desplazamiento hacia lo jurídico existe también el riesgo de transferir en gran proporción los poderes y autonomías de las comunidades hacia sus asesores jurídicos. Sin embargo, en ocasiones también puede tener “un efecto emancipador, en la medida en que permita mitigar diferencias de poder entre empresas y comunidades” (Rodríguez y Baquero 2020: 80), situación que pudimos evidenciar en parte bajo la ruta establecida entre el Consejo Comunitario de Mindalá y la EPSA.

Referencias

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidad. En busca de la seguridad en un mundo hostil.** Madrid: Siglo XXI Editores, 2019.

BOCAREJO, Diana. **Tipologías y topologías indígenas en el multiculturalismo colombiano.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Editorial Universidad del Rosario, 2015.

CHAVES, Margarita. **La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones del Estado.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, genealogía e historia. En: **Microfísica del poder.** Madrid: La Piqueta, 1984.

ROJAS, Axel. Estrategias de localización: Desarrollo, capital y comunidades negras en la región norte del Cauca. En: Axel Rojas, Antonio Liberac Cardoso, Simões Pires y Flávio dos Santos Gomes (Org.). **Territórios de gente Negra: processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil.** Belo horizonte: Editora da UFRB, Fino Traço Editora Ltda. p. 215-245, 2016.

VIANA, André. **El derecho a la Consulta Previa: echando un pulso a la nación homogénea.** Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

CARTOGRAFIA DE UMA VOZ DO SUL

Maria Aparecida de Sá Xavier
airamxavier@yahoo.com.br

Introdução

Esta pesquisa apresenta uma experimentação cartográfica (como um desenho *descritivo*) inspirada nas Epistemologias do Sul-Sul¹; uma tradução, onde foi proposto realizar certa imersão nas “trilhas de vida” da interlocutora central deste trabalho – a Profª. Olindina Serafim Nascimento, Mestre (pela UFES) e Doutora (pela UFF) em Educação, no intuito de cartografar seus cartofatos² (SEEMANN, 2008; XAVIER, 2015, 2018). Neste momento, a trilha de vida de nossa *Voz do Sul* ganha relevo como agente social na luta contra hegemônica, por retratar uma mulher negra, quilombola, feminista. Os fatos mais importantes de sua trajetória são aqueles que a possibilitaram ou desafiaram seguir dados caminhos na Educação Pública, do Movimento de Mulheres Negras e Quilombolas.

Trataremos da experiência de vida da interlocutora como um fato histórico e científico, que marca com sua historicidade o território onde vive, o município de São Mateus, região do Sapê do Norte – o Quilombo São Jorge. A partir deste lugar, a caminhada se amplia para outros marcos territoriais por onde passou. Nichos de estratégias e táticas de inserção como resistência cultural e experiência política territorial. Para revelá-los, utilizamos metodologia qualitativa com intuito de cartografar as *trilhas de vida* da Professora, num tom etnogeográfico, aproveitando a experiência acumulada. Devemos lembrar que falar sobre o outro é sempre uma tradução inconclusa, incompleta, e a vida algo impermanente. Ela está em um limite da relação entre sujeitos sociais, no contexto espaço/tempo.

Para tanto, foram realizadas entrevistas dialogadas, gravadas e consensuais, em dois momentos-contextos, entre maio e junho 2018. Houve um roteiro memorizado, de modo que ambas as interlocutoras ficassem o mais à vontade possível. Todas as entrevistas dialogadas foram transcritas e analisadas. Dentre os fatos do espaço/tempo/memória elegemos os mais importantes, considerando a relevância dada no diálogo. Após a conclusão do trabalho, submeti novamente ao exame da interlocutora (de certa forma *coautora* do texto), que emitiu seu parecer. Há um aporte literário que embasa as categorias, conceitos e fatos que empregamos aqui. Neste sentido, importa

1 Um trabalho de experimentação cartográfica – Epistemologias do Sul, conduzido por Boaventura Sousa Santos. Realizada no curso Internacional Epistemologias do Sul - CLACSO - na classe 2, sob orientação de Maria Paula Meneses. “Pensamiento y luchas situadas. Para una cartografía del Sur” (2017-2018).

2 Fatos que podem ser cartografados nas trilhas de vida de um tempo-espaço.

esclarecer que a cartografia proposta neste trabalho está para além mapeamento geográfico de um território estático; trata-se de um desenho que contempla a paisagem vivida.

Se olharmos para a história de vida de Olindina, percebemos uma memória de um espaço/tempo, sendo que nessa memória encontramos paisagens históricas da autora da “trilha” (autobiografia). Estas paisagens contêm pontos importantes e estes podem funcionar como topos que foram mapeados. Serão nossos carto-fatos, segundo Seemann (2006): fatos, no espaço-tempo, que podem ser mapeados, cartografados.

Essa cartografia é um desenho que acompanha os movimentos de transformação de uma paisagem vivida. Neste sentido ela é sempre provisória e singular. (...) O cartógrafo é aquele que quer envolver-se com traçar, quer navegar no movimento, quer misturar-se com os acontecimentos, quer compor territórios que não sejam fixos por muito tempo, já que o movimento não cessa”, segundo Barros & Brasil (1992, p. 228).

Seguindo a teoria do geógrafo David Harvey (2005, p. 195), que tomou de empréstimo de Hägerstrand, os indivíduos sociais são também agentes movidos por propósitos e movidos por projetos que absorvem tempo através do movimento no espaço. Nesse sentido as biografias individuais podem ser tomadas como trilhas de vida, e podem ser cartografadas como biografias individuais. Poder-se-ia iniciar pelas rotinas cotidianas do movimento (da casa ao trabalho; do trabalho para a casa; das viagens de pequenas distâncias) tendendo-se a movimentos migratórios que podem durar toda uma vida: juventude no campo, treinamento profissional na cidade grande, casamento, mudanças de bairro, cidade, estado. Para este autor cartografar/mapear as *trilhas de vida* consiste em examinar os princípios e os comportamentos por exame de uma biografia, ou por relatos de um tempo/espaço memória. De fato, a cartografia é um desenho que acompanha as mudanças e os sentidos produzidos por determinadas situações de vida nos territórios vividos e assim constituídos enquanto “lugares” (SEEMANN, 2006; HOLZER e HOLZER, 2006).

Nesse sentido, a vontade de seguir as trilhas de vida desta mulher negra e feminista como uma *Voz do Sul* se deu logo na primeira entrevista dialogada. Ali ela apresentou relatos de experiência de uma vida muito rica, com uma inserção no ensino público de São Mateus (ES), sua terra natal e lugar onde atuou desde muito jovem no Ensino Fundamental I. Aproveitando oportunidades e aceitando desafios, estes foram os principais marcos de seus primeiros relatos:

- Foi responsável pela idealização e criação de Uma Escola Quilombola no município obedecendo a Lei 10.639/2003;
- Tem filiação ao Partido dos Trabalhadores e Militância no Grupo de Trabalho Mulheres em Ação, Marcha das Margaridas, Representação no Conselho Estadual da Mulher, Fórum de Mulheres do Espírito Santo, Encontro de Mulheres da Via Campesina;

- Desde a especialização que traz o ideal de Educação Quilombola. No Mestrado em Educação, na Universidade Federal do Espírito Santo, defendeu o tema em dissertação;
- E no Doutorado em Educação na Federal Fluminense, Olindina seguiu no tema, investigando a formação dos professores quilombolas no município e no estado, incluindo a luta dessas docentes frente à Pandemia, com todas os empecilhos que o trabalho precarizado e a distância impuseram.

Destes relatos autobiográficos num geral, foi possível cartografar 12 pontos - *topos* importantes (Figura 1), que apresento a seguir de forma resumida, dado o limite do artigo. Importa aqui trazer a experiência de uma vida como fato histórico, científico, sem preocupação cronológica exata, mas como acontecimentos da superfície e alguns das dobras do espaço vivido, conforme a figura esquemática a seguir.

Figura: 1: Pontos em Carto-fatos de Olindina.

Origens Rebeldes	Ambiente de Aprendizagem	Educação Política	Grandes Datas	Novo Estilo Universitário
Cinema Afro				Vivendo entre Lugares
Doutorado	Questão Quilombola	Contra o Agronegócio	Recursos Escassos	Projetos

Fonte: Elaboração da autora (2022).

Experimentação cartográfica

No exercício da experimentação cartográfica, como já explicamos anteriormente, apresentamos os 12 pontos da trilha de vida de nossa interlocutora, como fatos que marcaram seu espaço/tempo vivido. As falas diretas da Professora Olindina Serafim estão entre aspas, e foram recortadas para compor o formato artigo, numa modificação do trabalho original que tem outro formato, mais livre.

Nossa experimentação cartográfica se inicia com o Ponto 1 (*Origens Rebeldes*) ou marco zero: Olindina Serafim Nascimento estava com 53 anos (à época da entrevista), e nasceu no dia 05 de maio de 1965 – o mesmo dia de Karl Marx – como ela mesma faz questão de frisar. Na cidade de São Mateus; região: Sapê do Norte; localidade: Quilombo São Jorge; Estado do Espírito Santo; país: Brasil. Na origem familiar, sua mãe exercia a profissão de lavadeira, carinhosa e prestativa, solícita e comunicativa. Muito conhecida de toda a vizinhança, e até dos filhos dos vizinhos e amigos, como “conselheira”. O pai exercia profissão de pescador, trazia a severidade como um “cuidado” particular. Segundo ela o “carinho do cuidado”. É a 11ª das irmãs, sendo que para os pais as filhas tinham que estudar, e dos filhos não era cobrado com tanto empenho. Neste sentido quatro de suas irmãs são professoras na cidade de São Mateus. Sua irmã mais velha, professora do Estado do ES, foi sua primeira fonte de inspiração. Olindina se considerava “rebelde” e sofreu a disciplina da infância.

Aqui chegamos ao significativo e contextual Ponto 2 (*Ambiente de Aprendizagem*). Seu ambiente era sadio, alegre, festivo, com muitos irmãos, irmãs, amigos e colegas, e se aprendia brincando. Como era a mais nova das irmãs, aprendeu a ler e a escrever – principalmente matemática, com as irmãs e com os vizinhos – os colegas – na rua, na brincadeira de Amarelinha. A primeira palavra que soletrou e escreveu foi céu: *“Por que a amarelinha eram 5 casas, né? Que você pulava até chegar ao Céu – e assim você ganhou o jogo. Sempre com minhas irmãs. Aquelas que sabiam mais, que já estavam na escola, e já sabiam ler. Elas escreviam e eram com letra de bastão. Escreviam a palavra bem grande – a palavra Céu! Que era para todo mundo ver – até de bem longe! E aí eu entendia! Quem desenhava a amarelinha fazia o formato circular do céu, e escrevia a palavra CÉU. Então eu copiava! O significado era aquilo que estava acima da gente. E era um lugar que você conquistava. Chegar no CÉU da amarelinha era ganhar o jogo!”* (...) *“Por isso me marcou muito a infância de brincar. Eu tinha entre cinco e seis anos e já sabia ler. E não tinha ainda ido para a Escola. Eu não passei pela Educação Infantil, mas fui direto para o primeiro ano do ensino fundamental”*.

Nesses topos encontramos muito a categoria *casa* como lugar de memória do tempo/espaço, e registramos como um subitem, vejamos a seguir.

“Minha casa não era de violência, de maldade – a gente chama de “ruindade”. E era uma casa de muita gente. Meus pais nos trouxeram muito do cedo do Quilombo.” (...) *“Minha casa, sempre foi uma extensão do Quilombo, que meus pais vieram para a cidade... ou para a rua. Os parentes quando vinham para fazer qualquer coisa – ou era para dormir, ou pernoitar, ou ficava o dia inteiro, depois iam embora. Mas sempre iam lá para casa”* (...) *“E sempre tinha aquela coisa de troca, né? Aí trazia farinha, outro trazia beijú! Minha casa sempre teve quintal. Minha mãe tinha um quintal, que ela também plantava. Tinha o costume lá do quilombo, que ela conservava. Igualmente eu tinha um pé de laranja, cada um tinha uma coisa (árvore) no quintal.”*

Nesse sentido mapeamos três casas em relatos de e com Olindina, além da Vila Serafim: a primeira casa era de barro no Quilombo São Jorge, no Sapê do Norte; segunda casa - de tábuas, na cidade de São Mateus, e localizada na Rua do Porto. Importante frisar a rua do Porto como

um geossímbolo³ da escravidão no território de São Mateus; terceira casa - de alvenaria, na rua da cidade alta, bairro SERAMBI. Nesta localidade o terreno era suficiente para plantação de mandioca, hortaliças e muitas fruteiras. Posteriormente a família Serafim foi crescendo, seus pais faleceram, e os irmãos construíram uma Vila – a Vila Serafim. Quase toda a família mora nesta Vila, exceto ela, que mora noutra bairro, mas um pouco afastado da Vila e uma outra irmã que está na “região do Quilombo Nova Vista, na roça”.

Aqui percebemos a questão territorial forte e as categorias: roça/ rua – um par de contraposição do campo/ cidade. Roça – quilombo. Rua- cidade e bairro Porto ou Serambi (Vila Serafim). “Nossa rua – uma rua sem pavimentação, com árvore!!” é uma frase repetida.

Há uma Questão de agrária importante – terra – Avô, avó e a questão geracional de terras. Parece indissociável as terras e a história da família de nossa interlocutora e do Quilombo São Jorge, posto que “As terras dos meus avós no Quilombo São Jorge eram férteis, e era a única que tinha acesso à fonte de água, com um rio para pescar, entrada de canoa, além de local para os animais beberem água. ” Para ela “eles criaram olho grande”! “Como dizer assim, como uma família de negros pode ter terra boa, com água, né? ” Isto faz uma grande diferença, pois o norte do estado é muito seco. Após a morte do avô, um fazendeiro vizinho simplesmente declarou as terras do avô, como terras devolutas. “Não tinha documento! ”

Ainda dentre os marcos da trilha de vida da paisagem e ambiente de aprendizagem (topos 2) de Olindina, encontramos dimensões contra e pró ao seu caminhar: Entre as barreiras contrárias, a marca de negritude, como signo de exclusão, de expulsão, do não reconhecimento dos direitos à terra que habitavam, na relação com os outros “brancos”. E mesmo aqueles que eram “da roça”. A primeira história de pilhagem da história da nossa interlocutora foram as terras férteis do avô, era exatamente aonde morava a família. E no lado favorável, a família numerosa, enfrentando a perda da terra na migração campo- cidade. Nesta ida para a “rua”, haveria mais oportunidades. Como dizia seu pai... *“filha, tem que estudar”*. Era o CÉU de Olindina!

Aqui mapeamos o Ponto 3 (*Educação Política*) abordamos experiências escolares, políticas e religiosas de Olindina. A começar pelo Ensino Fundamental, na Escola Amâncio Pereira, onde ela ingressou ao 7 anos. Como a Olindina já entrou na escola domiando o alfabeto e decodificando leituras, foi sempre muito pela professora. Em razão disso, passou por vários momentos de constrangimento, marcantes em sua história e memória. *“Que negro não pode ser inteligente neste país, né?”*. As categorias que ela mais repetiu no diálogo: *Violência – Escola – Racismo – Sempre*. *“A cisma, ela sempre esteve lá. Hoje a criança sabe o que é racismo. Mas a gente não sabia – mas a violência estava lá.”* (...)

3 Geossímbolo - o espaço dos geossímbolos se apresenta como – lugar, itinerário, extensão – que num dado espaço-tempo pode vir a assumir uma dimensão simbólica muito forte para certos grupamentos étnicos, sendo que, nessa dimensão, vem cumprir o papel de reforço da identidade coletiva (BONNEMAISON, 2002).

“Na minha infância, no meu período escolar, não tinha assim este start do que era Racismo! Mas nós tínhamos, mas nós vivíamos esta violência”.

