

Juliani Borchardt da Silva  
ORGANIZADORA

# MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL:

INTERPRETAÇÕES, PRÁTICAS E DISCURSOS SOBRE O PASSADO

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERPRETAÇÕES,  
PRÁTICAS E DISCURSOS SOBRE O PASSADO

Juliani Borchardt da Silva  
(Organizadora)

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERPRETAÇÕES, PRÁTICAS E DISCURSOS SOBRE O PASSADO

1.<sup>a</sup> edição

MATO GROSSO DO SUL

EDITORA INOVAR

2021

## Copyright © das autoras e dos autores.

Todos os direitos garantidos. Este é um livro publicado em acesso aberto, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que sem fins comerciais e que o trabalho original seja corretamente citado. Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Internacional (CC BY- NC 4.0).



---

Juliani Borchardt da Silva (Organizadora).

Memória e Patrimônio Cultural: interpretações, práticas e discursos sobre o passado. Campo Grande: Editora Inovar, 2021. 136p.

Vários autores

ISBN: 978-65-80476-63-3

DOI: [doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3](https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3)

1. Patrimônio cultural. 2. Memória. 3. Aspectos culturais. I. Autores.

CDD – 306

---

As ideias veiculadas e opiniões emitidas nos capítulos, bem como a revisão dos mesmos, são de inteira responsabilidade de seus autores.

Capa: Juliana Pinheiro de Souza

Diagramação: Vanessa Lara D Alessia Conegero

Conselho Científico da Editora Inovar:

Franchys Marizethe Nascimento Santana (UFMS/Brasil); Jucimara Silva Rojas (UFMS/Brasil); Maria Cristina Neves de Azevedo (UFOP/Brasil); Ordália Alves de Almeida (UFMS/Brasil); Otília Maria Alves da Nóbrega Alberto Dantas (UnB/Brasil), Guilherme Antônio Lopes de Oliveira (CHRISFAPI - Cristo Faculdade do Piauí).

Editora Inovar  
www.editorainovar.com.br  
79002-401 – Campo Grande – MS  
2021

## APRESENTAÇÃO

A obra *“Memória e Patrimônio Cultural: interpretações, práticas e discursos sobre o passado”* objetiva reunir, de maneira interdisciplinar, pesquisadores que se debruçam nas temáticas da memória e do patrimônio cultural. Sob um viés de práticas e discursos, os trabalhos apresentados referenciam discussões atuais, que possibilitam um olhar diferenciado e atento acerca das transformações, das narrativas, e dos usos que diferentes elementos consagrados (ou não) patrimonialmente, reverberam nos locais em que estão inseridos.

O campo da memória e do patrimônio cultural se constitui plural e presente nas distintas sociedades e relações humanas. Discorrer sobre as maneiras como as memórias são manifestadas enquanto patrimônio cultural é relevante para a compreensão, na atualidade, de como o passado é interpretado, praticado, ressignificado e narrado no presente pelos sujeitos.

Indubitavelmente, o compartilhamento de pesquisas e reflexões de temáticas ligadas à memória e ao patrimônio cultural fomentam e efetivam o conhecimento e o auto reconhecimento dos sujeitos enquanto detentores de práticas, expressões e saberes que representam às identidades coletivas daqueles que habitam e constituem determinado espaço. Deste modo, espera-se que a obra apresentada sirva de instrumento e base, também, para futuras pesquisas, inquietando, por consequência, outros pesquisadores e apreciadores deste campo de estudo.

Uma boa leitura a todos!

**Juliani Borchardt da Silva**

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural

Pós-Doutoranda em Direito- PPG em Direito, URI *Campus* de Santo Ângelo

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>8</b>
<b>BUMBA MEU BOI: A TOADA COMO MANIFESTAÇÃO DA HISTÓRIA VIVA</b>	
<i>Walderice Pereira dos Anjos</i>	
<i>Mariana Karine dos Anjos Soares</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_001">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_001</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>21</b>
<b>COLEÇÕES TÊXTEIS: COMO TRATÁ-LAS?</b>	
<i>Glenda Maíra Silva Melo</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_002">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_002</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>32</b>
<b>COMUNHÃO ENTRE VIVOS E MORTOS: O CEMITÉRIO ENQUANTO MEMÓRIA E NARRATIVA DA POPULAÇÃO NATALENSE</b>	
<i>Aldeíze Bonifácio da Silva</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_003">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_003</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b>	<b>44</b>
<b>DISSIDÊNCIA, ARTE E DIVERSIDADE NA EXPOCUIR: UMA EXPERIÊNCIA MANAUARA</b>	
<i>Paulo Henrique Trindade Correa</i>	
<i>Adan Renê Pereira da Silva</i>	
<i>Cristóvão Coutinho Batista</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_004">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_004</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b>	<b>59</b>
<b>ENTRE PASSADO E PRESENTE: MEMÓRIAS E NARRATIVAS DOS BENZEDORES DE SÃO MIGUEL DAS MISSÕES/RS</b>	
<i>Juliani Borchardt da Silva</i>	
<i>Noli Bernardo Hahn</i>	
<i>Lucimary Leiria Fraga</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_005">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_005</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b>	<b>75</b>
<b>JARDIM ROMANO E A ATUAÇÃO DO COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ: POTENCIALIDADES DA ARTE CÊNICA NA RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA</b>	
<i>Jade Blanda Fonseca Saraiva</i>	
<i>Jady Fernanda Alves de Oliveira</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_006">doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_006</a>	

<b>CAPÍTULO 7</b>	<b>86</b>
<b>MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL DIANTE DA TENTATIVA DO APAGAMENTO DA CULTURA NEGRA NA DESTRUÇÃO DA IGREJA DO ROSÁRIO DOS PRETOS NA CIDADE DE GOIÁS-GO</b>	
<i>Alehandra de Faria Campelo</i>	
<i>Dhyovana da Silva Cardoso</i>	
<i>Tatiele Pires de Sousa</i>	
<i>Marcos Vinicius Campelo Junior</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_007"><u>doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_007</u></a>	
<b>CAPÍTULO 8</b>	<b>102</b>
<b>NARRATIVA EM PERSPECTIVA AUTOBIOGRÁFICA EVIDENCIANDO MEMÓRIA PEDAGÓGICA SOBRE AS APRENDIZAGENS MAIS SIGNIFICATIVAS CONSTRUÍDAS NA ESCOLARIZAÇÃO E NA DOCÊNCIA</b>	
<i>Arquimar Barbosa de Oliveira</i>	
<i>Patrícia Alves de Sousa Barbosa</i>	
<i>Raphael Luca Souza da Silva</i>	
<i>Leandro Junior Machado</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_008"><u>doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_008</u></a>	
<b>CAPÍTULO 9</b>	<b>111</b>
<b>NOTAS ETNOGRÁFICAS ACERCA DA PEREGRINAÇÃO AO MORRO DA GAMBELA – ES: UM OLHAR A PARTIR DA GEOGRAFIA CULTURAL</b>	
<i>Maicon Lemos Sathler</i>	
<i>Elvis Reis de Oliveira</i>	
<i>Ana Lucy Oliveira Freire</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_009"><u>doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_009</u></a>	
<b>CAPÍTULO 10</b>	<b>123</b>
<b>PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DA IGREJA MATRIZ SAGRADA FAMÍLIA DA CIDADE DE TRÊS CORAÇÕES (MG)</b>	
<i>Felipe Vilela Pereira</i>	
<i>Daniella Coli Chagas</i>	
<a href="https://doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_010"><u>doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-80476-63-3_010</u></a>	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b>	<b>134</b>
<i>Juliani Borchardt da Silva</i>	
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b>	<b>135</b>

## Capítulo 1

### **BUMBA MEU BOI: A TOADA COMO MANIFESTAÇÃO DA HISTÓRIA VIVA, MEMÓRIA COLETIVA E PATRIMÔNIO IMATERIAL DO MARANHÃO**

#### ***BUMBA MEU BOI: THE TOADA AS A MANIFESTATION OF THE LIVING HISTORY, COLLECTIVE MEMORY AND IMMATERIAL HERITAGE OF MARANHÃO***

##### **Walderice Pereira dos Anjos**

Bacharel em História pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA  
São Luís - Maranhão  
E-mail: [waldericedosanjos@gmail.com](mailto:waldericedosanjos@gmail.com)

##### **Mariana Karine dos Anjos Soares**

Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA  
São Luís - Maranhão  
E-mail: [marianakarine@outlook.com.br](mailto:marianakarine@outlook.com.br)

### **RESUMO**

O presente artigo pretende expor estudo sobre os múltiplos conceitos que orbitam a temática da memória e patrimônio cultural, especialmente o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão. É investigado como as manifestações culturais do Maranhão possuem condão de delimitar interpretações sobre o passado e como fazem parte do fazer cidadania hodiernamente. Utilizou-se de pesquisa bibliográfica em HALBWACHS (2006), CHARTIER (2010), e demais fontes afins para a fundamentação dos posicionamentos aqui elaborados. Ademais, foi utilizado pesquisa qualitativa nos sítios eletrônicos de órgãos públicos e de iniciativas populares. As investigações acadêmicas aqui empreendidas cominaram na confirmação de que a emergente necessidade humana de preservar suas raízes é a mesma que impulsiona a construção de uma identidade coletiva para o futuro.

**Palavras-chave:** Memória Coletiva. Patrimônio Cultural Imaterial. Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão.

### **ABSTRACT**

This article intends to present a study on the multiple concepts that orbit the theme of memory and cultural heritage, especially the Cultural Complex of Bumba Meu Boi do Maranhão. It is investigated how the cultural manifestations of Maranhão have the power to delimit interpretations of the past and how they are part of the citizenship practice today. A bibliographical research in HALBWACHS (2006), CHARTIER (2010), and other related sources was used to substantiate the positions elaborated here. Furthermore, qualitative research was used on the websites of public agencies and popular initiatives. The academic investigations undertaken here have confirmed

that the emerging human need to preserve its roots is the same one that drives the construction of a collective identity for the future.

**Keywords:** Collective Memory. Intangible Cultural Heritage. Bumba Meu Boi Cultural Complex in Maranhão.

## 1 INTRODUÇÃO

O Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão foi consagrado pelo *Comitê Intergovernamental para Salvaguarda da Unesco* como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2019. É continente desta manifestação cultural grandioso valor histórico, social e econômico, cuja pluralidade cultural se traduz em riquíssimos atrativos em diversos polos turísticos do Estado.

Seu reconhecimento pela Unesco não lhe garante apenas uma maior preservação, como também fomentou o reconhecimento mundial para os diversos bens associados a esta manifestação tão holística. Juntam-se nesta festividade, a arte, lendas regionais, a devoção aos santos juninos e o forte sincretismo religioso.

O Bumba Meu Boi possui um grande repertório cultural que lhe confere o *status* de Complexo Cultural. Tem-se o artesanato, as performances teatrais, as expressões artísticas, o design específico e uma coletânea de músicas motivadas pelas crenças envolvidas nessa manifestação chamadas de *toadas*.

Todavia, para que o reconhecimento da cultura maranhense chegasse a tais resultados, o conceito de patrimônio passou por muitas modificações até cominar na necessidade de preservação das heranças históricas como forma de fomentar o espírito de cidadania, a solidariedade dos povos e a identidade nacional.

Remonta-se, no passado, a concepção de patrimônio para bens exclusivamente materiais como imóveis com valor arquitetônico ou objetos de importância histórica. Todavia, merece igual tutela àqueles bens intangíveis. Exemplifica-se aqui as expressões artísticas, os cânticos, o modo de fazer.

A ideia de um processo de tombamento de um bem cultural só surgiu posteriormente, fortemente influenciado pelo advento da investigação da memória coletiva como metodologia de pesquisa.

Dessa forma, o Patrimônio Cultural Imaterial — investido de representatividade, de arte, e de repasse de saberes — encontra na memória coletiva o advento da história viva, através do conhecimento e do uso do passado; do fazer ativo e atual das manifestações culturais; do refazer e restaurar contínuo do passado.

É nesse momento que a memória coletiva insurge como imponente método de preservação, efetivando toda a cosmogonia que o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi oferece para a humanidade. É uma metodologia no qual remonta o passado através do testemunho reiterado de uma multiplicidade de indivíduos na construção histórica.

Portanto, com a visibilidade proporcionada pelo reconhecimento da Unesco, o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi tem a oportunidade de ter maior acesso às políticas públicas de fomento à cultura, bem como à reivindicação de seus direitos coletivos. Busca-se, pois, a autonomia dos grupos, a valorização através da educação patrimonial e a ampliação das pesquisas cujo objeto versa sobre a valorização do bem cultural brasileiro.

## **2 MEMÓRIA COLETIVA: quando as lembranças encontram eco em outras memórias.**

O âmbito da história atrelada aos movimentos sociais têm sido de grande impacto para a reflexão historiográfica, principalmente no que diz respeito à memória coletiva. A presença do passado no dia-a-dia está diretamente ligada à construção de narrativas legitimadas por meio de um saber científico e metodológico que permite revelar um processo social, político, histórico e cultural de um grupo em uma determinada sociedade.

Assim, a respeito das identidades coletivas, os movimentos sociais remetem a uma abordagem mais específica de inspiração sociológica, pois esses são voltados para resistir (no âmbito cultural), ou para propor mudanças (no âmbito político).

Sabe-se, pois, que ao longo dos tempos toda ação coletiva tem causas e efeitos. Sobre isso, Hebe Mattos comenta em sua obra *História e Movimentos Sociais* que “as identidades coletivas dos movimentos sociais, são antes de tudo, construção histórica e culturais.” (MATTOS, 2012, pág.100).

Nessa esteira, o ofício do historiador, enquanto pesquisador, exige o conhecimento advertido de que as narrativas produzidas são apenas uma das muitas versões sociais de representar e explicar a relação do homem com a sociedade em que está inserido. Com isso em mente, o historiador faz o caminho de volta, em busca de respostas para o presente.

É nesse momento que a memória coletiva insurge como um imponente método de averiguação. É, portanto, uma poderosa fonte, no qual propicia que a história seja contada e preservada, com respeito à devida verificabilidade do processo de construção. Nesse sentido, na célebre obra *A História ou a Leitura do Tempo*, Roger Chartier ensina sobre a volumosa importância social da história contada:

Não se trata de reivindicar a memória contra a história, à maneira de alguns escritores do século XIX, e sim de mostrar que o testemunho da memória é o fiador da existência de um passado que foi e não é mais, o discurso histórico encontra ali a certificação imediata e evidente da referencialidade de seu objeto. (CHARTIER, 1945. Pág. 23)

Dessa forma, na seara da memória coletiva, a história cultural ganha maior foco no âmbito da construção histórica. Isso denota como este campo se tornou mais vigoroso e debatido através do fomento do que é cultura. Sobre isso, comenta Clifford Geertz que:

O conceito de Cultura [...] denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1973, pág. 89)

Em conformidade com a constatação supracitada, esse conceito de cultura comina no debate aflorado pelas múltiplas facetas do folclore ensejadas pelas manifestações populares: a maior representação cultural de um povo. Marcelo Rede é afirmativo e sucinto quando aduz em seu livro *História e Cultura Material* que “o campo do folclore foi, durante grande parte do século XX, um refúgio de estudos da cultura material, sobretudo das camadas populares”. (REDE, 2012, pág. 36).