No Ensino Médio, Olindina cursou o Magistério. Consideramos que este foi um momento de tomada de consciência de suas inquietações e a sua dita “rebeldia”. Trabalhou, inclusive com a mãe, passando roupas para famílias de brancos políticos da cidade, e estudou. Na educação – aprendizado fazeres/saberes de Olindina, encontramos também religiosidade e movimento político, sendo que a mãe a iniciou no catolicismo, e nos movimentos políticos através das Comunidades Eclesiais de Base. A família sempre foi católica, mas anteriormente frequentava a cabula, uma religiosidade afro-brasileira do norte do estado do Espírito Santo e sul da Bahia, muito conhecida no sertão. No catolicismo, foi batizada, crismada e fez primeira comunhão, sendo que atuou como catequista, coordenadora de catequese coordenadora da liturgia e coordenadora da comunidade por dois mandatos, na comunidade de São João Batista, São Mateus. Sua história está imbricada com a história de militância no movimento social negro, e Partido dos Trabalhadores: “em todas as fases de minha vida, participava de reuniões com minha mãe, na associação de Lavadeiras e Empregadas Domésticas - ALED, (em minha adolescência tive o privilégio de acompanhar minha mãe nas reuniões da ALED), criada por dona Cornélia, lavadeira, militante e fundadora do partido dos trabalhadores em nosso município de São Mateus, concomitante atuava no grupo de jovens na comunidade católica do meu bairro a comunidade de São João Batista, comunidade fundada por um grupo de moradores.”.

Após o ensino médio, a interlocutora fez um concurso para professor do ensino básico e fundamental na prefeitura local, e passou. Neste tempo casou, e teve os três filhos. Em dado momento resolveu que queria mais, e ingressou no Ensino Universitário, no curso de Pedagogia à noite, numa Faculdade particular⁴, em Linhares, município vizinho. Ela diz que: “Trabalhava o dia todo! Estudava à noite! Chegava em casa por volta de 23 horas. A maioria das colegas eram professoras de São Mateus, e havia muitas professoras negras. E nós fazíamos grupos de enfrentamento, algumas eram do movimento negro”.

Os relatos de experiência do Magistério em São Mateus: neste momento, com professora de ensino fundamental Olindina se inseriu nas questões da lei 10. 639/2003, através da educação Quilombola no município, e trabalhou com a comunidade São Jorge no ensino fundamental. Mas sentia que os conteúdos não dialogavam com a realidade. Sofreu preconceitos de alguns colegas. Passou suas questões para as reuniões, incluindo questionamentos sobre os saberes quilombolas, e porque eles não estavam no currículo de educação quilombola! Foi a criadora da Escola quilombola no Quilombo São Jorge – segundo ela, não havia educação infantil no Quilombo São Jorge, apenas ensino fundamental. A secretaria de educação alegava que “Não tem professor, e não tem crianças!” Então ela se propôs a realizar um “levantamento” e contou com a ajuda de um pai de aluno que

4 Ela não disse o nome, apenas “particular”.

lhe trouxe uma lista com 30 crianças! A sala foi nominada de “Vó Maim, que foi uma senhora muito querida da comunidade” (...) “Nesse momento o DESEJO foi se confirmando! Coloquei o nome de Proposta de Educação Quilombola!”.

Aqui marcamos o Ponto 4 (Grandes Datas), onde vamos traçar um panorama geral do espaço/tempo, enfatizando datas e fatos de destaques, a que ela se refere nos diálogos narrados. Vejamos o Quadro-síntese:

Quadro 1: Quadro-síntese referentes às Grandes Dats da vida de Olindina

1985	Licenciatura em Pedagogia;
2003	Através da Lei 10.639/2003 é selecionada pelo município para curso de conteúdos da referida lei – temática étnico-racial
2007	Foi convidada pela secretaria de educação do município para desenvolver um projeto de formação de professores para a implementação da Lei 10.639/2003; foi oportunidade de organizar, debater, coordenar e obter contato com alunos, famílias e professores sobre o tema. Este fato a despertou para o Mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
2009	Mestrado em Educação, UFES, orientanda do Professor Irineu Foerste
2010 2011	Foi monitora presencial do Curso de Especialização em Educação do Campo, atuando no município de São Mateus
2012	MEC (Ministério de Educação e Cultura), publica as Diretrizes Nacionais Curriculares para a Educação escolar quilombola
2013	Atuou como na Coordenação de Comunidades Tradicionais e Diversidade Religiosa. Em um convênio entre PM São Mateus e Governo ES, Secretaria de Estado de Assistência Social e Direitos Humanos – SEADH. Foi também a mediadora e voz de comunidades quilombolas, indígenas, ribeirinha e comunidades pesqueiras.
2014	Sua dissertação versou sobre Memória, Vivência e Saberes das Comunidades Quilombolas do Sapê do Norte (ES). O desdobramento foi a criação de um Comitê Estadual de Educação Quilombola para desenvolvimento das ações da educação quilombola e a elaboração o Plano de Ação da Educação Quilombola (dezembro). Após, retornou para o seu território para assumir a cadeira definitiva no município como professora de Ensino básico
2016 2017	Convidada pelo prof. Erineu Foerste – UFES, participou do Projeto Escola da Terra como prof. Supervisor, onde desenvolveu “formação continuada com Étnico racial para os professores graduados e que atuavam no ensino básico.
2017	é aceita no doutoramento em Educação na Universidade Federal Fluminense – Niterói, Rio de Janeiro/ Niterói, quando a conheci no grupo de estudos de Etnomatemática, da profa. Maria Cecília Fantinato, da qual foi orientanda

Fonte: Elaboração da autora (2022).

Aqui também nós também mapeamos algumas narrativas dos fatos que marcaram sua história profissional no município como Educadora – fatos lembranças que a impulsionaram para o Mestrado em Educação n UFES. Olindina traz em sua memória espaço/tempo personagens de mulheres negras, professoras, diretoras de escolas, e que não são lembradas na memória da cidade, pois foram invisibilizadas. Olindina se lembra de algumas pioneiras, como Maria José Lindolfo. “A cada gestão da prefeitura, da secretaria de Educação o jogo muda. Mas na maioria das vezes a supremacia da Minoria Branca é quem ganha o jogo”. Olindina reconhece e atravessa a Linha Abissal cotidianamente! Na escola também se alimenta o corpo - sobre Segurança Alimentar na Escola: A interlocutora

pensa que esta é a fração orgânica, ou o elemento orgânico do Movimento! E não deve ficar de fora da luta. “*Que o MPA e o MST já têm construído – consolidado. Isso não é algo dado, mas algo que o movimento negro AINDA não consolidou. Comer também é um ato político.*”.

A chegada até a Universidade pública consideramos o Ponto 5 (*Novo Estilo Universitário*). O Mestrado foi uma construção na trilha de vida de Olindina. “*E eu entendia, que, se eu fosse para o mestrado, que eu considerava e considero um estudo de excelência, assim como o doutorado! Eu precisava ir para refinar a proposta e fazer com que ela pudesse reverberar nas escolas quilombolas. (...) Nós sabíamos da dificuldade que principalmente numa cidade, aliás, num Estado que tem uma única universidade – a demanda é gigante! E digamos, o processo é sim – traumático!*” Para concretizar o sonho, Olindina teceu uma estratégia solidária com amigos e um filho de uma amiga para apanhar os livros da bibliografia, a fim de estudarem para o exame de seleção. A escolha do professor orientador: ela não conhecia nenhum professor da UFES, então escolheu pelo critério ‘negro’: “*eu sei que coloquei os professores que eram negros, assim né? E eu imaginava que tinha essa consciência!*”.

O acolhimento Universitário foi um fato: nos primeiros dias de aula interlocutora conheceu sua orientadora, e ocorreu o acolhimento imediato e o estranhamento. “*Durante todo o período, sempre houve o estranhamento, que eu não deixava de ser diferente, né? Era uma sala de 30 alunos, e tínhamos, acho que negra, de pele retinta, de marca mesmo, acho que só eu! Aí tinha indígena – a Marly de Aracruz, mas teve problema e trancou*”.

A experiência de vivência na Universidade Pública, foi marcante: “*Foi uma experiência maravilhosa! A orientadora era diretora do Centro (de Educação), e era vice-reitora da Universidade! Havia muitos africanos que transitavam por lá! Ocorreram muitos seminários com estudantes negros. Um professor observando o movimento de negros na Ufes, disse: A Ufes está parecendo uma senzala! A minha orientadora Maria Aparecida, respondeu: Que bom! Porque ela foi Casa Grande durante muito tempo!*”

No mapeamento, o Ponto 6 (*Vivendo entre Lugares*) envolve bairros e cidades em novos desafios. Inicialmente, a cidade de São Mateus, com a paisagem sociocultural de suas vivências: “*Eu moro em uma cidade pequena, e quem domina, quem gesta a cidade é uma minoria branca! Mas quem gera financeiramente, culturalmente – SÃO OS NEGROS – sejam eles que estão na cidade ou os rurais! (usando a força da repetição!)*.” Quando conversamos sobre Vitória, a capital, ela narra que foi residir em casa de uma tia, no bairro de Santo Antônio, o mais antigo da cidade. Com o tempo ela trouxe as duas filhas para morar junto dela, mantendo a responsabilidade de mãe na educação das filhas.

Olindina permaneceu sete anos na capital, onde manteve contatos com outros movimentos negros como o grupo de Congo de Goiabeiras, com o Congo rural de Roda D’água, Cariacica. Assim como com a Escola de Samba Unidos da Piedade, a primeira e mais tradicional na cidade. A vivência forte marcou a trilha de vida de Olindina, e o território da cidade também foi marcado por suas ações.

No mapeamento do Ponto 7 (*Projetos*), vamos encontrar as contribuições acadêmicas. Inicia com o Projeto Saberes da Terra onde sua participação se deu por um convite na Universidade. “*Foi um projeto com jovens que estavam em defasagem escolar (projeto com outro modelo para jovens da educação no campo). Então o Saberes da Terra, foi um projeto que participei com uma equipe da UFES, juntamente com os coordenadores Edna Castro e Paulo Scarim. Foi um momento muito rico, por que tínhamos o pessoal do MST, das IFES, com uma equipe interdisciplinar. Foi em Vitória, na UFES*”. O outro trabalho foi na Secretaria dos Direitos Humanos do Estado do Espírito Santo, que também foi um convite! “*O ano em que defendi o mestrado, o Perly Cipriano (da organização do PT capixaba), me convidou para trabalhar na secretaria dos Direitos Humanos do Estado. Aí fui trabalhar na coordenação das comunidades e povos tradicionais. Eu me lembro que estava num encontro – uma reunião – e uma colega – a Vál, me chamou. E disse, estou precisando mesmo. Eu quero trabalhar com povos tradicionais, quilombolas. Ah, eu topo! E o Perly me disse: você lê bastante, estuda bastante para você contribuir!*”.

Chegamos agora no Ponto 8 (*Recursos Escassos*), que mostra a gente não vive só de pesquisa. Este foi um ponto importante e difícil na vida de nossa interlocutora. Um momento bem complicado, sendo que só recebeu do Estado por um ano, muito embora tenha trabalhado por dois anos na função. “*As pessoas não entendem isso, eu vivi Racismo Institucional. O processo foi demorado, longo, e consegui que a prefeitura continuasse me pagando, até que saiu o convênio. Mas claro, que eles não viam nisso nenhum resquício de Racismo! (...)*”.

O Ponto 9 (*Contra o Agronegócio*) traça uma linha demarcadora do mundo a ser combatido. A concentração de terras e riquezas impede a vida da maioria, pois discrimina o direito à abundância apenas para alguns, segundo Olindina. Aqui ela fala sobre às limitações da vida quilombola, no contexto da monocultura do Eucalipto. “*Porque a estrada não tá lá, não é para favorecer o morador, o quilombola, a população. É para favorecer o transporte de carga (pesada). Seja da monocultura de eucalipto, seja da monocultura da cana, ou da monocultura do café, do maracujá, por isso... Ela tá lá para atender o agronegócio, e se der espaço, ela atende a população!!*”

Neste item encontramos o Ponto 10 (*Questão Quilombola*) não só como um desafio fundiário. Para Olindina, a questão Quilombola é muito maior, e está para além da demarcação de terras. Orienta a vida, seus valores éticos e visão de mundo. “*É além da demarcação de terras, são as coisas que circundam, que possibilitam a própria vida! É além da demarcação de terras, são as coisas que circundam, que possibilitam a própria vida! Sim, é lógico, nossas terras, elas tiveram, desde 1960, desde o advento da ditadura militar que abriu aí para o desenvolvimento do país, né? Os projetos desenvolvimentistas...e seja na área urbana e na rural, parte destes projetos é em territórios quilombolas, o Brasil afora!! E aí estes projetos não estavam lá para o desenvolvimento, para a vida destas pessoas, mas pelo contrário! Tanto que muitas destas populações foram dizimadas. Seja o quilombola, seja o ribeirinho, sejam os indígenas, que foram os povos que foram impactados*

com os projetos de desenvolvimento, né? Um exemplo é a Aracruz Celulose, a empresa de cana-de-açúcar, tá lá no Norte...os fazendeiros. Eles estão lá pensando nesta ideia de desenvolvimento deles! ”.

Chegamos agora no Ponto 11 (Doutorado) como renovação da pesquisa acadêmica. O doutoramento se deu na Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, no que ela reconhece como grande vitória: “*Meu objetivo na universidade, como estou agora na UFF, com esta proposta de analisar o currículo das escolas! Seja do Estado, ou seja, do Município... para formação dos professores. Qual é a Educação que há hoje na escola quilombola, ou na escola pública, que recebe estudantes quilombolas, e o que esta análise, e o que pode ser sugerido para que o Estado trabalhe com os professores destas escolas, ou com este público – dos estudantes quilombolas? Nesse sentido, o projeto do doutorado continua com a formação dos professores do Estado e do Município. Inclusive durante o meu processo de pesquisa, do Mestrado, e a partir ... como resultado da pesquisa, foi sugerido um convite, uma organização do Comitê Quilombola. Então foi criado um comitê, que saiu uma portaria do comitê de Educação Escolar Quilombola. Fizemos seminários e a audiência pública com a professora Nilma Lino Gomes. Ela foi ao Estado do ES, a convite do GT. Esta foi uma articulação minha, para que ela pudesse ouvir as demandas da Educação Quilombola do Estado”.*

Finalmente chegamos ao último topo, o Ponto 12 (Cinema Afro) – que chamamos de contribuições artísticas, focadas no discurso da Professora sobre a produção cinematográfica para além das questões educativas. São contribuições de Olindina para arte / cinema/ população afro-brasileira: “*Um dos professores da Ufes, o Erineu Foerste, que trabalha com metodologia na UFES, com educação no campo, foi o fomentador de um Encontro. Um cine quilombola, para apresentar (exibir) por meio da arte do cinema o que há nas comunidades quilombolas. E assim foi reunido tudo o que foi produzido em relação as comunidades quilombolas por meio do Cinema. Aí vieram os vários documentários. Um dos produtores me enviou um convite para explicitar o que poderia contribuir por meio da Educação. Sugeri uma mesa para discutir Educação Quilombola! A educação quilombola como implementação e como resultado da política da Lei 10.639/2003. Eu mesma montei a mesa, e chamei com quem poderia dialogar. Usei minha experiência agora da UFF. Chamamos uma advogada, a Rosane Muniz, porque ela é advogada do movimento. Da associação da comunidade quilombola de Linharinho – Conceição da Barra. Compreende a luta, e acompanha o GT de Educação Quilombola. Chamamos também uma professora que atua na Escola de Ensino básico e fundamental quilombola, a Josinéia. Ela é também quilombola e professora da escola no quilombo. Fui a coordenadora da mesa! Neste evento assistimos os filmes, e depois passamos aos debates e comentários. Foi um momento muito rico. E foi maravilhoso. Fizeram oficinas de cinema! Com participação dos jovens quilombolas. ”*

Para não concluir

Esta é uma obra aberta e inconclusa, fluída, cheia de recortes, rabiscos, um espaço de muitas reentrâncias, dobras e que não obedecem a uma ordem cronológica. Mas se assemelha mais a uma

obra de arte, onde seguimos as paisagens das trilhas de sua vida. Apenas nomeamos, pontuamos, cartografamos seguindo as linhas do percurso autobiográfico, as paisagens descritas, apresentadas por Olindina, generosamente e gentilmente, por isso ela é coautora do trabalho no processo de tradução, numa proposta metodológica pós-abissal. Como resultado consideramos as estratégias e táticas de inserção como resistência cultural, e experiência política territorial – um saber importante na luta decolonial, antipatriarcal, anticapitalista. A “rebeldia” de nossa Voz do Sul é sua (re)existência, um saber, e uma potência de vida. “*Chegar ao Céu da amarelinha era ganhar o jogo!*”, nos afirma Olindina.

Referências

BARROS, Regina D. Benevides de; BRASIL, Vera Vital. Cartografia de um trabalho socialítico. In: RODRIGUES (org). **Grupos e instituições em análises**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1992.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: CORREA, Roberto L., ROSENDAHL, Zenny (orgs.). **Geografia Cultural: um século (3)**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p. 185-289.

HOLZER, Werter; HOLZER, Selma. Cartografia para crianças: qual é o seu lugar? In: SEEMANN, Jörn (org.). **A aventura Cartográfica: perspectivas e reflexões sobre a cartografia humana**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

SANTOS, Boaventura Sousa. **O Fórum Social Mundial: manual de uso**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. Para além da Linha Abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos**, n. 79, vol. 2, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>. Acesso em: fev. 2017.

SEEMANN, Jörn (org). **Abordagem para a Geografia Cultural Brasileira**. Mesa: história, teoria e métodos em geografia cultural. Apresentado no VI Simpósio Nacional de II Simpósio Internacional sobre o Espaço e Cultura de 29 a 31 de outubro de 2008. Rio de Janeiro: NEPEC-UERJ, 2008.

XAVIER, Maria A. de Sá. Os festejos devotos do Ticumbi como uma narrativa identitária territorial na Paisagem da Vila de Itaúnas. **Geograficidade**. v. 5. Número especial, 2015.

_____. **Cartografia de uma Voz do Sul**: Olindina Serafim Nascimento. Monografia final de curso apresentada ao Curso Internacional Epistemologias do Sul - Prof. Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Buenos Aires, Clacso. 2018. mimeo.

ARTE NAS MÃOS: A GEOGRAFIA COM AS MULHERES CAMPONESAS NO CEARÁ E EM TOCANTINS (BRASIL)

Alexandra Maria de Oliveira
alexandra.oliveira@ufc.br

Maria Aline da Silva Batista
geoalinebatista@gmail.com

Thayssllorranny Batista Reinaldo
thayssuft@gmail.com

Introdução

A cultura camponesa, material e imaterial, pode ser apreendida por meio das paisagens. Cotidianamente, homens e mulheres modelam e remodelam seus territórios no trabalho com a terra e nela imprimem valores, crenças e modos de vida. Dessa maneira, o saber-fazer camponês, que é produto de um pertencer, se expressa concretamente nas formas de cultivo e no uso dos recursos naturais.

Especialmente as mulheres camponesas, por historicamente terem sido excluídas do mercado, mantêm uma relação de apego e identidade com os seus cultivos, seja nos quintais produtivos, seja nos roçados. Posto isso, podemos dizer que a agricultura camponesa praticada pelas mulheres é uma forma de expressão de criatividade e arte. Para além do cuidado com as plantas alimentícias ou com potencial comercial, está toda uma variedade de plantas ornamentais e nativas, que são cultivadas por questão de preferências e gostos pessoais.

A arte de cultivar os arredores de casa – como também são chamados os quintais produtivos –, afora o valor econômico e ambiental que esses espaços representam, é a materialização de uma cultura, cuja transmissão de conhecimentos se dá pela oralidade. A arte, nesse caso, é tanto um meio de expressão como de fortalecimento da identidade, já que cada quintal é único no tempo e no espaço. Não existem dois quintais iguais, nem é possível uma constância da produção, pois a natureza impõe seu ritmo e as demandas e possibilidades da família também mudam ao longo do tempo.

A resistência camponesa frente ao latifúndio, ao agronegócio e à capitalização da agricultura tem notoriedade pública na luta pela reforma agrária popular no Brasil – por meio dos movimentos socioterritoriais, mas também se faz nos “territórios camponeses”⁵ que se materializam em sítios,

5 Território camponês “entendido como *fração* ou como *unidade* é o sítio, o lote, a propriedade familiar ou comunitária, assim como também é a comunidade” (FERNANDES, 2012. p. 744, grifos do autor).

vilas e assentamentos rurais (BATISTA *et al*, 2021). No Ceará e em Tocantins, a luta dos camponeses pela terra viabilizou a criação de muitas comunidades rurais, as quais são *lôcus* de suas práticas sociais, políticas e econômicas. É a partir desses territórios que os valores culturais do campesinato se reproduzem por meio da família, a qual se constitui no seu núcleo irreduzível.

A família e a comunidade – parentes, compadres e vizinhos – configuram, de acordo com Woortmann (1995, p. 247), “a linguagem de parentesco [a qual] joga um papel de esquema organizador, não apenas no seio do discurso desses camponeses, mas também em sua prática”. É pela prática camponesa – modo de vida, formas de cultivo, relações sociais – que o campesinato constrói sua resistência como classe. No entanto, o campesinato não está imune às contradições internas e às reproduções de opressões inerentes ao Capitalismo, pois embora se oponha a ele – em sua lógica de funcionamento, está nele contido; é parte da sociedade capitalista.

Dessa forma, expressões típicas do sistema patriarcal-moderno-colonial, como a subordinação das mulheres, menor liberdade social das meninas e adolescentes e invisibilização do trabalho feminino, foram observadas nas comunidades investigadas, corroborando fatos já citados na literatura como a “relação casa-roçado” (HEREDIA, 1979) e da divisão dos espaços de lazer – com os meninos nos campos de futebol e as meninas nas festas da igreja (SALES, 2003).

Embora haja a divisão dos espaços de forma hierarquizada entre homens e mulheres, essas regras sociais frequentemente são transgredidas, ora por necessidade – na ausência de homens na família ou alguma impossibilidade deles –, ora por ousadia e determinação de mulheres que não se resignam a uma situação de subordinação. Em ambos os casos, o que fica provado é que essas regras não possuem fundamentos sólidos, somente preconceito. Assim, as mulheres vão, paulatinamente, conquistando autonomia, respeito e dignidade; passam a liderar grupos comunitários, associações e sindicatos.

Na prática política, discutem entre iguais suas pautas, aprimoram os discursos, reconhecem novos desafios de gênero e lutam por igualdade, por terra e por direitos. Constroem, assim, consciência de classe como mulheres camponesas. A resistência se dá, então, em duas frentes: na esfera pública e na esfera privada. É preciso engajamento político, como liderança ou membro efetivamente participante; é preciso se inserir no mercado por meio das feiras; das entregas de cestas *delivery*, dos mercados institucionais; mas, também é preciso dividir as tarefas em casa, a fim de ter tempo de lazer e descanso.

As mulheres entrevistadas nesta pesquisa são camponesas que, por razões diferentes, tornaram-se protagonistas na luta pela defesa de seus territórios, seja pela posse da terra, pelo sustento familiar, pela liberdade no trabalho ou por autonomia de renda. Assim, ao ultrapassarem barreiras para lutar por justiça para suas famílias e comunidades, elas quebraram paradigmas patriarcais e se firmaram

como sujeitos políticos autônomos, legando para as gerações futuras de mulheres camponesas novas possibilidades de ser no mundo.

O objetivo do artigo foi refletir sobre a relevância do trabalho feminino, tido como arte, para a resistência do campesinato e para o desenvolvimento local. A metodologia tem por base pesquisa bibliográfica sobre as temáticas campesinato, gênero e questão agrária no Ceará e em Tocantins. Para coleta de dados, foram realizados trabalhos de campo presenciais, observação direta, conversas informais e entrevistas semiestruturadas virtuais por meio das plataformas *Google meet*, *Whatsaap*, *Instagram*. A fim de manter o sigilo sobre a identidade das camponesas entrevistadas, utilizamos letras para nos referirmos a elas.

Como resultado das observações realizadas, identificamos que o trabalho das mulheres camponesas contribuiu com a renda familiar e desenvolveu a sociabilidade política na comunidade e o fortalecimento da rede de proteção social, gerando, inclusive, mudanças na paisagem. A produção agroecológica é uma estratégia de resistência do campesinato que nega a lógica do Capital. Ficou evidenciado também nos depoimentos das camponesas o apelo estético que os quintais lhes evocam, sendo, portanto, espaços de identidade e pertencimento.

O trabalho (arte) das mulheres camponesas no Ceará e em Tocantins

No Brasil, a expansão do modo capitalista de produção tem desenvolvido, por um lado, grandes complexos agroindustriais para a produção de *commodities* como frutas tropicais (no Ceará) e a soja e o eucalipto (em Tocantins), negociadas nas redes do mercado mundial. Por outro lado, expropria camponeses de suas terras e os submete à lógica do mercado. No processo, a lógica capitalista nem sempre alcança com a mesma intensidade todos os lugares ou mesmo esbarra em territórios constituídos por lógicas contra-hegemônicas que dificultam a sua continuidade, as chamadas rugosidades, como descrito por Milton Santos (2012).

Muitas das comunidades aqui relatadas são espaços sociais submetidos à lógica capitalista, mas que, por suas racionalidades, não são compatíveis com o desenvolvimento de uma agricultura industrial. Portanto, optam por se reconhecerem como sujeitos sociais capazes de desenvolver um projeto de agricultura baseado na agroecologia e numa relação sustentável com o meio ambiente a partir do trabalho familiar.

As comunidades localizadas nos estados do Ceará e Tocantins possuem aspectos físicos, sociais e político-econômicos próprios, o que lhes configuram paisagens distintas. Se de um lado, em Quixadá, os camponeses têm que lidar com as limitações impostas pela semiaridez; em Viçosa do Ceará o desafio que se coloca para a agricultura camponesa é se inserir num mercado dominado pelas grandes corporações; já em Limoeiro do Norte a questão agrária se revela nos conflitos por terra, onde os camponeses lutam para garantirem o direito de viver e produzir.

Por outro lado, no Tocantins os camponeses e as quebradeiras de coco babaçu, que residem na porção norte do estado, deparam-se com o fortalecimento do agronegócio, seja por meio da soja, do gado ou do eucalipto, e precisam resistir e se organizar coletivamente para fazer frente à expansão da fronteira agrícola e à reprodução ampliada do capital sobre seus territórios. Ambas realidades, a tocantinense e a cearense, possuem em comum a certeza de que o acesso à terra é condição para sua reprodução social como sujeitos políticos em luta por dignidade.

Tanto no Ceará como em Tocantins, a organização das camponesas tem como razão estruturante: o reconhecimento social e a garantia de direitos, sobretudo previdenciários e trabalhistas; a geração de renda e a liberdade de aprender e criar o seu trabalho. São relações estabelecidas na família em si, na vizinhança e na comunidade e a partir do trabalho com a terra, constituindo aspectos do modo de vida que permitem a reprodução da cultura, das técnicas e da identidade camponesa.

Figura 1 – Horta agroecológica em Quixadá



Fonte: foto cedida pela camponesa “A” (março, 2021).

No Ceará, as comunidades visitadas foram: Vila Rica, em Quixadá (**Figura 1**), mesorregião do Sertão Central, onde entrevistamos a camponesa “A”, que, além de garantir a produção para o consumo da família, comercializa na Feira Agroecológica de Quixadá e na Feira Agroecológica do CETRA (Centro de Estudos do Trabalho a Assessoria Técnica ao Trabalhador e à Trabalhadora), em Fortaleza.

Entrevistamos também, nesse caso via Internet, a camponesa “B”, da comunidade Juá dos Vieiras, em Viçosa do Ceará (**Figura 2**), mesorregião da Ibiapaba. “B” trabalha em sua pequena propriedade em conjunto com o marido. Ambos comercializam a produção na Bodega do Povo, em Viçosa do Ceará, e também na Feira Agroecológica do município.

Figura 2 – Horta agroecológica em Viçosa do Ceará



Fonte: foto cedida pela camponesa “B” (junho, 2020).

Por fim, realizamos entrevistas, também via Internet, com a camponesa “C”, do Acampamento Zé Maria do Tomé, Limoeiro do Norte (**Figura 3**), mesorregião da Chapada do Apodi. “C” trabalhava no grupo das mulheres da mandala do Acampamento Zé Maria do Tomé até decidir sair do acampamento, em agosto de 2021, por problemas de saúde e, conforme relatado por ela, “medo”.

Figura 3 – Mandala das mulheres do Acampamento Zé Maria do Tomé



Fonte: foto cedida pela camponesa “C” (janeiro, 2021).

Em Quixadá, encontramos a camponesa “A”, mulher negra, mãe solo, que ao longo da vida se dividiu na tripla jornada de trabalhadora rural, mãe e dona de casa. Atualmente, com 50 anos de idade, ela nos mostra orgulhosa o seu quintal. Conta-nos sobre as dificuldades que teve de criar o filho sozinha, dos problemas de saúde dele quando criança e das inúmeras idas e vindas de Quixadá a Fortaleza, em busca de tratamento.

Por conta disso, a produção ficava em segundo plano, o que resultava em dificuldades financeiras. No entanto, sua fala é cheia de esperança. Mostra-nos as suas conquistas e como sua vida melhorou com a produção e a comercialização agroecológicas. Tanto a venda na feira como em programas de compra direta do governo, no caso o PNAE (Programa Nacional de Alimentação Escolar), são essenciais para a manutenção da renda familiar.

A suspensão do PNAE, desde o início da pandemia, tem feito falta para o incremento da renda e tem repercutido negativamente na produção, já que se fez necessária a redução ou paralização total de algumas atividades. A dona “A” nos revelou que a produção agroecológica e a comercialização na feira agroecológica do município foram os caminhos encontrados para manter uma produção economicamente viável, mesmo tendo que comprar água e trabalhando sozinha. Ela contou que:

É com o dinheiro das feiras que eu pago a pipa [água] no período seco. É de três a quatro ‘carrada’ por mês... Pra o uso da casa, eu pego a R\$ 100,00, pra produção a R\$ 50,00, porque é outra água, daqui mesmo... ele só faz encher o caminhão e trazer. (Camponesa A, Quixadá)

O relato da camponesa revela a importância da produção e da comercialização agroecológica na resistência camponesa, especialmente no semiárido, onde a escassez hídrica na maior parte do ano é fator limitante. No entanto, como podemos perceber com o depoimento da dona “A”, os camponeses encontram formas de se inserir no mercado a fim de manter a produção. Diferentemente da lógica capitalista, a produção camponesa não é destinada primeiramente para o mercado, mas para o autoconsumo da família e para doações e trocas na comunidade.

O objetivo de se inserir no mercado, para os camponeses, é garantir as condições materiais de sua reprodução (CHAYANOV, 1974). No Tocantins, as comunidades visitadas foram, primeiramente, as Quebradeiras de Coco Babaçu, no município de Tocantinópolis (TO) e, em seguida, o Assentamento Amigos da Terra, em Darcinópolis, e os camponeses do município de Carmolândia (TO). Na primeira comunidade, trata-se de mulheres que lutam diariamente para sustentar a família por meio da lida com o coco babaçu (*Attalea speciosa*) e que repassam seus conhecimentos por gerações (**Figura 4**).

A arte de quebrar o coco exige habilidade, força física e atenção. A casca rígida do coco não se rompe facilmente, porém, a destreza das batidas faz com que o empenho pareça parte de uma fácil

coreografia, cujo ritmo dá o tom da vida e o som se mistura às conversas e risadas das companheiras. A polpa do coco é transformada em azeite, utilizado na culinária local e, também, como medicamento. Da casca é feito o carvão, que abastece os fogões das famílias.