Nesse viés, a memória coletiva é uma das maneiras encontradas pela sociedade de perpetuar a sua cultura, além de servir como prolongamento do tempo no sentido da permanência da memória. Contudo, adverte o sábio autor Maurice Halbwachs, em sua obra *A Memória Coletiva* de que se faz necessário observar que “nossa memória individual não se apoia na história aprendida, mas na história vivida”. (HALBWACHS, 1945, pág. 78).

É preciso, portanto, que as lembranças encontrem eco em outras memórias. Afinal, não se pode lembrar do que não foi vivido. Tais lembranças quando evocadas devem ser remetidas obrigatoriamente à lembrança de outrem, nos quais embasa uma reconstrução de uma narrativa através destes dados fornecidos pelo presente. Isto compõe a projeção do passado reivindicado pelo objeto de pesquisa do historiador.

Somente assim, através da reconstrução do passado por meio da memória coletiva, é possível tornar esta narrativa descoberta e colhida do passado em uma memória histórico/cultural de uma localidade. Maurice Halbwachs ensina que:

A memória coletiva retrocede no passado até certo limite, mais ou menos longínquo conforme pertença a esse ou aquele grupo. Além disso, ela não atinge diretamente os acontecimentos e as pessoas. [...] Parece que a memória coletiva tem de esperar que os grupos antigos desapareçam, que seus pensamentos e memórias tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a origem de sucessão de fatos que agora só ela [**a memória**] é capaz de conservar. (HALBWACHS, 1945, pág. 133, **grifo nosso**).

Nessa esteira, percebe-se a necessidade de preservar os acontecimentos importantes para determinados grupos sociais. As manifestações culturais que são perpetuadas através da memória coletiva são a expressão de um povo através de seus rituais, costumes, tradições e celebrações.

Assim, vislumbrando essa cultura em toda a sua diversidade, o folclore se insere como um dos elementos que estabelece um liame entre os indivíduos através dos qual é manifestada pela identidade compartilhada por todos. Assim, ressalta-se que, no Brasil, a riqueza cultural do folclore se deve ao grande processo de miscigenação de várias etnias; um reflexo direto da notória diversidade cultural advinda da formação histórica do povo brasileiro.

Sobre isso, muitos escritores exploram esta temática, debruçando-se em atribuir positivamente ou negativamente a riqueza brasileira à miscigenação. No campo da literatura, Mário de Andrade em sua obra *O folclore Brasileiro* estudou a cultura folclórica como identidade nacional, sobretudo aspectos como as danças e cantos do Norte brasileiro.

Como resultado de seus empenhos de pesquisa, Mário de Andrade presenteou o Movimento Antropofágico (mesmo sem ser integrante de tal) com a célebre e irreverente obra *Macunaíma, o Herói sem nenhum caráter*. Em análise, Florestan Fernandes verificou a abordagem folclórica presente em Macunaíma, no qual aduz que:

A contribuição folclórica do branco, do preto, do índio, a função modificadora e criadora dos mestiços e dos imigrantes, as lendas, os contos, a paremiologia, as pegadas, os acalantos, a escatologia, as práticas mágicas – da magia branca e da magia negra – todo o folclore brasileiro, enfim, num corte horizontal de mestre. É um mosaico, uma síntese viva e uma biografia humanizada do folclore de nossa terra (FERNANDES, 1946, pág. 150-151).

Portanto, a cultura nacional, na sua diversidade étnica, produziu elementos culturais que foram fundidos e transformados em novos elementos culturais brasileiros.

### **3 A MEMÓRIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL.**

Historicamente, a Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, documento fruto da Revolução Francesa em 1789, foi redigida com forte influência dos direitos naturais. Buscou-se positivar e definir os direitos individuais e coletivos dos homens, imputando-lhes caráter de validade e exigibilidade a qualquer circunstância, fundamentados pela égide da própria natureza humana.

Consagrou-se, no amanhecer da Modernidade, o direito à vida, à liberdade, à propriedade e, inobstante, à cultura, buscando-se tutelar, assim, o livre desenvolvimento da personalidade e a dignidade de viver e desenvolver-se de forma livre. Dessa forma, não é novidade alguma o fato de o direito debruçar-se à salvaguarda da cultura.

Assim, no Brasil do Século XX, o advento da República fomentou a necessidade de enaltecer e resguardar uma identidade nacional. Para tanto, criou-se órgãos e medidas. Com esse fim, em 1937, foi instituindo o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) pela Lei nº 378/37, no qual foi muito atuante nos primeiros processos de tombamento.

Ainda neste mesmo ano, o Decreto Lei nº 25/37 esboçou o que seria uma definição de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL. Decreto Lei nº 25 de 1937)

Ainda nesta época, os processos de tombamento e de preservação de bens culturais estavam concentrados nos bens materiais, imóveis. Todavia, com a promulgação do texto Constitucional de 1988, as concepções quanto às naturezas de patrimônio cultural nacional passaram a contemplar maiores espaços e situações que igualmente necessitam da tutela Estatal. Assevera em seu artigo 215 da CF/88:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II produção, promoção e difusão de bens culturais;

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV democratização do acesso aos bens de cultura;

V valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL. Constituição Federal de 1988)

Todavia, a tutela de algo tão fluido como a cultura remete ao operador do direito e aos doutrinadores o grande desafio de delimitar, de forma consensual, as espécies de direitos culturais.

Usualmente, temos exemplos no Art. 5º, bem como àqueles contidos na seção II do Capítulo III da CF/88 a saber: direito autoral; direito à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação; direito à preservação do patrimônio histórico e cultural; direito à diversidade e identidade cultural; e direito de acesso à cultura. Sobre isso, Humberto Cunha Filho, ao comentar tais aspectos aduz que:

[...] os direitos culturais são aqueles afetos às artes, à **memória coletiva** e ao repasse de saberes, que asseguram aos seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre a dignidade da pessoa humana. (CUNHA FILHO, 2000, p. 34, grifo nosso)

Consoante a este aspecto, o conceito de patrimônio sofreu grande evolução desde o Decreto Lei nº 25 de 1937 que buscava preservar prioritariamente os monumentos singulares, com arte barroca e de estruturas coloniais, até aquele advindo do Decreto nº 3.551/2000 que instituiu o *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial* e criou o *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (PNPI), no qual tinha o fim de inventariar, produzir conhecimento, documentar e tutelar as práticas socioculturais do País. Segundo o IPHAN, Patrimônio Imaterial é conceituado da seguinte forma:

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) definem como patrimônio imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.” Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. (IPHAN, Patrimônio Imaterial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acessado em: 28 de julho de 2021)

Desta forma, a Carta Constitucional de 1988 consagrou esta perspectiva de tutela estatal ao Patrimônio cultural tangível e intangível em seu art. 216, no qual asseverou que “*constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira*”.

Incluem-se nesse conceito, em enumeração exemplificativa, I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

*Novatio Legis*, a Emenda Constitucional nº 71/2012 acrescentou o art. 216-A à Constituição, no qual instituiu o Sistema Nacional de Cultura., a saber:

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios:

(*omissis*)

§ 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação:

(*omissis*)

§ 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo.

§ 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.

Visto tais dispositivos constitucionais, é notório como o poder público, em comunhão com a sociedade, possuem o dever de proteger o patrimônio cultural brasileiro. A forma como este procedimento se dá é regido pela própria carta magna, em parágrafos do art. 216, no qual permeia a instauração de inventários, registros, vigilância, tombamentos, e demais formas de acautelamento e preservação.

#### **4 BUMBA MEU BOI: a toada como manifestação da história viva, memória coletiva e patrimônio imaterial do Maranhão.**

O Bumba Meu Boi é uma festa do folclore brasileiro. Para uma parte dos historiadores, esta festividade teve sua origem na Europa, posteriormente inserida no Brasil pelos colonizadores luso/ibérico no século XVI. Possui grandes marcas de miscigenação dos elementos culturais africanos, europeus e indígenas.

Essa tradição folclórica é vista principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, no qual não obsta algumas variações. Sobre essa tradição, o Dossiê do registro do complexo cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão contempla que:

[...] foi na segunda metade do século XIX que surgiram as primeiras preocupações em identificar a origem das expressões culturais brasileiras, pois datam dessa época os primeiros registros sobre o folguedo, em periódicos maranhenses (Dossiê do registro do complexo cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão-2011 IPHAN pág. 15).

Esse folclore do Maranhão, chamado Complexo Cultural do Bumba Meu Boi, trata de uma lenda onde mistura personagens humanos e animais fantásticos, que giram em torno da morte e ressurreição de um boi. Pode-se observar que se encontram presentes os elementos culturais das três matrizes culturais brasileiras: o fazendeiro dono do boi(europeu), o escravo liberto e vaqueiro que mata o boi (africano), e o pajé que ressuscita o boi (indígena).



Figura 1 - Bumba Meu Boi. Foto retirada do sítio eletrônico do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

O Bumba Meu Boi possui um grande repertório cultural que lhe confere o *status* de Complexo Cultural. Tem-se o artesanato, as performances teatrais, as expressões artísticas, o design específico e uma coletânea de músicas motivadas pelas crenças envolvidas nessa manifestação chamadas de *toadas*.

Toda história é contada através de música e danças coreografadas. Só no Maranhão há cerca de cem grupos de Bumba Meu Boi, chamados de batalhões, e com diversos sotaques, assim chamados pelos maranhenses as modalidades de instrumentos musicais – tambores, *pandeirões*, *matracas*, *maracás*, clarinete e saxofone.

Porém, o Bumba Meu Boi chama atenção não somente pelo espetáculo, mas também pela identidade maranhense e na sua capacidade de promover solidariedade, servir de coesão social e enaltecer a religiosidade dos santos católicos.

Podemos observar a homenagem que o *cantador* Neto faz para São Jorge, em sua toada Guarnicê:

Quando eu olhei pro céu. Lembrei do meu santo protetor. Lá em cima eu vi São Jorge guerreiro. Com sua espada em pé de guerra. Eu também formei meu batalhão. Com meus índios guerreiros aqui na terra. Minha arma é o meu maracá. Que faz o contrário esmorecer. O meu canto é meu grito de alerta. Pra meu povo guarnicê (Toada “Guarnicê”. Neto, 1998)

Já o *cantador* Humberto Maracanã (boi de Maracanã) enaltece suas raízes e a cultura maranhense através da toada *Maranhão meu tesouro meu torrão*.

Terra do babaçu que a natureza cultiva. Esta palmeira nativa é que me dá inspiração. Na praia dos Lençóis tem um touro encantado. E o reinado do rei Sebastião’. (Toada “Maranhão meu tesouro meu torrão”. Maracanã. 1984)

Da mesma forma, a toada do *cantador* Coxinho (Bartolomeu dos Santos, boi de Pindaré) se transformou no hino oficial do folclore maranhense, pelos órgãos de cultura do Estado, pelo seu grau de identificação social.

Lá vem meu boi urrando, subindo o vaquejador, deu um urro na porteira, meu vaqueiro se espantou, o gado da fazenda com isso se levantou. Urrou, urrou, urrou, urrou, meu novilho brasileiro que a natureza criou.  
(Toada “As Quatro Vozes”. Coxinho. [c.a 1980])

O *cantador* Chagas (boi da Maioba), por sua vez, valoriza a poesia e todo espírito poético da Ilha de São Luís “Atenas brasileira”:

[...] Se não existisse o luar. O homem viveria na escuridão. Mas como existe tudo isso meu povo. Eu vou guarnecer meu batalhão de novo” (Toada “Se não existisse o sol”. Chagas. [c.a 1980])

Dessa forma, a cultura cantada vai além das fronteiras maranhenses, pois esse complexo cultural no maranhão alcançou tamanha importância que se comemora todo o mês de junho e vai até o mês de agosto, oficialmente, e durante o festejo fica evidenciado toda cultura popular maranhense.

Da religião, comidas, artesanatos, danças e músicas, e principalmente as toadas cantadas nas vozes dos “amos” de Bumba Meu Boi, seja enaltecendo a religião ou afirmando sua identidade, todas elas estão carregadas de grandes significados históricos culturais de um povo.

Em decorrência estas características, foi instaurado Processo Administrativo nº 01450.007272/2008-61-IPHAN, no qual cominou da solicitação de Registro do Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão a ser inscrito no Livro das Celebrações como Patrimônio Cultural Brasileiro, concedido em 2011 através de titulação. Dentre as causas motivantes, apontou-se que:

Acervos como o Bumba Meu Boi, por se constituírem em importante foco de resistência da cultura legitimamente nacional, não só têm relevância para o Estado do Maranhão e para o país, mas se revestem de um valor universal como uma lição de liberdade e humanidade. (Processo Administrativo nº 01450.007272/2008-61-IPHAN, pág 405-417)



Figura 2 – Titulação do Bumba Meu Boi. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Titulacao\\_bumba\\_meu\\_boi\\_maranhao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Titulacao_bumba_meu_boi_maranhao.pdf). Acessado em: 26 de julho de 2021

Destarte, o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão foi consagrado pelo *Comitê Intergovernamental para Salvaguarda da Unesco* como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2019.

Seu reconhecimento pela Unesco não lhe garante apenas uma maior preservação, como também fomentou o reconhecimento mundial para os diversos bens associados a esta manifestação tão holística. Juntam-se nesta festividade, a arte, lendas regionais, a devoção aos santos juninos e o forte sincretismo religioso.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ex positis*, o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão obteve uma grande vitória com seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Esse *status* conferido pela Unesco proporciona visibilidade para esta manifestação cultural Maranhense, no qual atrai investimentos, políticas públicas e ações de preservação, bem como fomento à educação patrimonial.

Reforça, ainda, a imagem cultural do Brasil em toda sua diversidade, cores, formas, e criatividade para com o exterior. Aquém desta perspectiva, renova o espírito de cidadania e a sensação de pertencimento à Nação.

Nessa esteira, segundo a Constituição Federal, cabe à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem, bem como incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos.

Todavia, o fator mais marcante dessa visibilidade perpassa pela mobilização dos praticantes de Bumba Meu Boi referentes aos “amos”, tão importantes para a memória auditiva dessa manifestação. As *toadas*, verdadeira história viva, são representações artísticas do sincretismo religioso no qual é próprio do contexto junino.

Portanto, as perspectivas elegidas da memória coletiva, patrimônio cultural imaterial e identidade nacional deflagram enredos de preservação, de arte, de passado e da história viva cantada por cada “amo”, dançada por cada brincante, decorada por cada artesão, apreciada por cada cidadão.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição Federal. Brasília, DF. 1988

BRASIL. Decreto Lei nº 25. Brasília, DF.1937.

BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO É PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE. IPHAN, 2021. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo. (tradução de Cristina Antunes) – 2. Ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2010.

COMPLEXO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO. IPHAN, 2021. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

COMPLEXO CULTURAL DO Bumba Meu Boi DO MARANHÃO. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Os direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. Transcrito da Revista do Arquivo Municipal, ano 12, vol.106. São Paulo: DPH, 1946.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. Nova York; Basic Books, 1973. (Tradução para o português: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989)

HALBWACHS (2006), CHARTIER (2010), e sítio eletrônico do IPHAN

HALBWACHS, Maurice. *La Meémoire collective des musiciens*. (Tradução para o português: A memória coletiva. tradução de Beatriz Sidou). São Paulo, Centauro, 2006.

MATTOS, Hebe. História e Movimentos Sociais. Novos domínios da história / organizadores Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

PATRIMÔNIO IMATERIAL. IPHAN, 2021. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

REDE, Marcelo. História e cultura material. Novos domínios da história / organizadores Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

## Capítulo 2

### COLEÇÕES TÊXTEIS: COMO TRATÁ-LAS? *TEXTILE COLLECTIONS: HOW TO TREAT THEM?*

**Glenda Máira Silva Melo**

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte - Minas Gerais

Orcid: 0000-0001-5747-8185

glenda.melo@uemg.br

#### RESUMO

Os artefatos têxteis estão presentes em grande parte das instituições museológicas brasileiras, mas poucas possuem profissionais especializados para realizar o tratamento adequado deste tipo de acervo. Almejando-se conhecer melhor o estado atual da preservação do patrimônio têxtil no Brasil realizou-se uma pesquisa exploratória de abordagem quali-quantitativa sobre a configuração do campo da conservação/restauração de têxteis, o processo de musealização do patrimônio têxtil em nosso país, as práticas internacionalmente recomendadas para prolongar a durabilidade deste patrimônio e o enfoque conferido a esta área de atuação pelos cursos de graduação regulamentados no Brasil. Os resultados obtidos indicaram que, apesar da grande demanda por profissionais especializados, há pouca ênfase para esta área de atuação nos cursos de conservação/restauração. Felizmente, a bibliografia sobre a conservação preventiva de acervos têxteis encontra-se acessível para que conservadores/restauradores brasileiros possam ampliar seu conhecimento sobre as práticas necessárias para preservar a integridade dos artefatos têxteis.

**Palavras-chave:** Coleções têxteis; Conservação preventiva; Formação profissional; Conservador/restaurador têxtil.

#### ABSTRACT

Textile artifacts are present in most Brazilian museum institutions, but few have specialized professionals to carry out the proper treatment of this type of collection. Aiming to better understand the current state of preservation of textile heritage in Brazil, an exploratory research with a quali-quantitative approach was carried out on the configuration of the field of conservation/restoration of textiles, the process of musealization of textile heritage in our country, the internationally recommended practices to prolong the durability of this heritage and the focus given to this area of activity by graduate courses regulated in Brazil. The results obtained indicated that, despite the great demand for specialized professionals, there is little emphasis on this area of expertise in conservation/restoration courses. Fortunately, the bibliography on preventive conservation of textile collections is accessible so that Brazilian

conservators/restorers can expand their knowledge about the practices necessary to preserve the integrity of textile artifacts.

**Keywords:** Textile collections; Preventive conservation; Professional qualification; Textile conservator/restorer.

## 1 INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural brasileiro é constituído, de acordo com o artigo 216 da Constituição Federal Brasileira (BRASIL, 1988), por bens que simbolizam a identidade, o modo de agir e a memória dos diferentes grupos que formam a nação brasileira. Entretanto, mesmo amparada pela constituição brasileira, a preservação do patrimônio material têxtil enfrenta grandes dificuldades para se consolidar em nosso país.

Segundo Paula (1998), foi somente após o trabalho iniciado em 1994 pelo Setor de Têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo que os museus brasileiros afirmaram o compromisso social de salvaguardar os artefatos têxteis.

No entanto, segundo Alvarenga (2014), são poucos os museus em nosso país que possuem pessoal capacitado em relação às técnicas específicas para o manuseio, o acondicionamento e a exposição dos objetos têxteis. Este cenário tem sido perpetuado graças à:

[...] visão restaurativa predominante nas instituições, uma política de preservação ainda em desenvolvimento, a carência de profissionais, a falta de cursos de formação, o não reconhecimento da profissão, pouca literatura especializada na língua portuguesa e o pouco incentivo à profissionalização no exterior [...]. (SILVEIRA, 2006, p. 65).

Visando-se conhecer melhor os fatores que têm dificultado a preservação do patrimônio têxteis brasileiros realizou-se uma pesquisa exploratória de abordagem quali-quantitativa sobre a configuração do campo da conservação/restauração de têxteis, a história da preservação do patrimônio têxtil em nosso país, as práticas internacionalmente recomendadas para prolongar a durabilidade deste tipo de acervo e o enfoque que é dado a esta área de atuação nos cursos de graduação oferecidos no Brasil.

Para o alcance de tal intento, a pesquisa bibliográfica e o levantamento de dados foram adotados como procedimentos operacionais de pesquisa.

O levantamento realizado nos sites institucionais e projetos pedagógicos dos cinco únicos cursos de graduação em conservação/restauração autorizados pelo Ministério da Educação indicou pouquíssimo enfoque no estudo dos materiais têxteis e afins.

Já a bibliografia disponível no país - tanto na forma impressa como em meio digital - possibilitou concluir que muitos dos danos sofridos pelos artefatos

têxteis poderiam ser evitados caso fossem adotadas medidas internacionalmente reconhecidas de estagnação dos processos de deterioração das fibras.

## 2 A QUESTÃO DO TÊXTIL

A sistematização do campo da conservação/restauração de têxteis iniciou-se na década de 1960: segundo Paula (1994), é nesta década que se realiza a sistematização da tradição de conservação de têxteis da Alemanha, da Escandinava e do Leste-europeu pela Fundação Abegg e se publica os primeiros trabalhos relativos ao tema – o artigo de James Rice do *Textile Museum* de Washington e o trabalho de terminologia têxtil do C.I.E.T.A. (*Centre International d'Etude des Textiles Anciens*).

Já na década seguinte, segundo a autora (id), publicam-se os primeiros manuais voltados exclusivamente para a conservação de artefatos têxteis - o *Manual Textile Conservation* (LEENE, 1972) e *The Care & Preservation of Textiles* (FINCH e PUTNAM, 1977) - na Inglaterra. Estas contribuições foram de grande relevância para a introdução de aspectos éticos e práticas de trabalho, pois marcaram “[...] o início do trabalho de formação acadêmica de profissionais conservadores naquele país” (PAULA, 1994, p. 303).

Em nosso país, segundo Neira e Viana (2010), os primeiros cursos específicos também ocorrerem na década de 1960, mas - diferente do que ocorreu nos outros países - a preservação do patrimônio têxtil não adquiriu grande importância e um:

Nos países onde há tradição na preservação de têxteis, eles geralmente se encontram divididos em três grandes grupos: têxteis arqueológicos, têxteis etnográficos e têxteis históricos. Tal divisão, geralmente, obedece mais às tipologias dos museus e instituições que os abrigam do que propriamente a uma classificação conceitual coerente. Mas entre nós, todavia, sequer se equacionavam os têxteis como tipologia de acervo, mesmo eles sendo tantos e tão numerosos. (PAULA, 1998, p. 60)

Ainda segundo Neira e Viana (id), um longo caminho teve que ser percorrido para que os acervos têxteis adquirissem legitimidade nos espaços museológicos. Destaca-se, durante esta jornada, o trabalho desenvolvido pela Dr<sup>a</sup> Teresa Cristina Toledo de Paula à frente do Setor de Têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo: de acordo com Paula (1998), após especializar-se na conservação/restauração de têxteis no *Textile Conservation Centre* da Inglaterra, Teresa iniciou o processo de estruturação da reserva técnica de têxteis do museu, adquirindo equipamentos e mobiliários necessários para realizar a ampliação e a conservação preventiva do acervo. O trabalho desenvolvido por ela também levou ao oferecimento de cursos de capacitação e na elaboração de um seminário internacional sobre a preservação do patrimônio têxtil. O resultado alcançado foi o reconhecimento dos artefatos têxteis como bens de importância patrimonial pelas instituições brasileiras:

[...] a idéia [sic] de que temos um patrimônio têxtil a ser preservado estava introduzida. Os museus, ao reconhecerem os têxteis como uma tipologia igualmente “importante” de acervo, davam-se conta, também, de seu sofrível estado de conservação, e de seu despreparo para conduzir o problema. Museus e instituições, as mais diversas, começaram a se apresentar como depositárias de coleções têxteis. (PAULA, 1998, p. 66).

Hoje, segundo Paula (2006), é grande o número de museus, casa históricas ou arquivos nacionais que possuem entre seus acervos artefatos têxteis (vestuário, mobiliário, carruagens, bandeiras, mostruários, colchas, tapeçarias, *etc.*).

O aumento dos artefatos têxteis nas coleções, entretanto, não foi acompanhado pelo crescimento no número de profissionais habilitados para o manuseio, o acondicionamento e a exposição desses objetos: de acordo com Alvarenga (2014), é grande a falta de profissionais especializados tanto em instituições particulares quanto públicas. Este quadro perpetua-se, segundo Silveira (2006), devido:

- Á predominância de uma visão restaurativa em grande parte das instituições museológicas;
- Á política preservacionista que se encontra ainda em desenvolvimento no país;
- Á escassez de literatura especializada disponível em língua portuguesa;
- Ao não reconhecimento da profissão do conservador/restaurador de têxteis;
- Á escassez de cursos de formação;
- Ao pouco incentivo à profissionalização no exterior.

A análise dos sites institucionais e dos projetos pedagógicos dos cinco cursos autorizados pelo Ministério da Educação para oferecer formação em nível de graduação na área de conservação/restauração em nosso país - o curso Superior Tecnológico de Conservação e Restauo do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), o curso de bacharelado em Conservação e Restauo da Universidade Federal do Pará (UFPA) o curso de Conservação e Restauração de Bens Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o curso de bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - permitiu constatar que apenas os cursos da UFMG, da UFPEL e do IFMG possuem disciplinas que têm os materiais têxteis como foco central de estudos.

Segundo o Colegiado do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG (2014), das 130 disciplinas ofertadas pelo curso (21 disciplinas obrigatórias e 109 disciplina optativas) apenas as disciplinas optativas de “Artes das Fibras I”, “Artes das Fibras II” e “Tópicos em Conservação/Restauração:

História das Fibras e dos Tecidos” contemplam diretamente a área têxtil. As disciplinas de “Artes das Fibras I”, “Artes das Fibras II” são, no entanto, ofertadas pelo curso de artes visuais e abordam apenas técnicas de iniciação em tapeçaria, cestaria e papel artesanal.

A situação não é muito diferente no curso superior tecnológico voltado para a conservação e restauro de bens imóveis oferecido pelo IFMG: segundo Vilas Boas (2018), o curso contempla o estudo das fibras vegetais, couro e tecidos apenas na disciplina de “Materiais de Construção I”. A disciplina, de acordo com a autora (*id*), visa oferecer o conhecimento sobre o comportamento dos materiais, sua relação com o entorno, as causas da deterioração, os agentes degradadores mais comuns, os processos de consolidação, as medidas de proteção e as formas de recuperação empregadas na conservação e restauração dos referidos materiais.

Já o curso oferecido pela UFPEL - constituído por 26 disciplinas obrigatórias e 27 optativas – oferece apenas a disciplina optativa de “Introdução à Conservação e Restauração de Têxteis”. Para que os alunos possam desenvolver noções básicas de conservação e restauração dos artefatos têxteis, a ementa da disciplina possui os seguintes tópicos de estudo:

Definição de materiais têxteis. Noções para caracterização dos materiais têxteis quanto aos tipos de tecido, de fios e de fibras. Introdução à conservação e restauração de bens culturais têxteis, tais como peças tecidas e não tecidas, planas e tridimensionais, objetos especiais de natureza mista. Caracterização das causas, mecanismos e efeitos de degradação em têxteis. Metodologia de análise para definição dos critérios de intervenção nesses artefatos, tais como análises globais e instrumentais, coleta de dados, interpretação dos resultados, documentação e planejamento do trabalho preventivo, curativo e de restauração. (CALDAS, 2016, P.139)

O conteúdo é ministrado, de acordo com Caldas (2016), com o intuito de que os alunos atinjam os seguintes objetivos específicos: conhecer os materiais têxteis; reconhecer o valor científico, museológico e particular das peças; compreender a constituição básica dos têxteis; reconhecer as principais características dos materiais; identificar os tipos, as causas e os agentes de degradação; selecionar métodos de exame e análise para peças têxteis; selecionar adequadamente os materiais e as técnicas utilizadas nos procedimentos de conservação-restauração de têxteis (mapeamento de danos, registro fotográfico e formas de estabilização, reintegração, manuseio, exposição e acondicionamento).

O pouco emassamento teórico e prático oferecidos pelos cursos de graduação faz com que muitos dos profissionais que desejam se especializar na conservação de têxteis busquem formação específica fora do país.

### 3 PARADIGMAS PARA A PRESERVAÇÃO DE COLEÇÕES TÊXTEIS

Mudanças no campo da conservação/restauração durante a década de 1990 contribuíram, segundo Paula (1994), para a derrubada do mito da reversibilidade e a valorização das políticas de conservação preventiva, que defendia abordagens de preservação menos intervencionista baseada em três pilares:

Conhecer - É fundamental conhecer o acervo e suas características, bem como os agentes de deterioração que o afetam. Também é muito importante conhecer os meios disponíveis, tanto em termos de espaço como de pessoal e, por último, o ambiente onde se encontra o museu.

Evitar - Conhecendo o acervo, os meios de que dispomos e o meio ambiente, podemos tomar as medidas necessárias para evitar que os agentes de deterioração atuem, evitando a deterioração das obras aí mantidas.