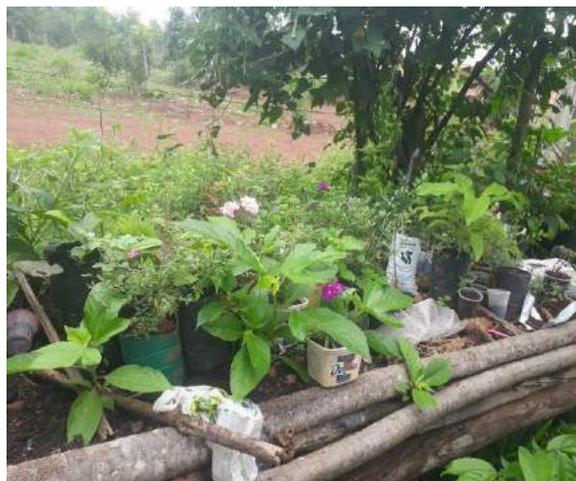
Figura 4 – Quebradeira de coco babaçu, quebrando o coco



Fonte: Reinaldo, T. B. (2020).

Praticamente todas as partes da palmeira são aproveitadas, da palha que cobre as casas, ao caule, que serve de adubo para as plantas. Essas mulheres têm uma história de luta e resistência, e por muitas vezes já foram alvos de perseguições por parte de fazendeiros, que tentaram proibir a entrada delas para a extração do coco em suas propriedades. Essa situação contribuiu para a organização coletiva e política do grupo por meio de associações e até mesmo via Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB), criado na década de 1990. No Assentamento Amigos da Terra, localizado em Darcinópolis (TO), a agroecologia tem feito parte do cotidiano da comunidade e, em sua maioria, quem lidera as atividades agroecológicas são as mulheres (**Figura 5**).

Figura 5 – Canteiro de mudas no Assentamento Amigos da Terra – Darcinópolis (TO)



Fonte: Reinaldo, T. B. (2020).

As práticas sustentáveis vão desde a manutenção do banco de sementes crioulas, que são trocadas com outras comunidades tocantinenses e de outros estados brasileiros, à utilização de adubos orgânicos e cultivo de canteiros de mudas, que são plantadas na comunidade e doadas para escolas. Já no município de Carmolândia (TO), os camponeses que plantam em uma pequena parte cedida por um fazendeiro, produzem de forma manual com apoio do trabalho da família, que ajudam desde o plantio à colheita. Trata-se de comunidades que têm em comum o sonho da terra de trabalho e de dignidade de vida.

As mulheres entrevistadas possuem origens camponesas e estão localizadas em vilas, assentamentos, acampamentos e /ou comunidades rurais. São mulheres que tem uma formação em processo, ou seja, para além de ser mãe e dona de casa, buscando aprender novas formas de produzir, aproveitar os alimentos e dialogar com o mercado interno e externo.

Com isso, lutam pela valorização da agricultura camponesa agroecológica, equidade de gênero e reforma agrária. São, muitas vezes, mulheres que possuem um histórico de formação política nos movimentos socioterritoriais, sendo, portanto, referências em suas comunidades. Assim, elas assumem a liderança de associações comunitárias, grupos de comercialização agroecológica, entre outros.

Considerações finais

Pensar sobre a cultura camponesa a partir da arte (trabalho) desenvolvida pelas mulheres, significa refletir acerca da condição de subordinação e silenciamento em que as mulheres camponesas, quase sempre, estiveram submetidas nas negociações de órgãos públicos estaduais com os trabalhadores e as trabalhadoras rurais. A abordagem adotada pela equipe considerou acampamentos, assentamentos, sítios e comunidades como espaços de relações sociais constituídos por sujeitos no processo de luta por condições dignas de vida e trabalho no campo.

Muitas das mulheres vivenciam o processo de reforma agrária gotejado em políticas públicas estaduais. Os dados de pesquisas em desenvolvimento apresentam-se de forma transversal, passando por mulheres camponesas no Ceará e em Tocantins, revelando que o tempo casa-roçado, em que as mulheres encontravam-se espoliadas não apenas do seu trabalho visto como “ajuda”, mas de qualquer iniciativa de desenvolvimento de seu potencial criativo, segue para o tempo da luta pelo reconhecimento, em que surge articulações fortes com as parentes e as vizinhas, e, ainda, com organizações não-governamentais que as ajudam a entender que a condição de mulheres camponesas traz novos desafios à organização e outras exigências para a vida nas comunidades.

Em síntese, do ponto de vista socioeconômico, a organização das camponesas tem como razão estruturante: o reconhecimento social e a garantia de direitos previdenciários e trabalhistas; a

mão-de-obra, antes, considerada subutilizada, principalmente de mulheres, hoje é parte constitutiva da renda familiar; os projetos direcionados prioritariamente às mulheres via Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE) contribuíram substancialmente para a circulação de capital nos municípios do interior, tornando-as importantes dinamizadoras das economias locais.

Do ponto de vista da cultura camponesa, temos visto a inserção cada vez maior e melhor da arte feminina nas capelas em dias de festas das comunidades e no resgate das tradições de seus lugares de origem, quer seja com a preservação de sementes crioulas ou mesmo com o resgate do cultivo de plantas para produção de remédios caseiros. Do ponto de vista socioambiental, observamos uma grande preocupação das mulheres com a utilização dos solos, das florestas e das águas.

Há, muitas vezes, uma articulação das escolas do campo com as mulheres para o desenvolvimento de uma educação agroecológica livre de agrotóxicos e a favor práticas alternativas como as mandalas e os quintais produtivos dentre outras tecnologias sociais. E assim, vamos seguindo refletindo sobre a arte nas mãos (trabalho) de mulheres camponesas no Ceará e em Tocantins que buscam caminhos de resistência na sociedade capitalista.

Referências

BATISTA, M. A. S. *et al.* Elas estão em cena: a resistência de mulheres camponesas no Ceará. In: MACHADO, I. C. B. *et al.* (orgs). **Geografia cultural do feminino: enfoques e perspectivas**. Santa Maria: Arco Editores, 2021. v. 1. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/59298>. Acesso em: 22 fev. 2022.

FERNANDES, B. M. Território Camponês. In: Caldart, R. S., Pereira, I. B.; Alentejano, P. & Frigotto, G. (Orgs.). **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio: Expressão Popular. 2012.

HEREDIA, B. M. A. **A morada da vida: trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SALES, C. M. V. **Criações Coletivas da Juventude no Campo Político: um olhar sobre os assentamentos rurais do MST**. Fortaleza. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Ceará, 320 f, 2003.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

WOORTMANN, E. F. **Herdeiros, parentes e compadres** – Colonos do Sul e Sitiantes do Nordeste. São Paulo – Brasília: Hucitec – Edunb, 1995.

METODOLOGIA COMPARTILHADA E ANTROPOLOGIA FÍLMICA: O DOCUMENTÁRIO POESIA E RESISTÊNCIA



Vicente de Paulo Sousa
vicentypsousa@hotmail.com

Nilson Almino de Freitas
nilsonalmino@hotmail.com

Introdução

O filme “Poesia e Resistência”, dirigido por Vicente de Paulo Sousa, tendo como diretor de produção Nilson Almino de Freitas, coordenador do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME, da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, foi um filme resultado da pesquisa “A poesia como narrativa do espaço: o bairro e o lugar sob a dinâmica do território na periferia de Sobral/CE”, que gerou a dissertação de mestrado em Geografia na UVA, por parte do diretor do filme. Seu acesso pode ser feito através do canal do LABOME Visualidades no Youtube¹. É uma pesquisa que teve continuidade e está presente ainda nas atividades do LABOME, gerando vários trabalhos compartilhados com coletivos de jovens que atuam na produção cultural em Sobral, no estado do Ceará.

O foco do documentário é a poesia marginal ou literatura menor, como denominam Deleuze e Guattari (2017). Ressaltando que essa foi uma dinâmica potente na obtenção de dinâmicas de relações colaborativas por parte do pesquisador e dos pesquisados que duram até o presente. À medida que se adentrava intensamente no campo e na relação com os pesquisados, outras possibilidades foram surgindo nesse meio.

A ideia da pesquisa e do filme é fazer uma geografia dos desejos e práticas cotidianas dos artistas que se apresentam, tanto nas batalhas de rap, especialmente a que acontece no bairro Terrenos Novos em Sobral, quanto os que se apresentam no movimento Slam da Quentura. No filme, os artistas expressam em suas poesias, a subjetivação do espaço e territorialização de suas vontades por um mundo melhor no espaço cultural da cidade.

Para Deleuze e Guattari (2017), o marginal não é pensado no sentido de “criminoso sem sentimento e cruel”. Para eles, o marginal não se enquadra em concepções majoritárias de modelos de comportamento e subjetivação da experiência cotidiana que impõe uma suposta normalidade em uma padronização homogeneizante do comportamento do corpo na cidade. A agência marginal tem

1 <https://www.youtube.com/watch?v=bzWE36Ob5kw>.

o poder transformador, via resistência, indo além de um processo de construção de uma identidade modelo sólida, estável, fixa e homogênea do ponto de vista da “normalidade”.

É uma agência de transversalidade, com singularidade, com fluxo, expressando o desejo, potência e intensidade. É uma provocação que desestabiliza a tendência de tentativa de estabilização de um modelo “normal” de consciência, pautada no individualismo e no sistema econômico majoritário, pautado na economia e cultura capitalista do mundo contemporâneo. A agência marginal tende a marcar o corpo com diferenças, mostrando força para lutar em busca da recriação de sua existência na sociedade.

É um corpo que investe na transformação, gerando o conflito na sua provocação, investindo na territorialização da cidade. Geralmente, são vistos como “problemas” a serem resolvidos pelas forças majoritárias que ocupam os equipamentos públicos e privados na sociedade. Falando em resistência, pensando como Krenak (2019), os corpos marginais, valorizados no filme, investem na subjetivação da experiência pregando a necessidade de respeito à diferença, mostrando autonomia e provocando a reflexão crítica sobre um modelo de humanidade destrutiva, violenta e perversa, especialmente na defesa de corpos empobrecidos pelo sistema econômico: negros, mulheres, LGBTQIA+ e periféricos.

Em suas poesias, algumas singularidades dos lugares, que se esforçam em territorializar, aparecem a partir de desejos de espacialidades pelas quais são mediadas por simbologias que unem a realidade material, ideias, valores e afetos. O lugar privilegiado geralmente é o das “quebradas”, da “perifa” ou ainda da “favela”, apesar da cena montada para exposição da poesia nem sempre acontecer na periferia pobre da cidade. No caso do Slam da Quentura, por exemplo, é no centro urbano, numa praça bastante central da cidade de Sobral, onde ocorrem esses eventos. Mesmo no caso das Batalhas de Rap, especificamente a Batalha do TN, a escolha é pela praça mais frequentada do bairro. Segue uma breve descrição do filme para pensarmos melhor o seu conceito.

O filme

O documentário “Poesia e Resistência” inicia com gritos de guerra dos dois movimentos. Primeiramente, podemos ouvir o grito: “Batalha do TN é conhecimento, vocês querem ver, rima e talento!”, que é produzido no início do evento de batalha de Rap do bairro Terrenos Novos, periferia pobre de Sobral. Algumas fotos dos jovens que participam aparecem como pano de fundo. A batalha acontece numa das praças do bairro. Em seguida aparece o MC Leandrinho afirmando que a rima é o êxtase do artista, vindo do seu coração, da sua mente e aprendizado. Em seguida o grito de guerra do Slam é feito: “Poesia nua e crua, Slam da Quentura”, que se refere a um dos vários encontros de jovens do movimento Slam de Sobral. O termo “quentura” é uma referência ao calor constante da

cidade. Após o grito, que é acompanhado por fotos dos poetas, a Bicha Poética aparece informando que o Slam da Quentura é o primeiro campeonato de poesia oral do Ceará.

A ideia do filme é intercalar a fala de um dos participantes dos dois movimentos, com recitações poéticas cantadas ou faladas. Na primeira sequência aparece Restrito MC falando da relação do Rap com a periferia, especialmente a manifestação de protesto necessário contra “o sistema”. Logo depois, um trecho da Cypher (Encontro de vários MCs em uma mesma música) em que ele está envolvido, fala sobre esse tema.

A crítica à violência provocada pelas desigualdades sociais e a fome dá o tom da poesia cantada. O “sistema” é um símbolo a ser combatido que causa tudo que é ruim para as pessoas em sociedade, segundo a percepção dos poetas. É o causador da exploração, da fome, da violência contra os corpos que moram nas “quebradas”.

Esse mesmo tema de defesa da periferia e protesto contra o “sistema” acompanha a poesia declamada por Fran Nascimento no Slam da Quentura. Logo depois, Sabrina Sá explica que a poesia Slam é a poesia marginal e existem vários grupos espalhados pelo Brasil e pela cidade. Nessa sequência, o feminismo, associado à negritude e à periferia passa a ser o tema tanto da batalha quanto do Slam. Em ambos Sabrina participa. Aparece ela em seguida cantando sobre o preconceito contra a mulher. Cacheada Santos aparece recitando uma poesia no Slam da Quentura falando do mesmo tema.

A sequência seguinte é sobre o preconceito também, mas relacionado ao movimento LGBTQIA+. Bicha Poética comenta sobre a relação com o Slam e recita um poema em uma de suas apresentações. O poema fala de outros marcadores sociais relacionados ao preconceito, além do movimento LGBTQIA+. Fala da negritude e da “favela”, misturando variáveis que, nos termos dela, “destroem” uma visão imposta e preconceituosa de “normalidade”.

Na sequência, Barnabé MC fala da violência policial constante nas batalhas de rap e até mesmo com moradores dos bairros periféricos pobres. No caso das batalhas, um ofício sempre é entregue para polícia, para dar um caráter oficial e de autorização do evento. Mesmo assim, lembra que é constante a polícia atrapalhar, colocando todo o mundo na “parede”. Ele mostra sua queixa, pois entende que o evento é feito em prol da comunidade, coisa que o “governo” não faz e, mesmo assim, são reprimidos.

O trecho de Rap da Cypher na sequência lembra do medo da política que a comunidade tem. Como diz a música: “...temos de resistir para garantir nossa existência...”. Depois, Diego Clementino, do Slam da Quentura, aparece contando um caso de assassinato de um negro na periferia, filho de mãe solteira, que sonhava com ser médico. A política o matou com seis tiros.

Leandrinho MC conta que a narrativa da poesia é relacionada ao que eles vivem na periferia. Além de narrativa, é também reivindicação, dando-se, assim, a condição de porta-voz da “favela”. O

que ele fala na entrevista aparece na sua poesia que vem na sequência. Sonhos, loucura, violência, defesa da periferia, contingência, sujeira na política, tudo isso e mais alguma coisa serve para arrematar que a sua “fome não cabe nas urnas”. Depois, o trecho da Cypher fala de resistência com as “minas”, com os moradores da periferia, contra a mídia dominante e contra o sistema.

Paralelo a este movimento marginal, algumas singularidades dos lugares se manifestam a partir das formas simbólicas espaciais existentes na poesia, pelas quais retratam uma estreita relação com os desejos do poeta e sua experiência de vida e que são mediatizadas por símbolos de revolta e resistência, podendo ser relacionado a uma realidade material e unindo-se a uma ideia, a um valor ou a um sentimento.

Entendemos, portanto, que as mediações simbólicas permeiam as atividades pessoais em relação aos lugares de afetividade e do pertencimento dos poetas. Neste aspecto, os lugares privilegiados são aqueles periféricos. Vale a pena agora entendermos a trajetória de como os pesquisadores chegaram ao filme.

O método videográfico, afetos e o documentário

A princípio, não existia a ideia do documentário. Tudo foi sendo revelado pelo trabalho de campo da pesquisa vinculada ao LABOME e ao Mestrado Acadêmico em Geografia da UVA, assim como pelas relações que se construíram em meio a esse processo. A pesquisa teve prática videográfica como suporte, ou seja, desde 2016², em função do contato que tínhamos com alguns coletivos de jovens que atuam na cena artística de Sobral nos bairros periféricos, especialmente no hip hop. Começamos a acompanhar as atividades desses coletivos com a proposta de filmar os dois eventos poéticos que ocorriam em espaços públicos da cidade³.