Minimizar – Quando for impossível evitar os agentes de deterioração, é necessário usar todos os meios disponíveis para, pelo menos, minimizar seus efeitos. (KING, 2013, p. 2-3, tradução nossa)

A adoção dos parâmetros da conservação preventiva no gerenciamento dos artefatos têxteis permite, de acordo com French *et al.* (2005), desacelerar o processo de deterioração que atinge fios, tecidos e vestimentas à medida que as fibras têxteis são expostas à (s) (ao) poeira, sujidades, umidade, atrito mecânico, pragas (fungos, insetos, bactérias, roedores etc.) e radiação infravermelha e ultravioleta emitida pela luz.

Muitos dos danos causados por estes fatores são irreversíveis e, por isso, é aconselhável, segundo King (2013), que a conservação preventiva de coleções têxteis comece pela identificação dos tipos de degradação que estão a afetar o acervo:

- Degradação física ou mecânica – que modifica o comportamento do material sem interferir na sua composição química. Exemplos: desgaste, rupturas, dobras e deformações, lacunas, etc.;
- Degradação química – a qual produz reações que alteram a composição química do objeto. Exemplos: hidrólise de materiais proteicos, oxidação de materiais celulósicos, etc.;
- Degradação físico-químico – a qual provoca modificações tanto na composição química como no comportamento do material;
- Degradação biológica – que ocasiona danos físicos ou químicos aos objetos. Está diretamente relacionada com a ação de micro-organismos (fungos e bactérias) e insetos que se alimentam dos matérias têxteis.

A ocorrência dos processos de degradação está, segundo King (2013) diretamente associada à incidência de diversos fatores intrínsecos e extrínsecos: a autora (*id*) cita como fatores intrínsecos o processo de decomposição natural das fibras e os procedimentos de tecimento de tecidos e cozimento de roupas, estofados, aces-

sórios de vestuário, etc. que podem causar deformação, quebra ou perdem da cor original - é o caso da aplicação de acabamentos que provocam a quebra das cadeias moleculares das fibras, afetando diretamente a resistência de fios e tecidos; já os fatores extrínsecos correspondem, segundo a autora (*id ibid.*), à ação dos agentes ambientais (luz, poeira, poluição do ar, temperatura, sujidades e umidade relativa), das pragas (insetos, roedores, aves, microrganismos, etc.) e dos seres humanos (atrito, manuseio e formas de transporte indevidas).

Dentre os fatores anteriormente citados destaca-se a umidade relativa do ambiente que, juntamente com a temperatura, afeta a capacidade das fibras têxteis de absorver água:

Uma das características das fibras têxteis é sua higroscopicidade, portanto, quando absorvem água, as fibras se expandem; ao contrário, ao perder água, as fibras se contraem. Esse “movimento” natural dos tecidos pode ser rompido se a umidade relativa do ar flutuar muito, pois provoca estresse à fibra, a ponto de romper sua capacidade de absorver e ceder água, causando a perda da consistência física geral da peça, causando rasgos e quebras; e gerando dobras e deformações. Da mesma forma, em um ambiente estável, níveis de umidade relativa muito baixos são tão prejudiciais quanto níveis muito altos. Níveis baixos fazem com que as fibras sequem, com a consequente perda de elasticidade, flexibilidade e resistência das fibras. Em alta umidade relativa, ocorre inchaço excessivo da fibra, descoloração e migração de corantes. Também favorece o ataque biológico de microrganismos. (KING, 2013, p.11, tradução nossa)

Para evitar tais danos é fundamental, de acordo com King (2013), garantir a ventilação nas reservas técnicas e salas de exposições. Também é importante, segundo a autora (*id*), utilizar caixas feitas com materiais porosos para o armazenamento dos artefatos têxteis, pois a porosidade impede que ocorra condensação de umidade no interior do recipiente.

O tempo de exposição dos materiais têxteis à luz é outro fator que, segundo o Comité de Conservación do Chile (2002), precisa ser mantido sob controle para evitar a fotodegradação que causa a quebra das cadeias moleculares das fibras e, consequentemente, a perda de coloração, resistência, firmeza e flexibilidade das mesmas. Ainda segundo o *Comité (id)*, o controle pode ser feito adotando-se sistemas de iluminação a base de fibras ópticas, o qual filtra a radiação presente na luz – fator responsável por provocar a fotodegradação - e não provoca aquecimento. Também é possível, segundo King (2013), minimizar os danos causados pela exposição à luz realizando-se o rodízio na exposição de peças, instalando-se filtros ou cortinas nas janelas, evitando-se o contato com a luz natural e mantendo a peça o maior tempo possível na escuridão.

A adoção de uma rotina rigorosa de inspeção e de limpeza é outra prática recomendada pelo Comité de Conservación do Chile (2002) como forma de evitar a presença e proliferação de pragas: o exame detalhado, segundo o Comité (*id*), permite identificar possíveis vestígios de colonização por fungos, bactérias ou insetos.

Nos casos em que se encontram sinais da presença desses organismos, o Comit  (id *ibid.*) aconselha que os têxteis sejam deixados em quarentena e submetidos ao processo de desinfestac o por anoxia.

O uso de capas protetivas evita não são o acúmulo de poeira, que atrai insetos, como também impede a precipita o de poluentes atmosféricos corrosivos. Os poluentes mais comumente encontrados no centros urbanos são os resíduos dispersos no ar pela queima de petróleo:

Seu acúmulo nos tecidos escurece e desfigura a superfície e também destrói a estrutura das fibras por abrasão. Quando as condi oes ambientais de temperatura e umidade relativa não são controladas, o dióxido de enxofre (SO<sub>2</sub>), presente na atmosfera poluída, se combina com o vapor d' gua (H<sub>2</sub>O) para produzir ácido sulfúrico (H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>). Este   capaz de degradar fibras de diversas naturezas, sejam elas de origem celulósica (algodão, linho, cânhamo, juta) ou proteicas (seda e l ). (COMIT  DE CONSERVACIÓN DO CHILE, 2002, p.24, tradu o nossa).

Para Pardoe e Roobinson (2000), outro requisito importante para a conserva o preventiva das cole oes têxteis   o planejar cuidadosamente as instala oes, os móveis, os recipientes e as rotas de entrada e saída das reservas levando-se em considera o o tamanho das caixas de acondicionamento e os espaços de rota o dos itens que serão armazenados enrolados. O dobramento e o esmagamento, também, devem ser evitados, segundo os autores (*id*), para que as fibras não percam a capacidade de se recuperar do vinco   medida que envelhecem.

Os materiais colocados em contato direto com os têxteis também precisam ser adequadamente selecionados para que não ocorram danos físicos e est ticos durante o período de armazenamento:

Os diversos materiais que estão em contato direto com os têxteis têm efeitos nocivos sobre eles: plásticos como o PVC (policloreto de vinila), fitas adesivas como o Scotch e de duplo contato, madeira, jornal, cartões ou etiquetas de cartão ou cartão ácido, papel de seda ou voal transferem para os têxteis a acidez neles contida. Todos esses materiais causam manchas, ressecamento, amarelamento, oxida o e enfraquecimento dos tecidos, que acabam se quebrando ou rasgando. (COMIT  DE CONSERVACIÓN DO CHILE, 2002, p. 35, tradu o nossa)

A manipula o descuidada   outro fator apontado pelo Comit  de Conservación do Chile (2002) como responsável pelo aparecimento de manchas nos artefatos têxteis: a impregna o de sujeira e do  leo natural da pele pode ocorrer ao manipular-se os tecidos sem o auxílio de luvas.

A manipula o excessiva e o transporte aumentam igualmente o risco de rupturas dos têxteis, por isso o Comit  (2002) aconselha que os têxteis antigos e frágeis sejam segurados no sentido horizontal e que tenham todo o peso distribuído horizontalmente sobre uma superfície sólida e plana para que possam ser transportados sem haja estresse mecânico das fibras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um longo caminho teve de ser percorrido para que os museus nacionais assumissem o compromisso social de salvaguardar adequadamente os têxteis para que futuras gerações pudessem vir a conhecer o significado cultural presentes nestes bens materiais. A musealização destes artefatos, no entanto, culminou em uma demanda por profissionais especializados que não tem sido devidamente atendida pelos cursos de restauração-conservação de nível superior autorizados no país.

A análise dos sites institucionais e dos projetos pedagógicos dos cursos ofertados no país pela UFMG, UFPEL, IFMG, UFRJ e UFPA permitiu constatar o pouco enfoque que é conferido ao estudo das ações conservativas específicas para a manutenção de sua integridade física e estética dos têxteis nas grades curriculares.

O despreparo profissional para com esse tipo de acervo compromete a qualidade e a durabilidade dos acervos das instituições brasileiras que necessitam de medidas específicas para impedir o processo de decomposição que se intensifica à medida que as fibras têxteis são expostas à (às) (ao) poeira, sujidades, umidade, atrito mecânico, pragas (fungos, insetos, roedores, bactérias, etc.) e radiação infravermelha e ultravioleta emitida pela luz.

Muitos dos danos anteriormente citados poderiam ser evitados caso fosse realizada a conservação preventiva dos artefatos têxteis por meio do controle do ambiente, da manipulação correta dos artefatos, do condicionamento apropriado de peças e do transporte adequado.

Felizmente, livros e artigos sobre a conservação preventiva de acervos têxteis já se encontram acessíveis em nosso país - tanto em meio físico como eletrônico - para que conservadores/restauradores brasileiros possam ampliar seu conhecimento sobre as práticas que contribuem para preservar a integridade dos artefatos têxteis.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Nathália Varela. **Balço Histórico da Produção Científica sobre Conservação e Restauração de Têxteis no Brasil**. 2014. 49 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2014.

BRASIL. **ARTIGO 216 DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988**. DISPONÍVEL EM: [https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_216\\_.asp](https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp). ACESSO EM: 28 JUN. 2021.

CALDAS *et al.* **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais**. Pelotas: UFPEL, 2016. Disponível em: [https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis/files/2017/03/PPC\\_3\\_CeR.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis/files/2017/03/PPC_3_CeR.pdf). Acesso em: 25 jul. 2021.

COLEGIADO DO CURSO DE DO CURSO DE BACHARELADO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS. **Projeto Político Pe-**

**dagógico do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2014.** Disponível em: [https://www.eba.ufmg.br/conservacao/wp-content/uploads/2020/12/PPC\\_CCRBCM\\_2014.pdf](https://www.eba.ufmg.br/conservacao/wp-content/uploads/2020/12/PPC_CCRBCM_2014.pdf). Acesso em: 25 jul. 2021.

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL. **Manual de Conservación Preventiva de Textiles.** Santiago de Chile, 2002. Disponível em: <http://www.cnct.cl/documentos/manualconservacion.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.

FINCH, Karen; PUTNAM, Greta. **The care & preservation of textiles.** Londres: B.T. Batsford, 1985.

KING, Maria Lopez. **Conservación Preventiva en colecciones textiles.** CICLO CONFERENCIAS: PATRIMONIO Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA. Associação Profissional ARA de Conservadores e Restauradores do Principado das Astúrias, 2013.

LEENE, Jentina (org.). **Textile conservation.** Londres: Butterworths e The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1972.

MARTINS, Larissa Tavares; SAAD, Denise de Souza. Patrimônio têxtil: obstáculos na gestão de acervos em tecido pertencentes ao Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) – Pelotas/RS. **Ventilando Acervos.** v. 2, p. 24-34, nov. 2014. Disponível: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/08/Artigo-1-Larissa-e-Denise.pdf> Acesso em: 08 mai. 2020. P. 24-34

NEIRA, Luz García; VIANA, Fausto. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, n. 10, p. 206-233, maio/out 2010.

PARDOE, Tuula; ROBINSON, Jane. **An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections.** Scottish Museums Council, 2000.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Conservação de Têxteis Históricos: uma bibliografia introdutória. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. v.2. n. 1, p.301-319 jan./dez. 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/6zsrxcN55vLQ4yZWn-5XqWqs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 mai. 2021.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP.** 1998. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e Documentação). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-08082001-105338/pt-br.php>. Acesso em: 25 mai. 2021.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *O aprendizado de conservação no museu: vantagens e desvantagens.* In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TECIDOS E SUA CONSERVAÇÃO NO BRASIL: MUSEUS E COLEÇÕES, v.1, 2006. São Paulo. São Paulo: Museu Paulista, 2006. p. 135 - 137.

SILVEIRA, Larissa. Reflexões sobre a Prática de Conservação/Restauração de Têxteis no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL TECIDOS E SUA CONSERVAÇÃO NO BRASIL: MUSEUS E COLEÇÕES, 1., 2006. São Paulo. Livro. São Paulo: Museu Paulista, 2006. p. 65 – 66.

VILAS BOAS, Paola de Macedo Gomes et al. **Projeto Político Pedagógico do Curso Superior de Tecnologia em Conservação e Restauo.** Ouro Preto: IFMG,

2018. Disponível em: <https://www.ifmg.edu.br/ouropreto/cursos/graduacao/tecnologia-em-conservacao-e-restauro/PPCTEC.CONSERVAOERESTAURO2018.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.

### Capítulo 3

## COMUNHÃO ENTRE VIVOS E MORTOS: O CEMITÉRIO ENQUANTO MEMÓRIA E NARRATIVA DA POPULAÇÃO NATALENSE

### *COMMUNION BETWEEN THE LIVING AND THE DEAD: THE CEMETERY AS MEMORY AND NARRATIVE OF THE NATAL POPULATION*

**Aldeíze Bonifácio da Silva**

Graduada e Mestre em Geografia

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: aldeizebs@hotmail.com

#### RESUMO

O espaço urbano é marcado por um universo simbólico no qual os “cemitérios reproduzem a geografia social das comunidades” (BELLOMO, 2008, p. 15). Nesta perspectiva, o presente ensaio versa sobre o cemitério enquanto um lugar de memória, objetivando analisar as práticas culturais e representações simbólicas geografizadas nas necrópoles do município de Natal/RN. Portanto, busca identificar os cemitérios enquanto espaços portadores de cultura material e imaterial, lugares de expressão social, que abrigam histórias, costumes, usos e apropriações que os transformam em espaços coletivos (SANTOS, 2011). O estudo pauta-se em pesquisa bibliográfica, documental e empírica. Os resultados obtidos demonstram que as comunidades apresentam relações topofílicas e topofóbicas em relação às necrópoles, visto que na contemporaneidade os cemitérios ainda são percebidos como locais sagrados e sobrenaturais, em uma coexistência que permeia o sagrado e o profano, e que as relações topofóbicas se intensificaram no contexto da pandemia do Covid-19.

**Palavras-chave:** Espaços de memórias. Cemitérios urbanos. Natal/RN.

#### ABSTRACT

The urban space is marked by a symbolic universe in which the “cemeteries reproduce the social geography of communities” (BELLOMO, 2008, p. 15). In this perspective, this essay deals with cemeteries as places of memory, and aims to analyze cultural practices and symbolic representations geographicalized in the necropolis of Natal/RN, seeking to identify cemeteries as spaces with material and immaterial culture, places of social expression, histories, customs, uses and appropriations that transform them into collective spaces (SANTOS, 2011). The study is based on bibliographic, documentary and empirical research. The results obtained show that the communities present topophilic and toophobic relationships in relation to necropolis, since in contemporaneity cemeteries are still perceived as sacred and supernatural sites, in

a coexistence that permeates the sacred and the profane, and that the toophobic relations intensified in the context of the Covid-19 pandemic.

**Keywords:** Memory spaces. Urban cemeteries. Natal/RN.

## INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, cada sociedade apresentou uma forma específica para lidar com seus mortos. Durante os três primeiros séculos após a chegada dos europeus ocorriam sepultamentos no interior de igrejas e em confrarias, que simbolicamente garantiam a salvação da alma (BARBOZA, 2013). Todavia,

A partir do século XIX essas práticas de sepultamento passaram a ser questionadas, pois, de acordo com os padrões higienistas, então emergentes, o morto precisava ficar distante dos vivos como forma de garantir a saúde pública e a higiene da população. (TAVARES, 2016, p. 129).

Portanto, as igrejas passaram a ser vistas sob outra ótica. De elo central na aproximação entre vivos e mortos, mediadora da salvação e da vida eterna, seu espaço passa a ser associado a surtos epidêmicos (SANTOS, 2011). Contexto no qual tem origem as primeiras necrópoles fora do perímetro urbano.

Todavia, a nova prática de sepultamento não obteve apoio religioso nem popular, o que fez com que num primeiro momento o sepultamento em igrejas permanecesse entre a elite, numa dinâmica na qual a igreja enterraria seus mortos e para os cemitérios iriam aqueles que não fizessem parte das irmandades. Posteriormente, os nobres perceberam que os cemitérios possibilitavam maior vislumbre da posição econômica, social e política dos seus ocupantes (FREIRE, 2002), adentrando esses espaços ditos profanos.

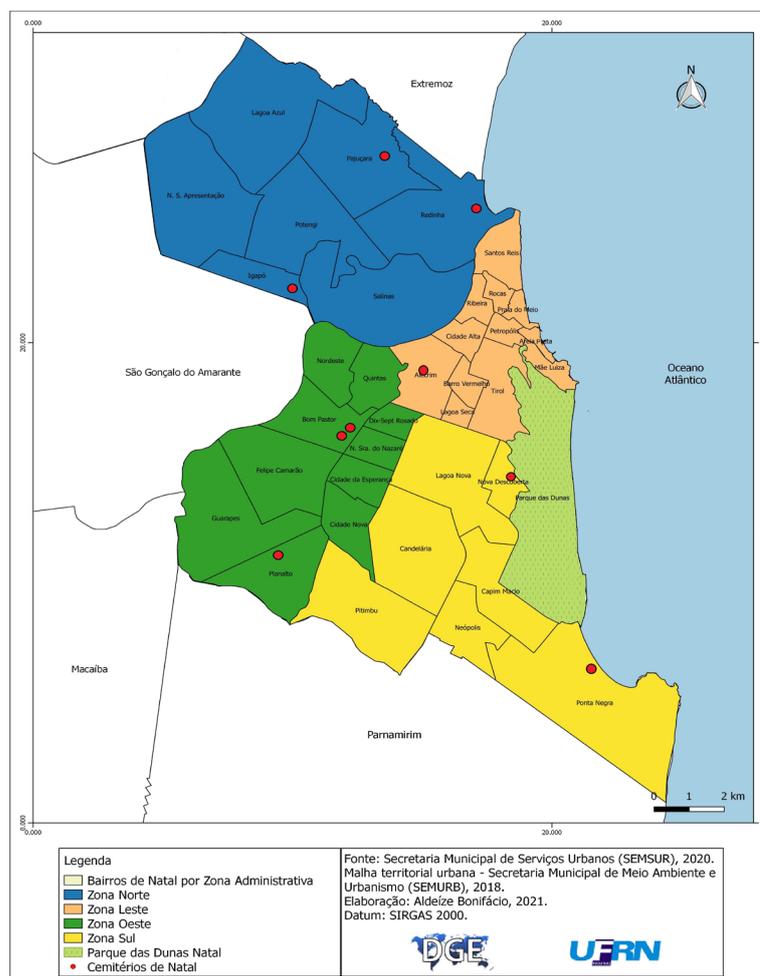
E assim, “no decorrer do século XX a cidade e seus arredores passaram a ser apreendidos como um tecido vivo, composto por construções e por pessoas” (FIGUEIREDO, 2013, p. 58), e o espaço urbano, percebido enquanto um universo simbólico no qual os “cemitérios reproduzem a geografia social das comunidades” (BELLOMO, 2008, p. 15).

Neste sentido, o presente ensaio objetiva analisar as práticas culturais e representações simbólicas geografizadas nas necrópoles do município de Natal/RN, buscando identificar os cemitérios enquanto espaços portadores de cultura material e imaterial, lugares de expressão social, que abrigam histórias, costumes, usos e apropriações que os transformam em espaços coletivos (SANTOS, 2011). Espaços marcados pelo sagrado e pelo profano (ROSENDAHL, 1997, 2003) que tem muito a revelar sobre a população natalense.

Atualmente o município de Natal possui oito necrópoles públicas, a saber: o Cemitério do Alecrim, do Bom Pastor I, do Bom Pastor II, de Igapó, de Nova descoberta, de Pajuçara, de Ponta Negra e da Redinha. Os equipamentos estão

localizados nas quatro zonas da cidade, identificados com os nomes dos respectivos bairros em que estão localizados, conforme exposto na Figura 1.

**Figura 1 – Distribuição espacial dos cemitérios públicos de Natal**



Fonte: Elaboração da autora, 2021.

Destarte, tendo em vista o número de necrópoles existentes e a diversidade de narrativas, no presente ensaio abordaremos dois dos equipamentos que mais contrastam no contexto de conformação de Natal, o Cemitério do Alecrim, primeira necrópole construída e patrimônio histórico da cidade, e o Cemitério de Igapó, reflexo da expansão urbana de Natal.

Os procedimentos metodológicos adotados envolveram a pesquisa bibliográfica, documental e empírica. A pesquisa bibliográfica compreendeu a leitura de autores que fazem parte do escopo geográfico, dentre os quais, Corrêa (2008), Rosendahl (1997), Tuan (1980), associados a historiadores, num diálogo que possibilitasse captar a origem dos cemitérios da cidade, seus símbolos e ritos, assim como, as relações que se estabelecem nestes lugares enquanto parte do espaço urbano.

A pesquisa documental compreendeu a coleta de dados e a análise de documentos sobre os cemitérios da cidade de Natal através da Secretaria Municipal

de Meio Ambiente e Urbanismo (SEMURB) e da Secretaria Municipal de Serviços Urbanos (SEMSUR). Enquanto que a empírica ocorreu por meio de visitas realizadas às necrópoles para observação, registro de imagens e realização de entrevistas com funcionários, visitantes destes equipamentos e moradores das localidades nas quais estes espaços cemiteriais se inserem.

## **O CEMITÉRIO ENQUANTO LUGAR DE VIVOS: POSSIBILIDADES PARA A COMPREENSÃO DO ESPAÇO URBANO**

Para muitos, os cemitérios são lugares de morte, ou seja, “o destino dos que morrem”. Todavia, se cria a partir do par dialético vida-morte um microcosmo afetivo no qual as necrópoles se conformam em “cidades que os vivos constroem para albergar os restos mortais de entes queridos” (TAVARES, 2016, p. 13-14). Desta forma, os cemitérios se constituem enquanto um lugar de vivos.

Barboza (2013) ressalta que assim como todas as formas outrora usadas para depositar os mortos, os cemitérios são espaços que “falam”, que contam histórias, que possibilitam aos indivíduos representar suas esperanças, medos e angústias, amores e dores. São espaços de sentimentos materializados através de flores, mensagens, placas e lápides. Lugares de memória, uma forma de evocar o passado, perpetuar a recordação. Portanto,

Os cemitérios são lugares de memória para um grupo social específico, uma vez que têm, um simbolismo atribuído ao conjunto de lápides e túmulos inseridos em um espaço que guarda a memória (coletiva) que necessita de suporte exterior para sua preservação. (NOGUEIRA, 2013. p. 26).

Os cemitérios, enquanto expressão de uma cultura, revelam um intenso processo de comunicação que, geograficamente, traduz-se em fixos e fluxos, considerados enquanto itinerários simbólicos regulares dentro do caos urbano (CORRÊA, 2008). Todavia, como reflexo da sociedade, “na cidade dos mortos as casas de morada são distintas das residências na cidade dos vivos, porém, estas e aquelas refletem o que somos e as condições em que vivemos e morreremos” (SANTOS, 2011, p. 187). Portanto,

Pensar a cidade por esse viés equivale identificar as nuances do comportamento humano, na medida em que ela constitui-se em materialidade, em seus construtos patrimoniais - e imaterialidade, resultante dos símbolos e significados conferidos pelos diferentes atores sociais ao longo dos processos históricos. O lugar guarda essa perspectiva, entendido como o resultado de práticas sociais distintas e do sentimento de pertença que lhe é inerente. O lugar equivale a uma representação, pois existe no real e transcende a ele, sendo imageado pelos indivíduos, tendo em vista os diferentes níveis de percepção espacial e do maior ou menor nível de inteligibilidade que o espaço geográfico adquire. (FIGUEIREDO, 2013, p. 56).

E assim, as necrópoles enquanto portadoras de memória social contribuem com a compreensão do urbano ao descortinarem possibilidades que permitem uma reflexão sobre os aspectos socioeconômicos do lugar por meio da análise das edificações e do estilo construtivo empregado, que podem revelar aspectos da sua origem histórica, ideologias políticas, sociais e culturais (FÖETSCH; OLIVEIRA, 2020).

Fotografias, painéis, esculturas, documentos epigráficos, objetos de decoração e materiais utilizados na construção dos monumentos carregam uma carga de representação da memória. Grupos sociais, árvores genealógicas, ciclos econômicos, materiais disponíveis, classes religiosas, entre outras características são percebidas, lembradas e entendidas através das construções, que, por isso, se constituem em materiais da memória. (NOGUEIRA, 2013, p.34).

## TEIA DE NARRATIVAS E MEMÓRIAS DA POPULAÇÃO NATALENSE

Quando nos debruçamos sobre a geograficidade dos cemitérios em Natal, observamos que até 1856 não haviam necrópoles na capital potiguar. Logo, os sepultamentos aconteciam dentro das igrejas e nos seus arredores.

Nesse sentido, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação (Figura 2), localizada no bairro de Cidade Alta, seria por muito tempo o local de descanso eterno de personalidades ilustres da cidade, tendo em vista que havia uma clara divisão socioeconômica em relação aos sepultados no seu interior e a população comum sepultada nos seus arredores (FREIRE, 2002).

**Figura 2** – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação



Fonte: <http://arquiocesedenatal.org.br>. Acesso: mai. 2019.

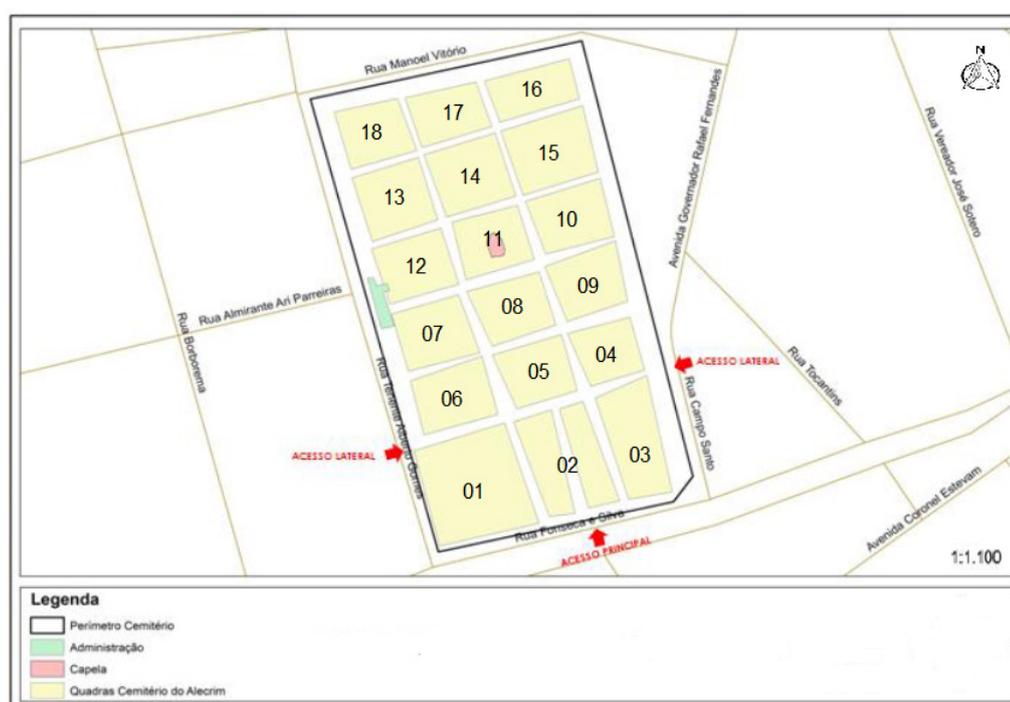
Segundo Tavares (2016), na Igreja Matriz eram sepultados os ricos e em sua maioria brancos, enquanto que na Igreja de Santo Antônio (Igreja do Galo) eram enterrados os militares. Por sua vez, a Igreja do Rosário, localizada próximo ao

rio Potengi, era o destino de descanso eterno de indígenas, negros e indivíduos assassinados em nome da justiça.

Com o fim dos sepultamentos nas igrejas em razão de questões de saúde pública, tem início em 1856 a construção da primeira necrópole na capital potiguar, o Cemitério do Alecrim, por determinação do Presidente Passos (FREIRE, 2002).

O Cemitério do Alecrim, inaugurado em abril de 1856, localiza-se na rua Alberto Gomes, sem número, no bairro de mesmo nome, apresentando 18 quadras distribuídas em um terreno de aproximadamente 200 metros de comprimento e 100 metros de largura, com uma capela central (TAVARES, 2016), conforme exposto na Figura 3.

**Figura 3 – Zoneamento do Cemitério do Alecrim**



Fonte: Adaptado de Tavares, 2016.

Enquanto expressão e reflexo da sociedade, os cemitérios foram “concebidos com traçados reticulares, resultando em uma divisão racional do solo em grandes quadras regulares, seccionadas por grandes alamedas ou pequenas áreas arborizadas”. No centro do terreno era implantado o cruzeiro ou a capela, de onde partia o eixo central da necrópole (NOGUEIRA, 2013, p. 26).