Em função desse registro videográfico, conseguimos nos aproximar aos grupos, que participaram ativamente na definição do que se deve registrar, assim como utilizam as filmagens para promover e divulgar suas artes. Íamos acumulando riquezas tanto do ponto de vista de aquisição de imagens, como também no campo das relações com os interlocutores, sem deixar de considerar outras vertentes conectadas com a poesia que podiam ser exploradas para além do texto. Estávamos nos deixando afetar pela experiência.

Para Favret-Saada (2005), ser afetado é um experimento de relações que provocam no pesquisador algum tipo de aprendizado sobre como deve perceber a experiência com seus interlocutores. O trabalho de campo não é uma dinâmica totalmente controlável pelo pesquisador.

2 Em 2017, em função dessa articulação com os coletivos de jovens artistas do hip hop que atuam nos bairros periféricos de Sobral, o LABOME produziu o filme “Rap nas quebradas” que conta a história dessa arte a partir da perspectiva dos artistas que ajudaram na definição do roteiro e produção do filme.

3 Uma pequena mostra do material produzido está em lista de reprodução do canal do LABOME no Youtube. A playlist da batalha TN pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrKSbcOn7CPtEZcWGGQbkj5DW-WOYX5z6>. A playlist da poesia Slam pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrKSbcOn7CPsW53R3edN51pabgJ6CrZ0X>.

Pelo contrário, variáveis que surgem ao acaso, em função do reconhecimento da agência individual e coletiva dos pesquisados são constantes, provocando confusão, angústia e dúvidas diante do projeto de conhecimento do pesquisador.

Esse movimento não é exclusivo do fazer-pesquisa. Viver em sociedade é assim. As relações que se estabelecem no cotidiano com as coisas, com as pessoas, com o ambiente, com as instituições, dentre outras relações, promovem devires, como diria Deleuze. Os contatos entre humanos e não humanos (coisas, ambiente, instituições etc.), promovem movimentos onde os diferentes agentes saem de suas zonas de conforto e certezas, mudando a forma de pensar e agir. São mudanças que nem sempre são confortáveis ou controláveis.

O ser afetado, portanto, não é somente emoção. É resultante do devir que desordena qualquer forma de definição fixa, estáveis e homogeneizante de identificação pessoal ou coletiva substancial. Os agentes se afetam de formas diferentes, mesmo que as forças que lhes atingem fossem as mesmas, provando transmutações do desejo, da potência nas tentativas de promover relações. O movimento não promove necessariamente consenso.

Ao deixar-se afetar, entra-se em um jogo em que se conhecem mais ou menos as regras, mas não se tem controle total sobre os usos dessas regras por parte de todos os agentes da relação. Há um descontrole parcial dos afetos que provoca efeitos nas agências individuais que, contraditoriamente, buscam um controle sobre o território que vira um espaço de disputa. Os agentes que provocam o deslocamento e a transformação são sempre aqueles que resistem ao que é dominante: são os marginais.

Se o projeto de conhecimento for entendido como imutável por parte dos agentes envolvidos, em uma atitude conservadora, de uma suposta “normalidade”, não acontece nada. Nesse caso, se deixar afetar na pesquisa é envolvimento, compromisso compartilhado. Por parte daqueles que detêm o poder de definição e controle das situações, aqueles que procuram conservar a estabilidade, sustentados por um desejo de segurança. Mas essa busca é sempre acompanhada de uma incerteza no sucesso, na efetivação desse desejo, o que desestabiliza os que detêm mais poder de decisão e possuem maior força na relação.

A ação individual que busca estabilidade, precisa ser sensível para saber como agir com segurança diante dessa complexidade, o que é uma tarefa quase impossível, mas é um desejo que aciona uma potência de ação nesse sentido. A territorialização acontece nesse momento ambíguo: estabilidade e instabilidade criativa. Nesse caso, como nos iluminam Haesbaert e Bruce (2002), na territorialização está contido o seu oposto, a desterritorialização.

Na pesquisa com os coletivos que aparecem no filme, houve uma negociação constante entre os diferentes agentes envolvidos que atuam no lugar da cena dessas artes, inventando significados

compartilhados, afetos, desejos, potências e práticas com finalidades nem sempre consensuais, inventando um território muito pouco estável e difícil de ser delimitado por fronteiras rígidas em função de sua transitoriedade. Dizer quem são esses grupos e sua identificação não é um movimento fácil.

É um movimento rizomático que se espalha e cria dando diferentes significados para o que é a periferia. Portanto, o lugar chamado periferia é muita coisa, tanto que está lá, quanto que não está, só não é estabilidade, mesmo que as narrativas produzidas sobre sua definição tentem dizer exatamente o que é. É um fluxo de desejos e busca de diferenciação e definição de um território que fala de lugar da identidade do grupo.

Para acompanhar esse movimento, a pesquisa se utilizou de outras fontes disciplinares para a obtenção de seus objetivos com os interlocutores. Destacamos o fato de a poesia ser um recurso pouco utilizado como base de investigação e análise sobre determinado tema que fala de geografia do desejo e territorialização no sentido aqui exposto, muito embora sua utilidade seja tão precisa e necessária como as demais fontes. Aqui, esse recurso foi de fundamental importância, pois ela fala sobre as variáveis do espaço tanto quanto outros.

O processo de territorialização e compreensão sobre territorialidade foram percebidos e analisados a partir da arte poética, bem como outras variantes que também pontuaram essa pesquisa, como: agência, afeto e desejo, por exemplo. Portanto, foi na dinâmica de inserção no campo que estabelecemos vínculos de confiança e troca de conhecimentos com os interlocutores, ouvindo suas narrativas sobre as experiências vividas e sentidas em seus espaços. Isso vale para todos os entrevistados, pois, além dos versos poéticos que ajudam a entender o espaço trazidos na pesquisa, os poetas e rappers também concederam suas narrativas no papel de entrevistados em vídeo.

A pesquisa de campo é um trabalho que exige paciência e uma boa dose de malabarismos, dada às intempéries que nos são apresentadas durante seu desenvolvimento. Favret-Saada (2005), ao falar de sua experiência, mostra-nos que, às vezes, nosso projeto se esvai, e somos obrigados pelas circunstâncias do campo e da dinâmica com os interlocutores, toma-los como recortes, alternativas também importantes, oferecendo-nos chances de percebê-las na complexidade que são as relações sociais desses agentes entre si e com o espaço onde vivem.

A utilização dos recursos audiovisuais nas pesquisas acadêmicas, apesar das resistências que ainda vigoram, tem ajudado a contar os resultados de forma a contemplar melhor os sujeitos pesquisados, porque o texto acadêmico, pela sua linguagem e reserva de acesso, às vezes circula somente entre os intelectuais que interpretam e escrevem a história de outras pessoas, deixando de fora os próprios interlocutores. Assim como nas pesquisas etnográficas, vivemos a experiência do campo de pesquisa, participando, de alguma forma, das realidades pertinentes aos entrevistados.

Comparecemos a todos os eventos de poesia e rima mostrados no documentário, assim como os que não foram mostrando nesse documento em filme, gerando outros filmes. Participamos de reuniões que os dois grupos realizavam para pensar em como efetivar a cena poética, pois ela já tem seu início de formação desde esse momento de planejamento, onde é pensado estrategicamente como se consolidará o momento da cena. Estivemos presentes também em outras circunstâncias em que o Movimento Social FOME, organizador da Batalha do TN, realizou outras atividades além da disputa de rappers.

Acompanhamos apresentações pela cidade, em atividades do Movimento, tudo isso porque os rappers [da base], que são responsáveis pela Batalha, são membros do Movimento Social FOME. Com muito cuidado, esclarecemos, desde o início das visitas, a condição de pesquisadores naquelas circunstâncias, afinal, as pessoas sempre se mostram curiosas e desconfiadas com a presença de um estranho que lhes faz intervenções com perguntas sobre suas histórias. E isso fica ainda mais aguçado diante da presença de equipamentos de filmagens.

Nesta pesquisa, a utilização dos recursos videográficos sempre fez parte da metodologia, pois os eventos de poesia e rimas tinham na época a colaboração do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - LABOME, que, em acordo com esses coletivos, acertou de filmar e disponibilizar o material filmado para os respectivos organizadores do Slam da Quentura e Batalha do TN, representados pelo Coletivo Fora da Métrica e Movimento Social FOME, respectivamente.

Foi produzido todo um acervo de filmagens desses eventos para ajudar na construção da pesquisa através das imagens, das falas e das posturas corporais que esses indivíduos assumem no momento da cena poética. Diante da grandeza e da quantidade de material produzido, houve a necessidade de documentar tudo isso numa estratégia que poderia ajudar a contar as realidades periféricas a partir dos relatos e das poesias feitas por esses artistas.

Com base nessa percepção, intensificamos o processo de decupagem dessas filmagens que traziam a cena poética como um forte elemento para contar sobre a periferia, desnudando suas realidades. Somado a isso, as entrevistas gravadas com os poetas, poetisas e rappers foram essenciais para compor a montagem do documentário. Durante o mês de setembro de 2018, esse processo de decupagem e montagem foi realizado, e, ao final, tivemos como produto o documentário Poesia e Resistência.

O documentário tem duração de 10'38". Através do recitar da poesia marginal e das rimas, poetas (slamers) e rappers falam das múltiplas realidades e circunstâncias periféricas, cujas abordagens deixam clara a forma de resistência desses sujeitos no tocante às dificuldades nestes espaços e suas agências como produtores de uma literatura que denuncia e ao mesmo tempo se apropriam de seus lugares numa atitude de defesa e criação de territorialidades identitárias.

Como visto, o roteiro de montagem do documentário seguiu no sentido de contemplar os diversos segmentos de luta que esses poetas e rappers reivindicam. Visto o material filmado, percebeu-se que alguns temas eram mais versados. Dentro dessa lógica, foram escolhidos os seguintes, como já mencionado na descrição feita aqui do filme: periferia, feminismo, polícia (crítica aos afrontamentos truculentos), LGBTQIA+ e sistema. Para cada tema, revezam-se alguns poetas slamers e rappers. Não obstante, no tocante às temáticas LGBTQIA+, teve apenas um poeta slamer que recitou a respeito disso, no caso, a Bicha Poética.

Para Vailati (2016), “o objeto audiovisual é um olhar de diferente natureza, que nasce através de uma interação – ou mediação – entre homens e tecnologia e que produz consequências no mundo” (VAILATI, 2016, p. 59). Portanto, não podemos deixar de considerar que os equipamentos de filmagem foram agentes construtores de sentido para o que foi registrado. Assim, inferimos que os equipamentos também produzem afetos, provocando, também, reações nos interlocutores.

Eles criam, diante da provocação, no filme, reflexões sobre questões voltadas para as realidades da periferia e da negritude, vítimas das circunstâncias desiguais que se reproduzem constantemente na sociedade. De acordo com Gomes Júnior e Costa (2018), e concordamos com essa ideia, o filme não é igual ao texto, apesar de resguardar características comuns. É um aparato cultural que inventa um discurso. Por sua vez, o discurso é agente de prática social, criando uma geografia e uma paisagem cultural na perspectiva da relação entre os diferentes agentes. É uma linguagem que tem seus códigos específicos, inventando a geografia cultural do grupo e a sua temporalidade.

Por ter sua temporalidade e espacialidade próprias, o filme cria ideias, não sendo, contudo, um registro fiel da “realidade”. É um conceito da experiência. No processo de pesquisa e produção do filme com os poetas e rappers, enfrentamos dificuldades. Lidar com múltiplos afetos não é fácil, pois, em algum momento, é necessário, minimamente, que direcionemos nosso olhar para questões até então despercebidas. Foi necessário um processo de inserção mais pessoal com cada um.

Isso ocorreu devido à constante presença no campo de pesquisa nos eventos e em outras atividades, como no caso dos rappers da Batalha do TN, onde acompanhamos atividades externas ao evento. A presença do pesquisador foi tão intensa nesses movimentos que o Coletivo Fora da Métrica acabou inserindo um dos autores desse artigo no seu grupo de Whatsapp, possibilitando-o a participar de todas as reuniões que tratavam da organização do Slam da Quentura.

O processo que culminou nesse resultado foi regado por circunstâncias que a todo tempo desafiavam o pesquisador. Os deslocamentos são sempre muito cheios de obstáculos e medos. Um dos medos a considerar foi o fato de andar carregado de equipamentos pesados, sensíveis a qualquer manuseio incorreto que pode comprometer as gravações, pois os eventos não param para que se possa fazer os devidos acertos. Nisso, ainda tem o fato dos equipamentos do LABOME serem bem

caros. Todavia, andar à noite em posse deles pode acarretar assaltos.

Ainda destacamos o fato da preocupação em conseguir pessoas que pudessem ajudar nos dias das filmagens, afinal, as edições do Slam da Quentura sempre ocorreram aos sábados, e as edições da Batalha do TN às sextas-feiras. Ambos os eventos são mensais. Como quase todos os bolsistas do LABOME eram, na época, de outras cidades, mesmo morando temporariamente em Sobral, poderiam viajar para suas residências de origem no final de semana.

Já para a Batalha, a dificuldade se encontrava no fato deles possivelmente terem aula nesse dia, então, essas preocupações sempre foram constantes, mas quase nunca faltou ajuda. O LABOME é uma equipe, uma rede de relações, sempre comprometida com a pesquisa. Destaco também o processo que culmina na obtenção e gravação de entrevistas. O processo de convencimento é de extrema sensibilidade, colocando o pesquisador dentro de uma circunstância interacional.

É necessário saber abordá-lo, explicar os objetivos, administrar uma interlocução que o faça sensível diante dos propósitos do pesquisador. Isso é bastante complicado. O pesquisador tem de saber lidar com essas relações. Ainda, o mais intrigante nisso tudo é que para essas circunstâncias não existe um manual de instrução. São questões que se apresentam naquele momento. O interlocutor tem suas atividades diárias. Então, reservar um tempo para conceder entrevistas, significa que ele já tem alguma empatia e consideração pelo pesquisador.

Portanto, este não pode estabelecer condições, tem de estar disponível para o dia, hora e local que o entrevistado lhe sugerir. Sobre o documentário produzido, os interlocutores da cena poética tiveram acesso através da plataforma Youtube, no canal do LABOME Visualidades, onde está publicado⁴. Segundo relatos que ouvimos deles, a repercussão foi positiva, pois se viram como porta-vozes do “gueto”, onde também puderam ter seus trabalhos e talentos difundidos.

A Batalha do TN e o Slam da Quentura compartilharam o link de acesso em suas páginas na rede social Facebook. Desse modo, adquirimos afetos e amizades, e não poderíamos deixar de lhes restituir da forma como eles melhor compreendem, pois apenas o texto acadêmico talvez não fosse tão relevante para eles. Como bem enfatiza Fonseca (1995), essa escrita acaba “[...] produzindo um texto onde a individualidade das personagens se dilui na multiplicação de depoimentos, e onde a história “anedotal” é frequentemente sacrificada em nome da mensagem analítica”. (FONSECA, 1995, p. 190). No filme, o corpo individual é valorizado. O personagem aparece em evidência, ao contrário do que é comum a alguns textos acadêmicos, em que os personagens são genéricos.

Passados já alguns anos, o documentário já foi apresentado em diversos eventos acadêmicos, inclusive de fora do estado do Ceará. Recentemente foi premiado na categoria Melhor Filme Documentário Cearense no Cine Ibiapina, Festival de Cinema da Ibiapaba, cuja premiação ocorreu dia 30 de janeiro de 2022. E, para além do filme, o que importa para nós é a restituição que estamos

4 <https://www.youtube.com/watch?v=bzWE36Ob5kw&t=475s>

criando, difundindo reflexões e contribuindo para propagar a palavra potente de moradores das “quebradas”, mostrando que, apesar da fome e da miséria, essa fome não é só de um prato de comida, é também em busca de respeito e transformação desse modelo de sociedade que vivem.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FONSECA, Cláudia. A noética do vídeo etnográfico. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, n. 2, p. 187-206, 1995.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**. São Paulo, v.13, n. 13, p. 155-161, 2005.

GOMES JÚNIOR, Gervásio H.; COSTA, Maria Helena B. e V. da. Intertextualidade na paisagem: a cidade fílmica de Recife em Febre do Rato. **GEOgraphia**, Niterói, vol. 20, n. 44, 2018.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. **GEOgraphia**, v. 4, n. 7, p. 1-15, 2002,

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VAILATI, Alex. O documentário social. In: VAILATI, Alex; GODIO, Matias; RIAL, Carmen. **Antropologia visual na prática**. 1ª ed. Desterro/Florianópolis; Cultura e Barbárie, 2016.

AFETOS E MÉTODOS: FILME SINAL FECHADO, HORA DO SHOW, HORA DO TRAMPO



Jocilene Ramos Bastos
ramosjoyce02@gmail.com

Nilson Almino de Freitas
nilsonalmino@hotmail.com

Considerações Iniciais

O filme “Sinal fechado, hora do show, hora do trampo” é um dos frutos de uma experiência etnográfica vivenciada na rua, juntamente com artistas que passaram por Sobral ou moram nessa cidade brasileira, localizada no estado do Ceará, trabalhando de forma independente com performance circense nos semáforos mais movimentados.

Durante essas vivências compartilhadas com os artistas por mais de dois anos, entre 2017 e 2019, a ferramenta audiovisual e fotográfica não só fizeram os registros das imagens que originou o filme documentário, mas também se tornaram caminhos que ajudaram na inserção e permanência em campo da pesquisadora, possibilitando uma excelente aproximação junto aos artistas na rua.

Essas ferramentas também produziram fontes de pesquisa e acervo público para consulta no Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidiana – LABOME, da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. Houve uma divisão do trabalho por parte dos autores deste artigo. A autora fez o trabalho de campo e captação audiovisual. O autor, orientou a atividade de campo e a pesquisa, assim como participou, com a pesquisadora, da montagem e edição, aprendendo com o acervo audiovisual sobre o conceito a ser definido para o filme.

Vale a pena lembrar que um filme etnográfico tem algumas características peculiares quando é feito com o recurso videográfico. Nesse caso em particular, não é uma repercussão de uma pesquisa anterior. O registro em vídeo se confunde com o trabalho de campo e produção de fontes da pesquisa. Claro, a pesquisadora tinha seu diário de campo e guarda na sua memória, mas ocorreram acontecimentos que não foram registrados em vídeo.

O próprio contato inicial com os artistas não foi acompanhado com o equipamento de filmagem. Mas, o registro das atividades, entrevistas, reações de quem assiste, dentre outros, acontecem com a convivência e participação dos artistas, sem se ter em mente um roteiro de filme pré-definido. Portanto, o filme/documentário “Sinal Fechado, hora do show, hora do trampo” é uma experiência audiovisual realizada nas ruas de Sobral, produzida a partir do material capturado durante

experiências e visitas a campo. A câmera, de fato, foi a “caneta” que escreveu por diversas vezes boa parte do diário de campo. Já o filme foi o “microfone” que fez com que a voz e a performance dos artistas pudessem circular por lugares diferentes daqueles que usualmente frequentam.

Para compreender melhor a metodologia de pesquisa, é importante fazer uma pequena história da relação entre antropologia e imagem. Na antropologia do século XIX era comum nos diários de campo o uso do desenho. Com a criação da fotografia e do filme, essas linguagens passaram a compor o conjunto dos instrumentos de registro que eram usados como apoio de alguns antropólogos.

Entretanto, esse tipo de registro em fotografia e filme tem uma história própria e paralela ao seu uso no campo da antropologia. Contudo, já nasce acompanhada da concepção que é um retrato da realidade. Os primeiros filmes de exibição pública eram de registro de acontecimentos⁵. Essa concepção fez com que essa linguagem visual fosse aceitável diante de uma ciência da sociedade que tinha como ideia ser uma expressão fiel da essência do real, como pensava o positivismo, corrente de pensamento que afetou todas as áreas das humanidades, inclusive a Antropologia.

Com o tempo, foi se verificando uma ambiguidade na concepção do que é um filme, especialmente quando se começa a usar técnicas de roteirização para se contar uma história linear e sequenciada como ficção. Passou a se pensar essa linguagem também como arte e entretenimento. Essa ambiguidade entre retrato da realidade e ficção para diversão faz com que se crie uma certa rejeição dessa linguagem no campo científico, mesmo se preservando a ideia de registro do real (nada mais falso), quando o filme é classificado como documentário.

No gênero documentário, quando era usado no campo científico, seria muito mais para mostrar evidências do suposto real. Com o tempo, tanto a antropologia, disciplina que consegue acumular uma discussão de forma mais enfática nos usos das visualidades em suas publicações científicas, quanto o cinema, começam a rever sua epistemologia, pautada em uma crítica à neutralidade científica.

Exemplos dessa mudança veio com a redefinição do conceito de montagem no cinema, com a produção da escola soviética, o cinema direto dos anos de 1960. Outro exemplo, agora por parte da antropologia, mais contemporâneo, é a crítica feita por Geertz⁶ e, posteriormente, de uma forma mais radical, pelos pós-modernos como James Clifford ou George Marcus⁷. Estes apoiavam a ideia da autoridade do pesquisador como sendo aquele capaz de mostrar a essência do real “como ela é”. Em outras disciplinas, como é o caso da geografia, esse tipo de crítica também se faz presente, seja na geografia crítica, seja na geografia cultural, de formas distintas e epistemologias diferentes, mas, ainda, sem o uso do audiovisual como método, a não ser como registro de evidências.

5 Sobre o assunto, Cf. Ribeiro, 2005.

6 Sobre o assunto, Cf. Geertz, 1997.

7 Cf. Marcus, 2009. Cf. Clifford and Marcus, 1986.

Nesse movimento pelo qual o cientista vai sendo pensado como um componente de sua própria análise, não mais um observador que vê as coisas como elas são, mas um intérprete. Assim, ele começa a pensar o “objeto” do cientista como agente construtor não passivo do conhecimento. Portanto, o conhecimento é construído de forma compartilhada. Isso é muito forte na antropologia contemporânea, depois dos pós-modernos, e está presente na geografia não representacional¹.

Na confluência entre cinema e antropologia, temos outro exemplo com Jean Rouch (GONÇALVES, 2008) como marco para o que se passou a convencionar de antropologia visual compartilhada, pensando tanto a desconstrução da linguagem enquanto registro de evidências, quanto do seu uso na antropologia muito mais como conceito do que como expressão representacional do real. O documentário relacionado à pesquisa passou a ser um investimento simbólico de construção de sentido naquele que assiste, porque tem um tempo e uma espacialidade própria, diferente daquela vivenciada fora do contexto da produção fílmica.

É uma linguagem, uma forma de comunicação da experiência, mas não é a representação fiel da experiência propriamente dita. Forma de comunicação construída na relação entre pesquisador e pesquisado, em que ambos teriam uma participação mais ou menos simétrica no seu processo de elaboração. A única coisa que diferencia o documentário, nessa perspectiva, e o filme de ficção é o maior controle da cena por parte desse último, controle vindo de um roteiro pré-definido e aplicado de forma mais rígida. No documentário é mais difícil esse controle, apesar de alguns produtores, especialmente do campo do cinema, em alguns casos, investir nisso.

Esse movimento compartilhado de produção de registro videográficos no trabalho de campo é uma invenção da cultura, como diria Wagner (2010), resultado também de uma antropologia reversa. Podemos até entender que o termo antropologia poderia ser facilmente substituído por todo investimento disciplinar que tem como preocupação produzir conhecimento sobre a sociedade e a cultura. Do ponto de vista epistemológico, a ideia é que não “retratamos a realidade”, nós a inventamos, no sentido criativo do termo, junto com nossos interlocutores pesquisados, a partir de uma interpretação e de um investimento simbólico e corporal de imposição de sentido no relato vivenciado no trabalho de campo. Por isso, o que se fala da experiência não é exatamente a experiência. Antes, é um recorte mediado por uma interpretação e por interesses em mostrar o que se vivenciou a partir de um ponto de vista que é orientado por uma performance, pela política e pela moral.

Tal tipo de relato não é um investimento somente do pesquisador, mas também um investimento dos interlocutores pesquisados que afetam o pesquisador, também mediados por uma política e uma moral. A ideia é haver um compromisso ético por parte do pesquisador de assumir uma postura êmica, em que o interlocutor pesquisado possa compartilhar e apoiar o pesquisador,

1 Cf. Paiva (2017).

assim como o contrário também possa acontecer. Ao mesmo tempo, por parte do pesquisador, o propósito é construir uma forma de restituição, seja ela simbólica ou material, em função do apoio que o interlocutor pesquisado deu ao seu trabalho.

O próprio filme, mais do que o texto, tem uma adesão muito forte por parte das pessoas, especialmente na sociedade em que vivemos, onde as mídias são motivo de atenção e consumo massivo, o que gera um determinado tipo de restituição para os interlocutores pesquisados que usam o material finalizado, assim como fragmentos do acervo produzido, a fim de divulgar sua forma de ver o mundo, suas artes e suas práticas.

No caso do filme aqui abordado, essa concepção do documentário como uma construção compartilhada ou colaborativa acompanhou os pesquisadores desde o início da pesquisa produzindo imagens não só das entrevistas, mas também dos detalhes do cotidiano dos artistas, que permitiram descobrir coisas novas, relacionadas com o que se encontrava ao redor dos pesquisadores.

Pensando na ideia de produzir um filme que mostre as dinâmicas sociais e culturais que estão em volta do trabalho do artista na rua, optamos em pensar na composição das sequências a partir das imagens produzidas durante dois anos de vivências cotidianas com os artistas para dinamizar as cenas, dando, assim, mais protagonismo às ações e movimentos, intercalando com os relatos dos artistas.

Portanto, o filme surgiu no momento da montagem, ou seja, não existia um roteiro prévio. As imagens, no momento da montagem, afetaram os pesquisadores de outra forma, diferentemente do momento que foram registradas. No momento da montagem, pensando o filme, tínhamos que lidar com 500 Gb de material gravado e selecionar aquilo que poderia gerar um média-metragem de 55 minutos de duração. Não obstante, o resultado vai ser detalhado num momento posterior deste trabalho.

Voltando ao trabalho de campo, a pesquisadora os acompanhava não só nos sinaleiros durante o horário de trabalho, mas em outros espaços e horários, que também fazem parte de suas atividades diárias, longe dos semáforos. Chegou a viajar com eles para outra cidade, onde iriam se apresentar. Sendo assim, produziu-se uma grande quantidade de imagens que acabaram redirecionadas em função de uma necessidade de seleção para a ideia e conceito do filme e da pesquisa.

Todo esse processo de pesquisa também foi um aprendizado técnico e de teoria etnográfica aprendida de forma complementar ao que era ensinado no Curso de Ciências Sociais da UVA. A equipe e, muito menos a pesquisadora, eram treinados ou tinham experiência no uso dos equipamentos. Assim como não era uma equipe fixa e, em alguns momentos, a pesquisadora se viu sozinha fazendo tudo o que se deve fazer no momento da produção do filme e, ao mesmo tempo, registro etnográfico.

No LABOME, cada um dos bolsistas tem seu projeto de pesquisa individual, mas durante as reuniões semanais definíamos quem poderia ajudar na captação de áudio, iluminação, câmera e demais atividades que poderiam surgir em cada momento em que a pesquisadora ia a campo. Mas, nem sempre eram as mesmas pessoas e nem sempre dava certo alguém ajudar. Nesse caso, todos e todas aprenderam fazendo, com apoio do LABOME.

Apertar o botão para gravar era uma tarefa até fácil – isso quando não se esquecia de apertar dito botão, como ocorrido várias vezes. Difícil era encontrar um ângulo ideal, captar um bom áudio, evitar ou avaliar se se deve usar a contraluz, controlar a íris, o diafragma, evitar a tremedeira e as imagens estouradas, enfim, isso a pesquisadora e a equipe – quando a acompanhavam –, foram aprendendo na prática.

Aos poucos, isso foi se tornando muito técnico, o que causava novas preocupações, pensando em novas possibilidades criativas. O aprendizado técnico, estético, teórico, metodológico, produção de fontes de pesquisa e de uso da linguagem aconteciam ao mesmo tempo. Com o olhar em treinamento, evitavam fazer imagens comuns, pois percebia-se que já estavam ficando muito parecidas umas com as outras.

Então, passavam horas buscando um novo ângulo, levantando e abaixando o tamanho do tripé, configurando o gravador profissional de áudio, ajustando a vara boom, o microfone direcional ou lapela, chegando até ser um pouco “chato”, pois, no trabalho de campo, tinha de se negociar gostos da pesquisadora com os da equipe (quando iam) e dos interlocutores. Em boa parte das gravações a pesquisadora dirigia a produção das imagens, buscando elementos que somassem e realçasse de maneira criativa o que ela queria mostrar.

Todavia, também tinha que negociar com os artistas que agenciavam maneiras de se mostrar e participar da cena. A negociação não era só com os artistas, mas com os equipamentos (que nem sempre colaboravam), com o ambiente (som, movimentos, fluxos e contratempos), enfim, com os elementos humanos e não humanos envolvidos na produção audiovisual.

Mesmo no momento da montagem, algumas necessidades do ponto de vista da coerência da narrativa e da estética surgiram, o que pedia novas gravações, quando era possível, pois muitos artistas não moravam na cidade e só era possível refazer as gravações com aqueles que moram em Sobral. Inclusive, mesmo na montagem, chamávamos a alguns desses artistas para ver o processo de montagem e solicitávamos opiniões sobre novas possibilidades de composição da narrativa visual.

Na montagem, definimos como conceito apresentar as relações sociais e corporais em torno do trabalho performático do artista nos semáforos, valorizando mais isso do que a verborragia das entrevistas com o personagem parado. Mesmo quando mostramos as falas, elas eram acompanhadas de imagens da performance dos artistas em diferentes situações, como se a narrativa oral

complementasse a narrativa visual, dando ênfase uma para a outra em alguns aspectos, assim como acrescentando novos elementos para interpretação.

As principais análises desse trabalho estão voltadas para as significações “do corpo em movimento, do espaço utilizado, da sociabilidade, do tempo, da performance e do trabalho” na busca pela territorialização da cidade. Territorialização essa entendida, seguindo o pensamento de Haesbaert e Bruce (2009), como um movimento de agência individual e coletiva ambígua que envolve a busca pela estabilidade no território, tentando definir um lugar próprio na sociedade onde essas pessoas possam viver e serem aceitas, e instabilidade no sentido de entrar em conflito com forças, muitas vezes mais potentes e majoritárias, que tentam promover movimentos que os excluem e tentam jogá-los a outros lugares, entendendo que esses espaços de disputa não são deles.

Portanto, no processo de territorialização está contido seu oposto. Os artistas, com suas performances, negociam, em muitos casos entrando em conflito, com diferentes agentes que se ocupam em definir seus territórios. Cada lado da disputa tenta imprimir afetos, desejos, potências e práticas com a finalidade de territorializar o espaço e definir seu lugar e sua identidade. Identidade essa, por sua vez, também ambígua, porque não é estável, é rizomática, criando diferentes significados para o que é o artista de rua, como veremos mais a frente.

Sendo assim, a territorialização é um fluxo constante e instável de desejos e buscas de diferenciação e definição de territórios na cidade, ao mesmo tempo que falam de lugar, tentando mostrar estabilidade e de identidade, em busca de uma unidade. No filme, mostramos uma rede de relações ambíguas e heterogêneas estabelecida entre os personagens dos sinaleiros, movidas por ações individuais e coletivas contextualizadas no “drama” do dia a dia deles e delas na rua. Dessa forma, vale a pena descrever aqui alguns aspectos discutidos no filme.

O filme

No início aparece Maru Marina, artista argentina, cantando, com fundo preto e uma mensagem de agradecimento aos artistas de rua, especialmente os que a pesquisadora conheceu durante o trabalho de campo. Além da música, um dos personagens centrais do filme é o barulho da vereda urbana. Entendemos que o áudio não é só a trilha sonora. Aliás, todas as sonoridades, mesmo as músicas de artistas profissionais que aparecem no filme, de fato, são gravações dos sons das ruas.