Assim sendo, constata-se que a Capela Menino Jesus de Praga presente no Cemitério do Alecrim foi construída no sentido de atender aos preceitos católicos remanescentes da idade média de salvação da alma, descaracterizando a necrópole enquanto um local profano. Destarte, observamos que da mesma forma que ocorria com os sepultamentos nas igrejas, os cemitérios construídos em Natal seguiram uma

divisão socioeconômica pré-estabelecida na forma de distribuição de sepultados em quadras e arruamentos. Portanto,

Assim como nas cidades, havia os bons e maus locais para sepultamento nos cemitérios. Os mais onerosos e cobiçados situavam-se às margens das alamedas centrais, cuja visibilidade era indiscutível. [...] espaços destinados àqueles que podiam pagar por uma certidão de concessão perpétua. Os locais menos nobres, situados nas extremidades do espaço interno ou nas quadras transversais eram ocupados por jazigos mais simples, de famílias com poder aquisitivo parco, e que normalmente não possuíam a concessão de transmissão daquele patrimônio. (NOGUEIRA, 2013, p. 26).

Em suma, tendo em vista que o cemitério enquanto um lugar de vivos é moldado a partir das relações estabelecidas em sociedade que refletem o que Reis (1999, p. 127) chama de “hierarquização das sepulturas”, fica patente que a condição igualitária do espaço de morte existe apenas no discurso, e que de fato, as diferenças sociais até se acentuam, pois nos cemitérios as estruturas socioeconômicas e ideológicas são reproduzidas na paisagem, visíveis aos olhos de todos.

Quando nos debruçamos sobre a toponímia do Cemitério do Alecrim nos deparamos com as narrativas e memórias da população natalense, e assim, “acredita-se que [sua toponímia] se deve ao fato de uma velha senhora, moradora da região que atualmente é a Praça Pedro II, enfeitar com ramos de alecrim os caixões dos ‘anjinhos’ (crianças) enterrados no cemitério”. Outros relatos apontam que outrora a área em que se localiza o cemitério era repleta de alecrim-do-campo, o que explicaria o seu nome. Todavia, de concreto, apenas o fato de o cemitério preceder o próprio bairro, pois esses espaços deveriam ser construídos distantes dos núcleos urbanos (TAVARES, 2016).

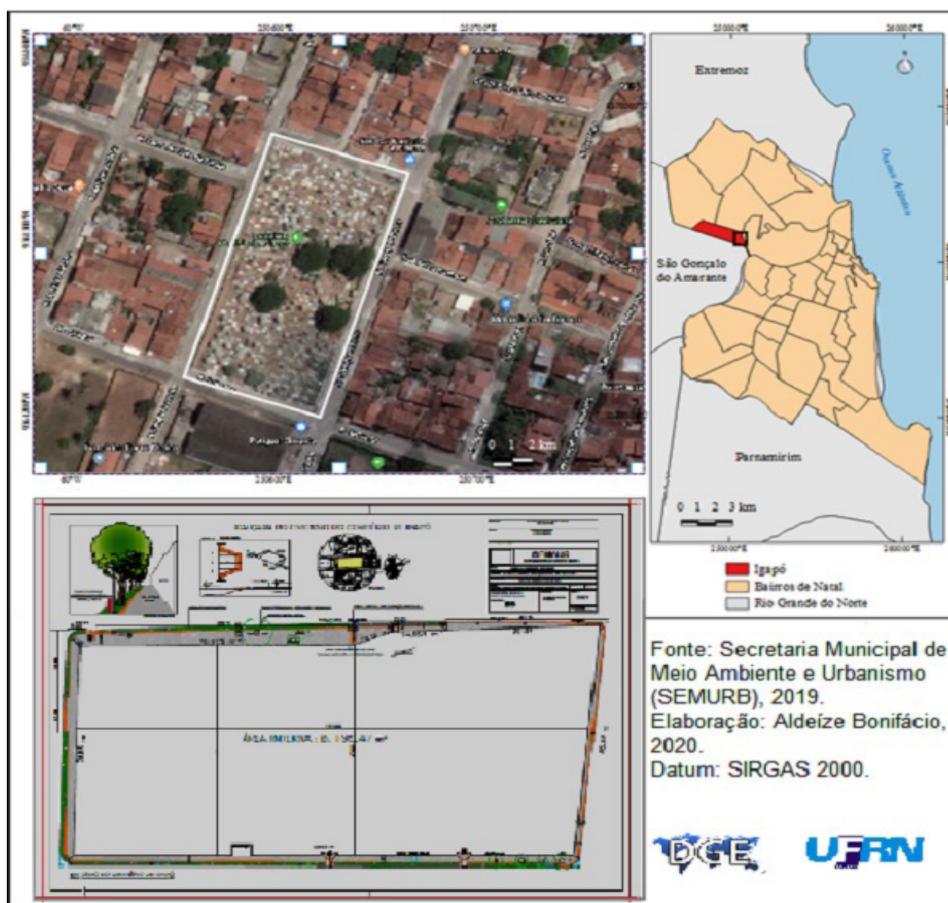
A perspectiva dos cemitérios enquanto locais de memória vem se tornando cada vez mais frequente, tendo em vista que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9), e assim, narrativas se perpetuam por meio das lápides de ilustres personalidades sepultadas na necrópole do Alecrim, dentre os quais estão: o Pe. João Maria Cavalcanti de Brito, o Cel. Elias Antônio Ferreira Souto, Januário Cicco, o ex-presidente da República Café Filho, o folclorista Luís da Câmara Cascudo, o ex-prefeito de Natal Djalma Maranhão, e inúmeros outros anônimos queridos para seus familiares e populares do bairro de mesmo nome.

Em linhas gerais, no Cemitério do Alecrim nos deparamos com memórias de uma Natal que tem seu passado narrado na distribuição de túmulos de personagens icônicos, a elite natalense, em contraste com o Cemitério de Igapó, que apresenta um perfil mais popular, reflexo da expansão urbana de Natal na direção Norte.

Segundo a SEMURB (2008), o território no qual atualmente é o bairro de Igapó era uma antiga povoação de Aldeia Velha, povoado à margem esquerda do Rio

Potengi, sede da taba dos índios Potiguaros. O nome Igapó no idioma tupi significa sítio abandonado, pântano, banhado, alagado. Desta forma, das características naturais da região originou-se o nome do bairro, que posteriormente designou à necrópole local, o Cemitério Público de Igapó (Figura 4), localizado na Rua Campo Grande, sem número.

**Figura 4 – Localização e planta do Cemitério Público do Igapó**



Fonte: Elaboração da autora, 2020.

Nogueira (2013, p. 85) salienta que “toda memória é simbólica, opera mediante metáforas que exprimem um estado de espírito”. [E enquanto] palco de memórias construídas e memórias vividas”, encontramos entre os inúmeros túmulos do cemitério de Igapó objetos de cunho religioso, normalmente encontrado nas necrópoles, como a presença marcante de crucifixos (5A), terços, estátuas e imagens de santos, que são objetos de adoração entre os católicos e símbolos cristãos. O que decorre do fato de que,

Quando os enterramentos deixaram os salões das igrejas, os mortos levaram consigo para os campos secularizados os artefatos religiosos, soerguidos sobre o solo, incentivados por algumas autoridades eclesiásticas, que neste momento inicial, administravam esses campos. Apesar da existência de cemitérios de diversas religiões, no Brasil, a grande maioria dos espaços cemiteriais tem influência notadamente católica. [E assim], seja de qualquer segmento ou classe social, os túmulos empregam com frequência e repetição, imagens sacras e simbologias cristãs. (NOGUEIRA, 2013, p. 28)

Encontramos nesta necrópole algumas situações singulares entre as quais: brinquedos deixados sobre túmulos (5B), o que nos remete à visita de crianças ao local. Além de túmulos bem peculiares (5D), que nos remetem à questão da preservação do gosto/personalidade do indivíduo enterrado ali, enquanto ser vivente, ou dos seus entes queridos, que revelam a si próprios na ornamentação dos túmulos, conforme exposto na Figura 5.

**Figura 5** – Fotografias do Cemitério Público de Igapó - Natal/RN



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Entre as especificidades encontradas ainda podemos citar a questão da propriedade privada (Figura 5C). Observamos em vários túmulos a existência de placas indicativas de propriedade, numa representação simbólica das famílias que cumprem com todas as obrigações referentes à posse e manutenção daquele pequeno metro quadrado, onde se encontram os restos mortais dos seus entes queridos.

Também foram identificados túmulos de personalidades icônicas da cidade e do bairro, que fazem com que se reproduzam e se perpetuem narrativas e memórias através da necrópole, dentre os quais: o sr. José Santiago, rico fazendeiro proprietário das terras que correspondem hoje ao bairro de Igapó, e o Bacharel Tomaz Landim, pernambucano residente por muitos anos no bairro, onde faleceu em 9 de maio de 1922 aos 64 anos. O bacharel ocupou o cargo de promotor da justiça nas comarcas de Nova Cruz, São José de Mipibu e Natal. Foi sócio fundador do Instituto Histórico e

homenageado através da nomeação da avenida mais importante do bairro com seu nome (Av. Bacharel Tomaz Landim).

E enquanto um lugar de vivos, observamos nos cemitérios outros usos que diferem daqueles para o qual foram criados e estruturados, tendo em vista que

O cemitério [enquanto] espaço de memória e de afetividade, tem sofrido mudanças em sua trajetória sociocultural e religiosa ao longo do tempo. [Todavia,] estão carregados de toda uma simbologia, representativa ou não, manifestada a partir da arquitetura e da estatuária e vinculada a um conjunto de representações, de sentimentos ou tendências concernentes à morte, aos afetos familiares e às relações sociais, mostrando a relação que a morte tem com a cultura. (SANTOS, 2011, p. 188-189).

Neste contexto, durante a pesquisa empírica, constatou-se: um funcionário da necrópole a utilizar a água presente em uma cacimba para tomar banho, um gato de estimação dos funcionários do cemitério a receber carinho, água e comida, habitando o local, e um visitante do cemitério descansando sobre a estrutura de um canal de escoamento de águas pluviais que dividia um dos cemitérios ao meio.

Assim sendo, ao mesmo tempo em que temos a presença de práticas que remetem a simbolismos e perpassam respeito e afetividade, existem aqueles que encaram o espaço cemiterial como um lugar da sua cotidianidade, sem evocar valores ou simbolismos, que são construtos socioculturais.

No que compete à participação da comunidade na pesquisa, dentre os trabalhadores dos cemitérios entrevistados, citamos a zeladora de uma das necrópoles há mais de 30 anos, que relata nunca ter presenciado algum tipo de violação dos túmulos ou práticas relacionadas a rituais pagãos no local. Todavia, a mesma aponta a existência de atos de vandalismo e roubos de artefatos na necrópole.

No que concerne aos visitantes das necrópoles analisadas, citamos um senhor de 71 anos, residente no bairro de Igapó desde os 2 anos de idade, que externalizou um sentimento de “topofilia” (TUAN, 1980) com relação ao cemitério público de Igapó. Sentimento que origina-se no fato de ter seus entes queridos enterrados no local, mas também, por ser proprietário de um bar que localiza-se em frente ao mesmo, participando e se inteirando de todas as dinâmicas que perpassam a necrópole, dentre as quais: as movimentações do dia de finados, sepultamentos e exumações.

Todavia, no atual contexto pandêmico, novas relações topofóbicas marcam a dinâmica das comunidades com esses espaços cemiteriais, as incertezas sobre a Covid-19 e as restrições ao uso desses equipamentos fizeram com que a população novamente relaciona-se o solo cemiterial a possíveis focos de contaminação de doenças. Alguns indivíduos passaram a evitar as necrópoles, não presenciando, mesmo com todas as medidas preventivas, a partida de seus entes queridos. Da mesma forma, os funcionários desses locais passaram a se indagar sobre questões de segurança ao “interagirem” com os restos mortais de vítimas do Covid-19.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada nos Cemitérios públicos de Natal possibilitou uma experiência vivencial de observação, na qual muitas questões foram levantadas acerca do cemitério enquanto um espaço rico de simbologias e representações, interpretadas à luz de um contexto socioespacial e cultural específico e diverso do que outrora surgiram às necrópoles.

Foram identificadas situações que permeiam campos subjetivos e evocam relações topofílicas e topofóbicas das comunidades acerca das necrópoles, tendo em vista que na contemporaneidade os cemitérios ainda são percebidos como locais sagrados e sobrenaturais, em uma coexistência que permeia o profano e o sagrado.

Neste sentido, casais de namorados, moradores de rua e animais fazem outros usos do espaço da necrópole, e constroem novas memórias da necrópole, e para a necrópole.

Além disso, observou-se que relações topofóbicas no que tange aos cemitérios se intensificaram no contexto da pandemia do Covid-19, o que nos remete ao contexto no qual eles emergem, enquanto receptáculo para vítimas da cólera em Natal, estando o solo cemiterial associado a proliferação de miasmas.

Destarte, dentre os aspectos positivos do trabalho está a troca de experiência entre pesquisadores, moradores das localidades nas quais se localizam esses equipamentos, e funcionários dos cemitérios. É gratificante observarmos o interesse e a participação da população, assim como, o anseio da comunidade em acessar o estudo finalizado. Por sua vez, a falta de informações sistematizadas se apresentou como um entrave a ser superado, visto que as instituições públicas que deveriam ter dados e informações sobre essas necrópoles, por vezes, desconheciam a existência de tais documentos.

## REFERÊNCIAS

BARBOZA, V. M. Sociedade dos vivos x cidades dos mortos: a visão da morte na sociedade erechinense. **Revista Perspectiva**, Erechim, v. 37, n. 140, p. 125-137, 2013. Disponível em: [http://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/140\\_379.pdf](http://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/140_379.pdf). Acesso em: mai. 2019.

BELLOMO, H. R. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

CORRÊA, R. L. A geografia cultural e o urbano. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Introdução a Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p.167-186.

FIGUEIREDO, L. C. Perspectivas de análise geográfica do patrimônio cultural: algumas reflexões. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 17, n.1, p. 55-70, 2013.

FÖETSCH, A. A.; OLIVEIRA, C. D. M. Geografia simbólica dos cemitérios em perspectivas. **London Journal of Research in Humanities and Social Sciences**, London, v. 20, n. 3, 2020.

FREIRE, A. R. M. **In memoriam**: cemitério vertical e crematório. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002. Disponível em: <http://pt.scribd.com/document/55485414/In-Memorian-Cemiterio-Vertical-e-Crematorio>. Acesso em: mai. 2019.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo: PUC/SP, n. 10, 1993, p. 9.

NOGUEIRA, R. S. **Quando um cemitério é patrimônio cultural**. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss321.pdf>. Acesso em: mai. 2019.