O som é um personagem que agencia sentido para a narrativa. Se o filme é sobre artistas de rua, o barulho dos carros, das buzinas, das músicas ouvidas pelos artistas ou tudo aquilo que se escuta no ambiente da gravação e demais sons que fazem a dinâmica da rua, são fundamentais para dar sentido ao conceito do filme. Maru tem um perfil de artista que faz esse trabalho por diversão, para viajar e conhecer o mundo.

Esse tipo de visão acompanha, especialmente, os artistas estrangeiros, o que vai diferenciá-los, um pouco, da visão dos artistas locais que, em sua maioria, tem origem de formação no circo, especialmente na Escola que existia no bairro Paraíso das Flores em Sobral. O filme, portanto, vai mostrar artistas de diferentes visões sobre a vida, perspectivas, origens geográficas e culturais. Alguns querem somente o suficiente para comer e viajar, desejando mais um abraço, um sorriso ou um aplauso, com fala Maru inicialmente. Outros queriam ser reconhecidos como profissionais da arte, mas encontram muitas dificuldades e preconceitos, “obrigando-os” a se apresentarem na rua.

A sequência inicial do filme, depois um pequeno clipe com música circense ao fundo, gravado na rua e cantada por Emanuel Cruz, artista de Sobral, em uma das atividades de campo da pesquisadora, mostra alguns dos artistas executando malabarismos. Depois, vem uma apresentação pessoal com nome e lugar de origem dos artistas que viraram personagens. Nessa apresentação aparecem artistas de Sobral, Argentina, Chile, Venezuela, Uruguai, Pernambuco e Piauí. Viola, de Pernambuco, depois da apresentação, fala do início dessa vida de artista viajante.

Durante sua fala, a imagem que aparece é dele e de seu amigo Gaspar fazendo malabarismo no sinal. Segundo ele, o começo foi gerado por ver “...um panorama da minha realidade... deu um murro na minha testa e aí acordei para um mundo diferente. Parei de dormir”. Ele não aguentava mais a rotina em que vivia. Queria experienciar outra vida. Segundo ele, “a rua é outro mundo. Apesar de ser um pouco perigosa, mas é outro mundo. Porque ela vai ensinar realmente a verdadeira educação. A rua é foda, meu...”.

Na sequência, aparece Alexandre, do Piauí, que entrou na arte circense com 12 anos de idade e se queixa de falta de apoio do governo para as crianças. Para ele, na sua época de escola de circo, o governo se importava mais. Em seguida aparece Emanuel, ensinando crianças a andar de perna de pau no bairro Paraíso das Flores, onde mora, e falando da escola de circo, onde aprendeu a ser artista em 2003, no mesmo bairro.

Fotos de arquivo pessoal e de profissionais que atuaram na prefeitura nessa época implementando o projeto vão aparecendo, intercaladas por outras em que ele ensina crianças a andar de perna de pau. Cristian, também formado na mesma escola, continua a falar da importância dessa instituição na sua vida. Na cena, ele aparece manipulando fantoches. A seguir, Maru, artista argentina já mencionada aqui, fala do início de sua atividade com a iniciativa de sair a viajar vendendo pulseiras.

Na viagem ela conheceu alguns artistas malabaristas que a ensinaram esse ofício. Tanto ela quanto Lautaro, que aparece na sequência, também argentino, falam coisas semelhantes como a necessidade de sair para viajar, conhecer o mundo e não precisar de muito – do ponto de vista financeiro ou material. No caso dela, está acompanhada de uma cachorra que fica com ela o tempo todo.

Lautaro, no tempo de convivência com a pesquisadora, estava acompanhado de Viola, Alexandre e Gaspar. Juntos, pelo menos durante algum tempo, foram acompanhados pela pesquisadora até Tianguá, cidade distante 100 km de Sobral, para se apresentarem nos sinais das ruas. Lautaro também aprendeu com amigos, quando começou a viajar, a arte dos malabares. Todas as falas que vão aparecendo são cobertas por imagens dos artistas e suas performances nos sinais vermelhos e nos intervalos quando fica verde.

A sequência seguinte é sobre a rotina diária. Aparecem David (de São Paulo) e Xavier (de Chile) chegado de bicicleta, pela manhã cedo, na praça onde vão comer e se preparar para o dia. Nessa sequência, aparecem cenas de artistas em outros lugares, ainda dormindo no chão, em muitos casos, acompanhados de cachorros; outros comem, outros se vestem, outros se montam em adereços de palhaço, dentre outras atividades que constituem o amanhecer nas ruas por parte dos artistas.

Nessa sequência, as imagens mostram os artistas, seus “bens” e instrumentos de trabalho, assim como a forma em que se montam, pintam (os que o fazem) e demais atividades de preparação antes de ir para o sinal. Os sons do ambiente acompanham as imagens, inclusive, os sons de suas falas no momento da ação ou cânticos de circo são acompanhados do pandeiro. A organização do tempo e do território disputado entre carros, pedestres e artistas no semáforo é contada por Alexandre e Cristian, em momentos diferentes. Apesar de ser em lugares e momentos diferentes, as falas se complementam. A ação no semáforo vai sendo demonstrada como se suas falas fossem as de um narrador descrevendo o acontecimento.

Douglas, Raimundo e Ruan falam das dificuldades na rua. Preferem viver assim, uma vez que no tempo do circo tinham muitos menos retornos. Ainda, criticam esse lugar pretérito de trabalho pela precariedade de recursos de sobrevivência. Nas ruas, é comum ouvir xingamentos, acusações de que não trabalham, dentre outros comentários, mas Raimundo afirma que prefere “batalhar” naquele lugar.

Para ele, o ditado “... não existe vitória sem batalha” é essencial. Comenta que não quer fazer o que faz, mas o precisa fazer para viver. Emanuel aparece falando no mesmo sentido. Na sequência seguinte, Lise e Felipe, que se vestem de palhaços, falam que estar nas ruas é uma forma de protesto contra o sistema que impõe uma falta de apoio, citando a Lei Rouanet como exemplo, que, na perspectiva deles, apoia quem não precisa. Assim, apresentar-se na rua o artista é uma mistura de protesto e necessidade.

O meio de transporte dos artistas que viajam também é abordado no filme. Xavier e David falam de suas viagens de bicicleta pela América Latina. Sofia e Nacho preferem ônibus ou carona. Nacho fazia o Curso de Comunicação Social no Uruguai e Sofia fazia o Curso de Ciências Políticas e teatro na Argentina. Ambos não estavam satisfeitos com a vida que viviam e resolveram sair

vijando pela América Latina, conhecendo lugares, gente, aprendendo a falar outras línguas, jogando malabares.

Na fala de Alessandro (Argentina) em que fala da beleza do Brasil, acaba acontecendo um acidente, que o motivou a fazer uma crítica ao estilo de vida que vivemos, uma vez que andamos sempre com muita pressa, sem ligar para as pessoas, espetacularizando a tragédia e desprezando a verdadeira arte. A crise econômica na Venezuela, por sua vez, provocou Neruh (Argentina) a optar pela arte de rua. A satisfação para ela está em viajar e conhecer os lugares, sendo livre e fazendo do que gosta.

Mesmo viajando, longe da família, Maru fala da saudade e do apoio que teve em optar pela arte de rua. Já Xavier não teve tanto apoio assim. Sua mãe queria que ele fosse advogado ou que fizesse algum curso superior. Mesmo assim, com o tempo, superou o preconceito inicial da mãe, que aceitou sua opção. Na sequência, um clipe com o grupo cabeça de boi é antecedido por uma introdução falada e apresentação no sinal de Bruno Simão (Piauí), integrante do grupo.

Logo depois, os membros do grupo se encontram e mostra uma outra modalidade de apresentação de rua que é a que acontece nos bares e restaurantes na noite de Sobral. Os três artistas são de diferentes lugares e se conheceram em suas viagens. Na sequência, desde a decisão de a quais lugares vão, até o retorno para o local de dormida, é mostrada no clipe.

Na sequência final, antes dos arremates visuais, o tema do preconceito aparece, tanto no sentido comparativo entre os artistas locais e do exterior, quanto o preconceito relacionado à cor da pele. O estrangeiro, como nos ilumina Simmel (1983), não está ligado apenas ao vir de outro local, mas sim àquele “que se encontra mais perto do distante” (SIMMEL, 1983. p. 7). Utilizando da ideia de estrangeiro de Simmel (1983), o artista estrangeiro se aplica como uma categoria que provoca reflexões sobre ambiguidades no cenário aqui apresentado na sequência final por conta da sua constante mobilidade e relações com o tempo e espaço, levando em consideração os elementos da sociedade moderna.

O fato de ser de outro lugar causa fascinação e um forma específica de interação que se diferencia, geralmente, em comparação com o artista local. Douglas chega a afirmar em sua fala que o estrangeiro ganha mais por ter melhores instrumentos. Acrescenta-se a isso no filme a cor da pele, que influencia na arrecadação dos artistas. O negro tem muito mais dificuldades de receber um “agrado” e causa medo em muitos motoristas, o que reflete o racismo estrutural que permeia a cultura brasileira.

Essa reflexão leva os pesquisadores a pensarem em usos culturais de categorias de diferenciação, processos de produção social das desigualdades e suas interseccionalidades (PADOVANI, 2017), envolvendo, especialmente, lugar de nascimento e cor da pele. O termo interseccionalidade fala de

um conjunto de opressões sociais, sustentado por variáveis de classificação social, dentre elas, as que citamos na frase anterior, usadas por parte de agentes sociais, tanto institucionais quanto pessoais, a fim de qualificar determinadas pessoas ou grupos como sofrendores de marginalização social e exclusão de acesso a determinados lugares e bens simbólicos e/ou materiais.

As variáveis usadas para classificação se misturam, tendo peso diferenciado ou não dependendo da situação de cada sujeito qualificado por elas. A lógica da opressão existe. Ser negro, morador de bairro periférico, pobre, ser da cidade, dentre outras variáveis, estão presentes nos critérios de avaliação das pessoas que passam pelos sinais e observam os artistas, em boa parte dos casos, desprezando ou criticando a situação. Muitos casos chegam a ofender e agredir àqueles que se enquadram nesses critérios.

Lazaro, para acrescentar, fala que os brasileiros, geralmente, recebem bem os artistas estrangeiros. Entretanto, ao ir para seus países, o tratamento não é o mesmo. O filme reconhece e afirma a existência desses problemas desse sistema de classificação e práticas de opressão, entretanto, mostra também a resistência. Resistência, como define Krenak (2020), no seu triplo sentido do termo: investimento em autonomia, sem dependência exclusiva a esse sistema de opressão, subjetivação da experiência, dando a sua “cara” e afirmando sua posição no mundo e defesa de um conceito de humanidade que contemple as diferenças. Raimundo, por exemplo, apesar de ter tido um dia cansativo e estressante, fala da recompensa que conseguem com a persistência e “trabalho honesto”.

Encerra sua fala dizendo: “...e que a cultura viva”! No encerramento do filme, Alexandre canta uma música em homenagem aos malabares, afirmando sua posição no mundo. Entretanto, nada mais significativo sobre o sentido da resistência do que a fala de Felipe em evento público de poesia Slam (Slam da Quentura em Sobral):

Privilegiem a arte do artista de rua, de uma pessoa, as vezes maltrapilha, as vezes não... com estrutura ou não... de família boa ou de favela ou de quebrada... enfim, véi... a arte de rua tem de ser contemplada. Pode ser um maluco de BR, um hippie, um cara que vem de faca na rua, as minas, tá ligado... tudo véio... toda arte contempla, contempla mesmo... com amor, com coração, porque foi feita de coração para coração... até de coração para mente, mas de coração para coração, geralmente. Enfim galera, salve, salve, viva a arte de rua! Isso aqui é arte de rua. (Felipe, em apresentação no movimento Slam da Quentura de Sobral).

Essa fala de Felipe em evento público sintetiza a resistência que o final do filme quer frisar. Isso, apesar de toda a opressão e o preconceito que ainda existe com essa arte que se mistura com o circo. Assim, resta-nos pensar que a pesquisa não é só uma forma de expressão da realidade sobre a experiência. É também uma forma de aprender e comunicar junto com os nossos interlocutores uma política do desejo e a potência transformadora de todos aqueles que sofrem diante das desigualdades

e injustiças de um sistema de relações que discrimina, classifica e reprime com violência aqueles que pensam diferente e que exaltam o amor e a arte como formas de revolução contra a opressão.

O filme tem mais alcance nessa mensagem do que o texto. Os oprimidos não têm medo, somente. Existem aqueles, dentre os oprimidos, que mostram coragem e brigam por melhores condições de vida, não só para eles próprios, mas para a humanidade.

Referências

GEERTZ, Clifford. Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico. In.: **O Saber Local**. Petrópolis, Vozes, 1997.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guatarri. **GEOgraphia**, 4(7), 2009, 7-22.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARCUS, George E. A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da & HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.). **Imagem conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, p. 13-32, 2009.

MARCUS, George; CLIFFORD, James. **Writing Culture**: The poetics and politics of ethnography. Los Angeles: University of California Press, 1986.

PADOVANI, Natália Corazza. É Possível Fazer Ciências Sociais sem uma Análise Crítica das Categorias de Diferenciação? Uma Proposição Feminista. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**. IESP/UERJ v. 7, n.12, 2017.

PAIVA, Daniel. Teorias não-representacionais na Geografia I: conceitos para uma Geografia do que acontece. **Finisterra**, LII, 106, p. 159-168, 2017.

SIMMEL, G. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, E. (org.). **Georg Simmel**. São Paulo: Ática, 1983.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POSFÁCIO: PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES NA AMÉRICA LATINA

Frutíferas discussões durante o XVII Encontro de Geógrafos de América Latina (EGAL) em Quito/Equador no ano de 2019 podem ser consideradas o primeiro movimento para fazer surgir essa obra. O primeiro colóquio da Rede OPPALA ocorreu em 2018, na cidade de Fortaleza, e o encontro no EGAL dava os primeiros passos para a montagem do II Colóquio da rede.

Sem imaginar a pandemia de covid-19 que acometeu a todos em 2020, a proposta inicial é que se realizasse no início do mesmo ano um Workshop coordenado pelos professores Cristina Carballo (UNQ) e Fabian Flores (Inigeo/UNLu) intitulado “Espacios de arte y patrimonio: territorios en diálogo entre lo local y lo regional” em Buenos Aires/Argentina, evento este que estaria ligado às pesquisas da rede e que também serviria como encontro preparatório para o colóquio que ocorreria no mesmo ano. A capital argentina, infelizmente, não pôde acolher o evento como cidade anfitriã devido às medidas sanitárias restritivas e absolutamente necessárias. Outro evento que funcionaria como preparatório para o segundo colóquio da Rede era o “I Workshop Nacional Paisagens Patrimoniais e Artísticas no Brasil e na América Latina” cujo tema era “O entre mundos da vida e os reconhecimentos possíveis”, que ocorreria também em 2020, na cidade de Pau dos Ferros/Brasil.

O II Colóquio da Rede Oppala proposto para agosto de 2020 e a ser realizado em Fortaleza/Brasil trazia cinco eixos temáticos: Teatro e patrimônio: festa, danças e espetáculo; Música e patrimônio: ritmos, sonoridades e performances; Literatura e Patrimônio: narrativas poéticas e documentais; Cinema e patrimônio: vídeo e imagens digitais; Urbanismo e patrimônio: Desenhos e artes plásticas. Os temas foram pensados a partir das pesquisas que tanto membros antigos como novos vinham desenvolvendo em cada uma de suas áreas de estudo.

A pandemia e as políticas restritivas fizeram o segundo Colóquio ser adiado para o ano seguinte. Embora a vacinação contra covid-19 em todo o território nacional estivesse acontecendo, os membros da Rede optaram por realizar o evento em formato virtual. Deste modo, em agosto de 2021, o II Colóquio da Rede Oppala ocorreu durante três dias com palestras, mesas redondas, grupos de discussão através do Google Meet e sendo transmitido pelo Youtube para centenas de participantes. O evento reuniu um número importante de pesquisadores(as) e na virtualidade proporcionou variadas discussões que giraram em torno dos eixos temáticos que foram reformulados em quatro principais:

- i) Arte-patrimônio e Educação;
- ii) Manifestações (i)materiais do sagrado;
- iii) Patrimônio cultural e transmídia; e
- iv) Linguagens e corporeidades plurais.