REIS, J. J. **A morte é uma festa**: rituais fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROSENDAHL, Z. O sagrado e o espaço. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (org.). **Explorações geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 119-153.

SANTOS, A. R. **O processo de dessacralização da morte e a instalação de cemitérios no Seridó, séculos XIX e XX**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/1223>. Acesso em: mai. 2019.

SECRETARIA MUNICIPAL DE SERVIÇOS URBANOS. **Igapó**: conheça melhor seu bairro. 2008. Disponível em: [http://www.natal.rn.gov.br/bvn/publicacoes/norte\\_igapo.pdf](http://www.natal.rn.gov.br/bvn/publicacoes/norte_igapo.pdf). Acesso em: mai. 2019.

TAVARES, D. F. S. **Os muros do além**: A construção do cemitério do Alecrim e a (des)secularização da morte em Natal-RN. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8774/2/arquivototal.pdf>. Acesso em: mai. 2019.

TUAN, Y. Topofilia e meio ambiente. *In*: TUAN, Y. **Topofilia**. São Paulo: DIFEL, 1980, p. 106-129.

## Capítulo 4

### DISSIDÊNCIA, ARTE E DIVERSIDADE NA EXPOCUIR: UMA EXPERIÊNCIA MANAUARA<sup>1</sup>

#### *DISSIDENCE, ART AND DIVERSITY IN EXPOCUIR: A MANAUARA EXPERIENCE*

##### **Paulo Henrique Trindade Correa**

Mestrando em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM)  
Fundador e integrante do Coletivo Difusão e Centro Popular do Audiovisual em Manaus/AM  
E-mail: phtcweb@gmail.com

##### **Adan Renê Pereira da Silva**

Doutor em Educação e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Amazonas  
Membro da Equipe de Criação e Artes do Peixe-Boi Jaú de Novo Airão.  
E-mail: adansilva.1@hotmail.com

##### **Cristóvão Coutinho Batista**

Diretor do Centro de Artes Visuais Galeria do Largo, Secretaria de Estado de Cultura e  
Economia Criativa do Amazonas (SEC).  
Formado em Direito pela Universidade Federal do Amazonas.  
E-mail: ccoutinhobatista@hotmail.com

#### **RESUMO**

Entre 2018 e 2019, realizava-se em Manaus-AM a “Expocuir: Corpos Transcendentes”. Este artigo debruça-se sobre o processo de criação e desenvolvimento do evento por meio da metodologia autoetnográfica, refletindo acerca do trajeto percorrido. Os dados apontam para uma especificidade local da exposição: da posição de curador, as aproximações entre processos artísticos e a temática gênero, sexualidade e corpos em um contexto conservador que censurava exposições na perspectiva do *queer* não se perceberam – embora o contexto eleitoral repercutisse discursos de ódio – as polêmicas ocorridas em âmbito nacional, exceto a provocação de algumas estranhezas entre o lugar do sagrado e do profano. A maioria dos trabalhos possuía uma proposta interseccional (articulando gênero, raça e classe) e questionava a cis-heteronormatividade como padrão.

**Palavras-chave.** Expocuir; Artes; Curadoria; *Queer*.

#### **ABSTRACT**

Between 2018 and 2019, “Expocuir: Transcendent Bodies” was held in Manaus-AM. The article focuses on the process of creation and development of the event, using the autoethnographic methodology, reflecting on the path taken. The data point to a local specificity of the exhibition: the position of curator, the approximations between

<sup>1</sup> Este trabalho foi adaptado de apresentação realizada em 2020 no encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

artistic processes and the thematic gender, sexuality and bodies in a conservative context that censored exhibitions in the queer perspective, were not noticed - although the electoral context reflected speeches of hate - the polemics that occurred in the national scope, except the provocation of some strangeness between the place of the sacred and the profane. Most works had an intersectional proposal (articulating gender, race and class) and questioned cisheteronormativity as a standard.

**Keywords.** Expocuir; Arts; Curatorship; Queer.

## INTRODUÇÃO

No dia 05 de outubro de 2018, entrou em cartaz a “Expocuir: Corpos Transcendentes”, realizada na Casa das Artes, situada no conjunto do Centro Cultural Largo de São Sebastião em Manaus, Amazonas. Uma construção coletiva, abordando temas diversos. A iniciativa teve concepção curatorial de Cristóvão Coutinho e curadoria de Paulo Trindade, autores deste texto. A Expocuir propôs um diálogo em que se enfocavam corpo, gênero e sexualidade com destaque para as artes. A exposição realizou-se sob a égide de um momento de acirramento político, diante das eleições, destacando o “estranhamento” de corpos socialmente construídos.

Houve uma aproximação entre artistas e sociedade, vozes de outros espaços, com a visibilidade do quadragésimo ano da Festa da Chiquita, essa é a única festa LGBTQIA+ tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), estando inserida no conjunto de manifestações existentes no Círio de Nazaré; o diálogo com a Expocuir ocorreu por meio da exibição do documentário da cineasta Priscila Brasil, lançado em 2006. Foram apresentados para além de 80 trabalhos, com mais de 50 artistas e dois coletivos, artistas oriundos dos estados do Amazonas, Pará e do Distrito Federal. No bojo dos convidados, também veio o boi-bumbá “Rasgadinho”, um bumbá LGBTQIA+, enfatizando a diversidade dentro do folguedo parintinense. A mostra entrelaçou artes plásticas, artes visuais, cultura popular, performances, memória, sonoridades - o trabalho demarcava um posicionamento político, enfatizando o respeito pela arte no tocante à diversidade humana, com base na promoção de uma cultura de paz.

Em um momento histórico de polaridade política e propagação equivocada de discursos relacionados à construção de uma “Ideologia de Gênero” na América Latina, sobretudo no Brasil, tornam-se visíveis iniciativas para o embate, tanto para propostas progressistas, quanto para ações conservadoras, diante da diversidade sexual e de gênero que hoje se acirram. Assim, questiona-se: como se deu o processo de construção e realização de uma exposição com a tônica da Expocuir? Visando elucidar esta pergunta, este trabalho objetiva falar do processo de criação e desenvolvimento dessa exposição.

Para tanto, metodologicamente, parte-se de um recorte autoetnográfico, na perspectiva trabalhada por Santos e Biancalana (2017, p. 86), autoras que enxergam

nessa metodologia o atravessamento do artista que orienta a investigação. Neste estudo da cultura, a que pertence o/a pesquisador/a, valoriza-se a experiência do/a artista. Adota-se a autoetnografia formadora: “uma investigação muito mais em formato de memória ou memória crítica, visto que nesse momento as informações não são submetidas a análises, interpretações e tampouco se articulam a conhecimentos de outras fontes”.

## **ARTE, DIVERSIDADE E O QUEER: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Como observa Costa (2018), no contexto das lutas sociais desenvolvidas pelas chamadas “minorias” nas décadas de 1960, 1970 e 1980, associadas aos movimentos da contracultura (*hippies*, feministas, LGBT, negros e negras, entre outros/as), houve verdadeiras revoluções comportamentais e sexuais que até hoje repercutem na vida social e cultural. Entre essas impregnações estão os denominados pós-estruturalismo e pós-feminismo, impulsionando movimentos como *Art Queer* e a *Homo Art*.

Abordagens como essas tendem a questionar a hegemonia de um padrão humano – a do homem branco, ocidental, heterossexual –, abrindo espaço para falar do feminino, de pessoas LGBTQIA+, de outros gêneros que não o cis-heterossexual. O questionamento do patriarcado e de uma suposta família tradicional costuma gerar incômodos em reacionários. O *queer* parece ser um espaço acolhedor a artistas que fogem ao binarismo masculino e feminino, que não se conformam a regras ou classificações. Nas palavras de Louro (2015, p. 8), “[...] *Queer* é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina”. As pessoas que ilustram o *queer* encenam uma ampliação das possibilidades de ser e de viver, como que emocionando-se com as sensações de uma viagem metafórica, sem necessariamente pensar na “chegada”.

Consideramos também a defesa realizada por Colling, Souza e Sena (2017, p. 194), da necessidade de se envidescer para produzir interseccionalidades, “pessoas e coletivos sintonizadxs com as perspectivas *queer* têm trabalhado com mais ênfase a interseccionalidade em suas ações e políticas, pensadas aqui como um ativismo das dissidências sexuais e de gênero”.

Neste sentido, o *queer* é uma proposta de aproximação entre esses corpos que transgridem e a arte que inquieta. Se o usufruto da arte não é imediato, é construído, se articula razão e emoção (COLI, 1995), os processos de construção precisam possibilitar a quem aprecia a possibilidade de “queerizar” a experiência, de vivê-la nessa extrapolação do racional, abrindo-se para a possibilidade de inquietar-se, de desnaturalizar processos criativos e emocionados.

Corroborando essa perspectiva, Butler (2017) defende que os gêneros não devam ser subsumidos a categorias de verdadeiro ou de falso, reais ou aparentes, originais ou derivados, ou seja, extrapolando lógicas pretensamente racionais. Eles carregam a capacidade para além do “crível”, eles podem ser “incríveis”. Não havendo

nada que o anteceda, o gênero é performativo, efetivando-se em modos estilizados, em ato, não em especulações. A arte que se faz focada no *queer* tende a ver-se dessa forma, estranhando regras e modos, efetivando-se em cores, nas dubiedades, nas fugas. Um limite pouco claro entre fumaça e fogo.

Salih (2015) reforça a construção das identidades de gênero pela linguagem, com o discurso constituindo o gênero, e é nesse sentido que se pode afirmar a identidade de gênero como performativa. O gênero não se desenvolve de uma vez por todas no nascimento, ele se desenvolve como uma sequência repetida de atos que vai adquirindo consistência, de modo a ser aparentemente notado como algo que esteve ali o tempo todo. Se Butler proporá a possibilidade de desfazer as bases comuns aceitas de gênero, não se há de negligenciar a potência das artes nesse intuito. Szwarcwald (2018, p. 8) considera que: “[...] uma teoria *queer* que se integra cada vez mais às nossas reflexões importa a qualquer instituição de ensino na medida em que interpela a própria noção de conhecimento, concepções, categorias, palavras, discursos, normas e práticas”.

Para Pocahy (2016), as inquietações que emergem do *queer* carregam um tom de denúncia em relação a uma sexualidade impregnada de disciplina. Aproximando-se de manifestos antinormalização, o *queer* explode corpos dóceis e úteis. Entretanto, se arte e teoria *queer* são convidados à aproximação, torna-se problemático falar de uma “arte *queer*”. Isso seria padronizar, o que não é coerente com a proposta. Consoante Blanca (2011), enquanto a arte se liberta de um lado, o *queer* o faz também de outro. Há encontros, mas também questionamento de expectativas.

Como pontuado por Pinto (2012), não são comuns mostras em museus que versem sobre a sexualidade humana, dando muita ênfase a sujeitos LGBTQIA+. Os membros dessas comunidades, identificados/as com o *queer* a partir da década de 1980, não costumam encontrar suas demandas em museus, sendo suas histórias ignoradas e/ou silenciadas. Entretanto, como pondera o autor, a inclusão desses temas nos museus é uma importante ferramenta para legitimações de identidades e institucionalizações de construções sociais realizadas de modo precário. Se o *queer* contesta discursos normativos, transpor isso por meio da arte pode ser um instrumental potente para evidenciar como essas normas são socialmente construídas e auxiliar o público a efetivar processos de contestação.

Entretanto, como destaca Blanca (2017), a arte contemporânea que labora com foco no *queer* inclui, muitas vezes, artistas que não possuem interesse em “institucionalizar-se” (em museus e/ou galerias). A sua maioria assume um caráter marginal (de estar às margens), atuando em movimentos sociais anarquistas, feministas ou em ambiente universitário. Há também aqueles e aquelas que preferem o não diálogo com o sistema de artes e realizam atuações urbanas sob o manto do anonimato. Blanca (2017) ainda destaca que é importante saber que esses/as artistas

expõem a si mesmos/as, traduzindo os próprios delírios, fragilidades e sexualidades, alçando-se como modelos de si ou a outros/as como modelo para si.

Nessa esteira, Miranda e Garcia (2012) destacam que o embasamento *queer* vem representar as minorias sexuais em especificidades e pluralidades, colocando em prática a diversidade do grupo e singularidades de gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e performances como a de *drags*. Minoria de um lado, mas maioria quando se pensa na riqueza dessa diversidade que ambiciona inclusão e escuta em uma sociedade heteronormativa e violenta.

Ainda sobre a potência do *queer*, Bandeira (2019) ressalta o ativismo político e acadêmico que advém deste lugar. Por serem estudos não essencializantes, são importantes em épocas da insegurança democrática que rege o Brasil atual, marcado por temas como “cura gay”, “ideologia de gênero”, “escola sem partido”, entre outros, que embasam discursos oficiais de órgãos federais. Em contraponto, o *queer* traduz o múltiplo. Nas palavras de Silva e Paganini (2018), o *queer* traz a perspectiva da diferença, da mobilidade, da revolução. Tornar o pensamento *queer* requer a missão de questionar, subverter, rir, multiculturalizar, com novas formas de pensar e tratar o conhecimento.

Finalmente, Fidelis (2018) nos apresenta a emergência da performatividade política do *queer* e porque ela é indispensável para a epistemologia. O crítico de arte aponta:

*O queer, se é que podemos falar assim, intervém na epistemologia de exposições de forma única à medida que se distancia das inclinações existencialistas e se aproxima de estratégias capazes de contornar determinadas tentativas de normatizá-las como tem acontecido com outras denominações para designar alguma forma de expressão de gênero. (FIDELIS, 2018, p. 28).*

Feitas essas considerações teóricas, passamos, então, a pensar o processo de construção e realização da Expocuir, com os desafios e perspectivas postos a sua concretização.

## **ARTE E AS CONSEQUÊNCIAS APÓS O QUEERMUSEU**

Para comentar sobre o processo de construção e de realização da “Expocuir: corpos transcendententes”, faz-se necessário um retorno no tempo, para não se perder na memória o avanço do obscurantismo no Brasil. Destaca-se o discurso proferido pelo curador e doutor em História da Arte, Gaudêncio Fidelis (2018, on-line), foi destacado que “frente à censura, não há outra opção senão convocar o espírito da liberdade”, lutando pela democracia e pela pluralidade.

No ano de 2017, ocorreram vários momentos de intolerância no ambiente das artes. O espaço Santander Cultural havia aberto ao público a exposição “Queermuseu - Cartografias de Diferença na Arte Brasileira”, na cidade de Porto Alegre (RS). Após

um mês de exibição ao público, o projeto foi vetado e cancelado por uma monta de protestos difundidos em redes sociais apresentando um discurso de que as obras de arte propagariam zoofilia, pedofilia e heresia. Assim, o curador Gaudêncio Fidelis buscou esclarecer qualquer interpretação equivocada ou divergente aos objetivos que o projeto cultural se propunha, no entanto, a imprensa considerou que a situação era um fato inédito e que pegou o curador de surpresa.