Merece destaque, neste contexto, os diálogos fílmicos que reuniram pesquisadores, produtores e diretores de obras audiovisuais em formato de documentários ou vídeos de divulgação científica que tinham vínculo com os projetos de pesquisa ligados ao Observatório.

Como resultado dos trabalhos expostos e as discussões realizadas durante o evento, a presente obra se apresenta como uma compilação dos variados temas que foram apresentados, abordados e discutidos. Este acumulado de discussões e produções se desenha em três temáticas mais abrangentes que compõem este livro: Arte-patrimônio em saberes educacionais, manifestações imagéticas e materiais do sagrado e territorialidades plurais na arte latino-americana. Estas três temáticas fecham a produção, mas também são portas abertas para as discussões, parcerias e pesquisas que virão. A Rede Oppala, articulando-se com outros grupos de pesquisa, estará no apoio do evento Paisajes Peregrinos organizado pelo GIEPEC (Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre Paisaje, Espacio y Cultura), grupo de pesquisas argentino e parceiro da Rede Oppala.

Profa. Msc. Jacquicilane Honório de Aguiar

Profa. Msc. Jesica Wendy BeltranChasqui

Prof. Msc. Marcos da Silva Rocha

(Doutorandas/o do Programa de Pós-graduação em Geografia – PPGEO/UFC e pesquisadores do LEGES- Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos).

NOTAS BIOGRÁFICAS



Alessandro Dozena

Tornou-se geógrafo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP - Rio Claro) e músico pela Universidade Livre de Música (ULM - São Paulo). É Professor Associado do Departamento de Geografia da UFRN - Natal, Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGE) e Professor do Mestrado Profissional em Geografia (GEOPROF). Realizou mestrado e doutorado em Geografia Humana na Universidade de São Paulo (USP - São Paulo).

E-mail: sandozena@gmail.com



Alexandra Maria de Oliveira

Graduada em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (1995), mestre em Geografia pela Universidade Federal de Sergipe (1999), doutora em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (2005). Professora Associada do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde coordena o grupo de estudo Geografia, movimentos socioterritoriais e diversidade e desenvolve o projeto: artes nas mãos: a geografia com as mulheres camponesas que integra a Rede Observatório de Paisagens Patrimoniais das Artes Latino-Americanas (Rede OPPALA).

E-mail: alexandra.oliveira@ufc.br



Antonio Jarbas Barros de Moraes

Graduado em geografia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2015), mestre em geografia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2018), Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC), Membro do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES/UFC). Atualmente desenvolve estudos na área de Geografia Cultural, com ênfase nas abordagens da Geografia da Religião.

E-mail: jarbas Moraes@gmail.com



Camila Benatti

Graduada em Turismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011), mestre em População, Sociedade e Território pelo Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (2013) e doutora em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (2017). É Professora Adjunta do Curso de Turismo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Dourados-MS, onde coordena o projeto de pesquisa “Manifestações culturais e religiosas nas áreas de fronteira de Mato Grosso do Sul” e é pesquisadora do Grupo de Estudos em Turismo, Hospitalidade e Sustentabilidade (GESTHOS).

E-mail: camila.benatti@uems.br



Carlos Luciano Dawidiuk

Profesor en Historia (2008) y Licenciado en Historia (2016) por la Universidad Nacional de Luján (UNLu). Se halla finalizando el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas en dicha institución. También se desempeña como docente y Forma parte del Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre Paisaje, Espacio y Cultura (GIEPEC) en la misma universidad. Además de la actividad académica se dedica a la música, la fotografía y a escribir poesía.

Correo electrónico: luchodawidiuk@yahoo.com.ar



Carolina Vogel

Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes (2014). Se halla finalizando la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades en la misma universidad. Forma parte del Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre Paisaje, Espacio y Cultura (GIEPEC) de la Universidad Nacional de Luján (UNLu). Además de la actividad académica se dedica a la música, la danza, la pintura, la cerámica y a escribir poesía.

Correo electrónico: carolinavogel@yahoo.com.ar



César Eduardo Medina Gallo

Licenciado en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (2011), Maestro en Geografía en la línea de Sociedad y Territorio por la Universidad Nacional Autónoma de México (2015), con estancia de investigación en el Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Candidato a doctor en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México, con estancia de investigación en la Claremont Graduate University.

Correo electrónico: cesar_gallo87@hotmail.com



Christian Dennys Monteiro de Oliveira

Graduado, Mestre e Doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo (1986; 1993; 1999), possui pós-doutorado em Turismo pela ECA-USP (2007) e Geografia Humana pela Universidade de Sevilha (2011). Professor do Departamento de Geografia e do Programa de Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde coordena o Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES) e edita a Revista Geosaberes. Integra à REDE OPPALA desde 2018.

E-mail: cdennys@gmail.com



Emanuel da Costa Pereira

Graduando do curso de Geografia, modalidade licenciatura, pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES) no Departamento de Geografia, onde coordena o Grupo de Estudos “Sobremesa Geoeducativa”. No laboratório, atua como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), financiado pelo CNPq, atuando no projeto “Paisagens Patrimoniais do Carnaval Latino: Mapeamento Simbólico de Urbes Turísticas Sul-americanas”.

E-mail: emanuel13556@hotmail.com



Fábio Rodrigo Fernandes Araújo

Graduado em Geografia pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (2013). Mestre em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2016). Pesquisador efetivo do Grupo de Estudos e Pesquisas em Espaço, Ensino e Geografia (GEPEEG) da rede de pesquisa IIEG – Investigadores Ibero-americanos em Educação Geográfica e da rede Oppala. Linhas de pesquisa: Pensamento do filósofo Jürgen em suas intersecções geográficas com a didática, e linguagens do cinema e da dança.

E-mail: pherodoto@gmail.com



Francisca Linara da Silva Chaves

Graduada em geografia pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (2019), mestra em ensino pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (2022), pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Espaço, Ensino e Geografia (GEPEEG).

E-mail: linarachaves@hotmail.com



Guilherme da Silva Borges

Graduado em geografia pela Universidade Federal do Ceará (2021) e em design pela Escola de Jovens Designers (2021). Desenvolve pesquisas que analisam o vínculo entre a música e o espaço geográfico. Atualmente está cursando uma pós-graduação MBA em ciência de dados pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Servidor público pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em Fortaleza - CE.

E-mail: jobsdoborges@gmail.com



Jocilene Ramos Bastos

Artista Pesquisadora Nordestina, Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA e graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Atua na área da Pesquisa, Produção Cultural, Fotografia, Realização e Pedagogia Audiovisual. Idealizadora do Cineclube “Cinema no Terreiro” e Coordenadora Pedagógica no Projeto Janelas da Vila-Laboratório de Formação e Experimentação Audiovisual.

E-mail: jocileneramosbastos@gmail.com



José Arilson Xavier de Souza

Graduado em geografia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2007), mestre em geografia pela Universidade Federal do Ceará (2009), doutor em geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). É pós-doutorando em Geografia pela Universidade Estadual de Campinas (2022). Professor do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís-MA, onde coordena o Núcleo de Estudos em Território, Cultura e Planejamento (Marielle) e o Grupo de Estudos sobre Espaço e Cultura (GEEC).

E-mail: arilsonxavier@yahoo.com.br



Léon Denis Ferreira Xavier

Graduado em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (2019), mestrando em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo. Colaborador do Laboratório de Estudos Geoducionais e Espaços Simbólicos (LEGES), vinculado ao Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará. Desenvolve pesquisas nas temáticas de relação entre espaço e arte, focando-se especialmente em música.

E-mail: leon.profgeografia@gmail.com



Leonardo Pinheiro

Bacharel em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui experiência profissional nas áreas de direção, produção e roteiro para cinema e televisão, tendo participado de projetos de longa-metragem e de curta-metragem de ficção e documentário premiados no Brasil e no exterior. Em 2021 montou e editou o documentário “Raiz Farinha Beiju”.

E-mail: leonardopinheirocontato@gmail.com



Lucas Bezerra Gondim

Graduado em Geografia (Licenciatura) pela Universidade Federal do Ceará (2012), mestre pela Universidade Federal do Ceará (2015), doutor em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (2022). Professor da rede particular de ensino básico de Fortaleza. Colaborador do Observatório das Paisagens Patrimoniais e Artísticas Latino Americanas – OPPALA – e do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos – LEGES.

E-mail: lucaseoufc@gmail.com



Marcos Antônio da Silva Ferreira

Licenciado em Geografia pela Universidade Estadual do Ceará (2015) e Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da UECE (2018). Atualmente, além de doutorando pelo mesmo programa, integra o Laboratório de Estudos em Geografia Cultural (LEGEC/UECE) e o Grupo de Estudos do Imaginário, Paisagem e Transculturalidade (GEIPaT/UFG). Desenvolve pesquisas na área da Geografia Cultural a partir das relações estabelecidas entre a geografia e o cinema.

E-mail: geo.marcosf@gmail.com



Maria Aline da Silva Batista

Graduada em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (2011), mestre em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (2014), doutoranda em Geografia pela Universidade Federal do Ceará. Integra a Rede Observatório de Paisagens Patrimoniais das Artes Latino-Americanas (Rede OPPALA).

E-mail: geoalinebatista@gmail.com



Maria Aparecida de Sá Xavier

Farmácia/Fafabes-ES, L. Geografia/Universo, RJ, MSc Ciência Ambiental e Dra Geografia, UFF. Pós-doc Geografia-UFES. Colaboradora Getuff/UFF, Professora Auxiliar Geografia, IGeoG/UERJ. Colaboradora Rede Oppala com trabalhos em Colóquio, etnogeografia/experimentos cartográficos e a Geógrafa/documentarista no cinema experimental. Pesquisa povos e comunidades tradicionais, e periféricas, saberes/fazeres arte de curar, religiosidades/fé, festejos. Atua na Educação antirracista, decolonial, contra hegemônica, luta pela autonomia, autodeterminação/representação política dos povos e comunidades tradicionais.

E-mail: airamxavier@yahoo.com.br



Neusa de Fátima Mariano

Graduada em Geografia pela Universidade de São Paulo (USP) em 1997; mestre e doutora em Geografia Humana pela mesma universidade (2001 e 2007, respectivamente). Concluiu pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) em 2017. Desde 2009 é Professora do Curso de Geografia da Universidade Federal de São Carlos – campus de Sorocaba, e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da mesma universidade, desde 2017. Suas pesquisas e projetos de extensão envolvem cultura caipira e religiosidade popular.

E-mail: neusa@ufscar.br



Nilson Almino de Freitas

Bolsista de produtividade do CNPQ (PQ2), Professor da área de Antropologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA/Sobral-CE, Coordenador do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME, Coordenador do Programa de extensão Visualidades, Professor do Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional – PROFSOCIO, Pesquisador Associado do Pós-doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: nilsonalmino@hotmail.com



Otávio José Lemos Costa

Graduado em geografia pela Universidade Estadual do Ceará-UECE. Mestre em Geografia pela UECE. Doutorado em geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professor Adjunto do Curso de Geografia da UECE e do Programa de pós-graduação em geografia da UECE. Coordenador do Laboratório de Estudos em Geografia Cultural – LEGEC. Desenvolve estudos e pesquisas na área de paisagem e patrimônio cultural.

E-mail: otavio.costa@uece.br



Pablo Ranieri Medeiros da Costa

Graduado em geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012), mestre em Estudos Urbanos e Regionais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016), doutorando em geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2022). Possui experiência em sala de aula, atuando como professor substituto no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRN. Bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde desenvolve pesquisa sobre paisagem e intervenções urbanas.

E-mail: pabloranmed@yahoo.com.br



Patrícia Cristina Statella Martins

Bacharel em Turismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, mestre em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e doutora em Geografia pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). É professora efetiva e coordenadora do Curso de Turismo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Dourados-MS, onde atua como pesquisadora do Grupo de Estudos em Turismo, Hospitalidade e Sustentabilidade (GESTHOS).

E-mail: martinspatricia@uems.br



Patrícia Pinheiro

Professora colaboradora do programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CPDA/UFRRJ). Pesquisa a trajetória histórica do racismo e formas do seu enfrentamento, patrimônio cultural, conflitos socioambientais e políticas de reconhecimento de comunidades quilombolas.

E-mail: patriciasantspinheiro@gmail.com



Rafael Henrique Teixeira-da-Silva

Graduado em Turismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010), mestre em População, Sociedade e Território pelo Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (2013) e doutor em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Rio Claro). Pós-doutorado em Estudos do Lazer-UFMG (2021). É Professor Assistente do Curso de Turismo - UNESP/Rosana e Pesquisador do Laboratório Patrimônio, Memória e Território (LAPAT).

E-mail: rafael.henrique@unesp.br



Raynara Ferreira da Silva

Graduanda do curso de Geografia, modalidade licenciatura, pela Universidade Federal do Ceará. Atua no Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES) no Departamento de Geografia, onde atua como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação (PIBITI) no projeto “Arte-Patrimônio & Cognição Emocional Geoeducativa: Atlas Memorial Docente”.

E-mail: ferreiraraynara@alu.ufc.br



Rosalvo Nobre Carneiro

Licenciado em Geografia pela Universidade Estadual da Paraíba (2001). Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Pernambuco (2011). Docente do Departamento de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE), UERN Campus de Pau dos Ferros, RN. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Espaço, Ensino e Geografia (GEPEEG) coordenando a pesquisa Mundos da vida, agir comunicativo e a Dança de Caboclos/Malhação do Judas na América Latina.

E-mail: rosalvonobre@uern.br



Silvia Heleny Gomes da Silva

Doutoranda em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Geografia - Licenciatura pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES) e do Grupo de Pesquisa Comunicação Patrimonial e Representação do Espaço Educativo (COMPARE). Pesquisadora da Rede OPPALA - Observatório de Paisagens Patrimoniais & Artes Latino Americanas.

E-mail: silviaheleny@gmail.com



Thayssloranny Batista Reinaldo

Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre e Licenciada em Geografia pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Atua como professora temporária no curso de Licenciatura em Geografia da Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA). Membro do Grupo de Pesquisa GEGATO (Grupo de Estudos Geográficos da Amazônia e Tocantins) pela UFT, e do grupo de pesquisa Geografia Movimentos Socioterritoriais e Diversidade no Campo, pela UFC. Integra a Rede Observatório de Paisagens Patrimoniais das Artes Latino-Americanas (OPALLA).

E-mail: thayssuft@gmail.com



Tulio Andrés Clavijo Gallego

Graduado en Geografía por la Universidad del Cauca, Colombia (2004), Maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo por la Universidad del Cauca (2012), Doctor en Antropología por la Universidad del Cauca (2022). Profesor Asociado del Departamento de Geografía de la Universidad del Cauca y de las Maestrías de Estudios Interculturales y Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo. Sus líneas de investigación abordan los movimientos sociales y sus configuraciones territoriales, los procesos de ordenamiento territorial y los procesos de organización/movilización de la gente negra en el Pacífico sur colombiano y el norte del Cauca. Miembro del grupo de investigación Antropos.

Correo electrónico: taclavijo@unicauca.edu.co



Vicente de Paulo Sousa

Bacharel, Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA, Especialista em Gestão de Organizações Sociais e Mestre em Geografia Cultural pela mesma Universidade, doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Integra os laboratórios de pesquisas: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME/UVA e Núcleo de Antropologia Visual – NAVIS, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Membro do Observatório de Paisagens Patrimoniais e Artes Latino-Americanas (Rede OPPALA).

E-mail: vicentypsousa@hotmail.com



Wellington Vinícius de Almeida

Graduado em Geografia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2021). Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Espaço, Ensino e Geografia (GEPEEG) integrando a pesquisa Reprodução Simbólica dos Mundos da Vida Espaciais no Brasil e em Países da América Latina: Dança de Caboclos ou Malhação de Judas.

E-mail: wellingtonalmeida@alu.uern.br