Essa análise se referia à rapidez da propagação do conteúdo distorcido e a forma de organização em que a manifestação aconteceu. A proposta de Fidelis reuniu 270 trabalhos de 85 artistas e que abordaram temática LGBTQI+, questões de gênero e diversidade sexual, com obras cuja cronologia percorreu o século XX até a contemporaneidade. Fizeram parte do projeto trabalhos de artistas consagrados como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Fernando Baril, Hudinilson Jr., Lygia Clark, Leonilson e Yuri Firmesa.

A repercussão na internet foi tamanha que o Santander Cultural emitiu considerações pedindo desculpas às pessoas que se sentiram desrespeitadas por qualquer trabalho vinculado à exposição. Sob pressão, o espaço cultural cancelou a exibição, gerando assim outro debate: a censura nas artes. Após o ocorrido, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) realizou um financiamento coletivo bem-sucedido, com o qual foi possível montar na capital fluminense a exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”.

Existem outros casos de censura a artistas e suas obras. Também em 2017, Wagner Schwartz se viu diante de uma polêmica causada após sua performance “La Bête” realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), por imagens que circulavam na internet questionando ser possível uma criança ficar diante de um adulto nu. Tanto o caso “La Bête”, quanto o “Queermuseu” foram debatidos no Congresso Nacional. Em reunião com deputados no dia 4 de julho de 2017, o então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão (2017, on-line), afirmou que “a performance, em que uma criança é induzida pela mãe a interagir fisicamente com o artista, que se encontra nu, fere o Estatuto da Criança e do Adolescente. Opinião, aliás, compartilhada por diversos juristas e psicólogos”.

Outra situação aconteceu com o trabalho desenvolvido pela artista Márcia X, intitulado “Desenhando em Terços”. A obra foi exposta no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2006. A imagem recebeu críticas por possuir dois terços com desenhos em forma de pênis e cruz. Hoje, sem a existência de um Ministério da Cultura, fica evidente que existem movimentos conservadores que buscam estabelecer um processo de censura em torno do setor cultural. Isto gera desafios capazes de enfraquecer experiências para a promoção da cidadania, economia e valor simbólico. Nesse sentido, tanto a arte quanto a educação necessitam de espaços para o fortalecimento desses debates: formular conceitos, emitir visões de mundo, estabelecer trocas e conhecimento, propor outras interpretações da realidade.

## EXPOCUIR PARA ALÉM DO GÊNERO

Para a construção do projeto aqui desenvolvida, os ritos iniciais aconteceram no diálogo entre a concepção curatorial de Cristóvão Coutinho e a curadoria de Paulo Trindade. Foi elaborado um *briefing* e um projeto que possibilitasse descrever melhor a proposta elencando, assim, todas as necessidades. O documento fazia uma descrição conceitual, apresentação dos curadores, uma proposta de programação, atividades paralelas como a realização de oficinas, rodas de conversas e vivências. Foram realizadas várias reuniões entre os curadores para definir a estrutura necessária para a proposta, que seria apresentada em reunião à fonte financiadora do projeto, a Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas (SEC), ainda no primeiro semestre de 2018.



Figura 1. Parte dos artistas presentes no lançamento da Expocuir – Corpos Transcendentes. 2018.  
Fotografia: 10x15cm. Foto: Alonso Júnior/Coletivo Difusão.

Cabe estabelecer, neste momento, uma reflexão sobre Amazônia, sua grande dimensão e o perfil da arte no Amazonas apresentados por Herkenhoff (2012). O crítico de arte e curador afirma:

Um projeto de discussão da Amazônia levaria em conta fatores geopolíticos e suas consequências culturais. [...] Em Manaus, o ambiente estagnou-se em meados dos anos 80. Sem diálogo crítico, promessas frustraram-se. Conquistas tornaram-se estruturas de poder e acabaram por sufocar o ambiente. Artistas no poder podem estancar a emergência dos mais novos. (HERKENHOFF, 2012, p. 15).

O segundo momento aconteceu após aprovação do projeto. Na busca por trilhar outros caminhos, os quais já foram apontados por Herkenhoff (2012), a concepção curatorial e a curadoria desenvolveram uma lista de possíveis artistas para que fossem efetuados os convites e apresentação da proposta. A maioria dos convites foi aceita e, após esta etapa, realizaram-se duas reuniões com os artistas envolvidos no espaço da Casa das Artes. Esses encontros possibilitaram a apresentação do projeto, a visita técnica nos espaços destinados à exposição e apresentações dos projetos que cada artista iria desenvolver. Foram também contatadas as convidadas de outras localidades como o Boi Rasgadinho (Parintins), Allyster Fagundes (PA), Chico Monteiro (DF), Eloi Iglesias/Festa da Chiquita (PA), Filipe Almeida (PA), Maria Léo (DF), Priscila Brasil (PA) e Wellington Romário (PA). Com uma composição majoritária de artistas do Amazonas e Pará, apesar das múltiplas linguagens, nota-se uma conexão entre as obras, no que Loureiro (2015, p. 105) destaca:

O imaginário amazônico tem vocação alegórica. Busca a essência por meio da aparência, numa atitude que faz lembrar as reflexões de Gilbert Durand, a propósito da relação entre imaginário e conhecimento: “O imaginário apareceu-nos, ao longo deste estudo, como marca de uma vocação antológica”. Há, nas alegorias produzidas pelo imaginário na cultura amazônica, uma permanente tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza.

Pode-se elencar como terceiro momento o recebimento das obras, o curso dos incentivos e das políticas públicas. A equipe da Casa das Artes e o Centro Cultural Galeria do Largo foram colocadas à disposição dos artistas. Os trabalhos de outras localidades ficaram sob responsabilidade dos curadores, em que parte das obras foi recebida por meio do serviço de correio em sua residência e outra parte por correio eletrônico para impressão em Manaus, exceto as peças do Boi Rasgadinho, que foram enviadas via transporte fluvial, por questões geográficas e culturais. O fomento recebido cobriu o custeio das impressões e um apoio para execução do projeto. Nascimento e Stoco (2017, p. 55) afirmam:

[...] E é preciso esclarecer que não se trata de nenhum favor o recebimento de incentivo ou apoio de instituições, públicas ou privadas. O interesse por alimentar o circuito das Artes Visuais (AV) passa pela perspectiva de geração de emprego e renda de um circuito que vai além dos artistas. Fomenta também a produção do capital simbólico e a possibilidade de acesso pela comunidade a produções artísticas que buscam representar, refletir e interrogar a vida em múltiplas linguagens e poéticas.



Figura 2. Boi Rasgadinho (Parintins/AM) na Exposcuir – Corpos Transcendentes. 2018. Fotografia: 10x15cm. Foto: Coletivo Difusão.

Inicia-se, então, o quarto momento: a montagem. Boa parte da exposição utilizou suportes bidimensionais, embora a iniciativa tenha sido configurada em categorias como: 1. Imagens e Transmídia (trabalhos que utilizavam desenhos, fotografias, pintura e artes plásticas); 2. Escritos (iniciativas que se reportam à literatura e à escrita); 3. Performance (experimentações no campo da performance e das artes cênicas); 4. Audiovisual (produções de videoartes, videoinstalação, videoclipes, filmes de ficção e documentários); 5. Sonoridades (obras desenvolvidas no campo da música e produção musical); e, por fim, 6. Memória (propostas que resgatam histórias de vida, vivências e trajetórias). Cabe uma reflexão sobre a relação curador e arte-educador colocada por Barbosa (2002, p. 84):

Sabemos que estes profissionais têm o mesmo objetivo: alcançar a melhor organização estética para as exposições, tornando-as, o máximo possível, acessíveis ao público. Portanto, qualidade estética e acessibilidade são os princípios que diferenciam o trabalho de curador e do arte-educador no museu.

Nesta situação, o arte-educador não foi colocado como apêndice, principalmente pelo papel que o curador Paulo Trindade exercia enquanto docente de graduação em Artes Visuais. Para este projeto, a orientação desejada foi tornar possível ao público o encontro do seu caminho interpretativo, como destaca a autora. Ao todo, foram ocupadas duas salas de exposição, um corredor e o jardim com obras da Exposcuir.



Figura 3. Corredor da Casa das Artes. Indumentária do Boi Rasgadinho, à esquerda; fotomontagens de Wellington Romário (PA), ao centro; e desenhos digitais de Mendes Auá, à direita. 2018. Fotografia: 10x15cm. Imagem: Frame do Programa Galeria/Amazon Sat.

Após a abertura foram realizadas outras atividades com a utilização de espaços do camarim, fachada e a via principal do Centro Cultural Largo de São Sebastião. A comunicação foi promovida pela equipe da SEC, juntamente com a equipe do Centro de Artes Visuais Galeria do Largo e do curador. A equipe de comunicação da SEC fez a proposta de design gráfico, sendo impressos apenas o *folder*, o cartaz e o texto de apresentação. As demais peças gráficas de sinalização e comunicação, como *banners* e etiquetas, infelizmente, por razões não expostas, não ficaram prontas até a conclusão da exposição em janeiro de 2019.



Figura 4. Público presente na apresentação do Boi-bumbá Rasgadinho (Parintins/AM) na Expocuir – Corpos Transcendentes. Área externa da Casa das Artes, via principal do Largo de São Sebastião, ao lado do Teatro Amazonas. 2018. Fotografia: 10x15cm. Foto: Coletivo Difusão.

Para auxiliar a difusão da Expocuir, foi criada uma página da exposição na rede social *Facebook* com o objetivo de estabelecer uma comunicação mínima com os artistas e o público. O texto de apresentação buscava fazer um entrelaçamento entre o conceito de gênero e o universo das artes. Para esta conceituação, foi utilizada a definição da antropóloga norte-americana Judith Shapiro (1981), que desenvolve “sexo” como diferença biológica entre macho e fêmea e “gênero” nas construções sociais sobre as diferenças biológicas.

Neste diapasão, vale destacar o conceito de arte trazido pelos envolvidos na exposição, como o artista Leonilson (2003, informação expositiva), para quem “Arte é vida. Arte é liberdade. Arte é uma manifestação do meu desejo. As coisas que eu imagino se realizam no meu trabalho. O conjunto disso tudo entra na história da arte. A arte são fábulas, mitos, mais ou menos como uma religião”. E pontifica: “É um caminho, uma das formas de vida existentes”.



Figura 5. Performance “Manifesto Trav.(Eco)-Ciborgue”, apresentada pela artista Maria Léo Araruna (Brasília/DF) na Expocuir – Corpos Transcendentes. Área externa da Casa das Artes, ao lado do Teatro Amazonas. 2018. Fotografia: 10x15cm. Foto: Coletivo Difusão.

Desde a abertura em outubro de 2018 até o seu encerramento em janeiro de 2019, a exposição contou com produções de desenhos, fotografias, instalações, artes plásticas, artes visuais, audiovisual, literatura, performance, música e cultura popular. Composta pelas artistas Alana Zuany, Boi Rasgadinho (Parintins/AM) com Shirley Marinho, Priscilla Molinary, Felipe Bee e Jaderson Moraes, Elen Linth, Felipe Fernandes, Graziela Praia, Janssen Cardoso (Benjamin Constant/AM), Joyce Lorrane, Karla Seixas, Keila Serruya, Márcia Antonelli, Maria do Rio, Mendes Auá, Mirna Lisa, Naty Veiga, Paco, Pepe Vlogay, Projeto Aram com Gabriel Leão e Yulio Lima, Riane Nascimento, Sebastião Alves, Uýra Sodoma, Will Martins, Coletivo Inferno com Danuta Stenka, Gabriel de Andrade, Gallow, Icaro Lima, Kabulo, Lee Jones, Mexxo, Onika Karla, Profundo Vazio, Ray Castelo, Samile Magalhães, SaturninO, The morena, Tvyrus, Uatumã, Waldiney Ferreira e Walter Juur, Coletivo Tupiniqueen com David Martins, Graziela Praia, Keila Serruya, Balaclavo (Marcelo Nobre), Blue e Rrravhel. Também contou com a participação das obras de convidadas como Allyster Fagundes (PA), Chico Monteiro (DF), Eloi Iglesias/Festa da Chiquita (PA), Filipe Almeida (PA), Priscila Brasil (PA), Maria Léo (DF) e Wellington Romário (PA).

Para o curador Paulo Trindade, a exposição foi: “[...] um encontro de possibilidade a partir das imagens, das obras transmídias, escritos, performances, audiovisuais, sonoridades, memória e cultura popular produzida por esses artistas que borram as fronteiras do gênero e nos ajudam a evocar o espírito de liberdade [...]”.

Entre as “barreiras borradas”, ele destaca a das sexualidades. O evento foi além da proposta expositiva: construiu-se uma programação repleta de fruição, estimulando a produção de conhecimento, apresentação de experiências, roda de conversas com artistas, coletivos e instituições que desenvolvem a temática. De modo geral, o espaço foi marcado pela pluralidade artística.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo debruçou-se sobre o processo de criação e desenvolvimento da Expocuir, por meio da metodologia autoetnográfica, refletindo acerca do trajeto percorrido. As análises destacam, da posição de curadores, a problematização de um evento deste porte, que visava aproximar processos artísticos da temática gênero, sexualidade e corpos em um contexto de efervescência conservadora que censurava exposições na perspectiva do *queer*. Destaca-se a oportunidade de interagir com a produção contemporânea de mais de 80 trabalhos sobre a temática, com artistas majoritariamente da região Norte brasileira.

Embora o contexto eleitoral repercutisse discursos de ódio, a exposição teve a capacidade de não gerar polêmicas, exceto a provocação de algumas estranhezas entre o lugar do sagrado e do profano. A maioria dos trabalhos possuía uma proposta interseccional (articulando gênero, raça e classe) e questionando a cis-heteronormatividade no estabelecimento de padrões. Percebeu-se a aproximação do público com a Casa das Artes. A programação foi gratuita, gerando uma comunicação mais inclusiva. No âmbito administrativo, a equipe curatorial provocou o primeiro intercâmbio cultural com outras cidades, além da aproximação da gestão cultural dos produtores de cultura e organizações/entidades LGBTQIA+. A Expocuir recebeu o destaque de Melhor Exposição realizada em 2019, pela Secretaria de Estado de Cultura.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Arkley Marques. A teoria queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incerteza. **Revista de Arqueologia Pública**, Campinas, v. 13, n. 1, p. 34-53, jul. 2019. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8654815>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de perspectivas queer e questões pós-coloniais nas Américas**. Trabalho proferido durante a Décima Bienal de Havana, 2011. Disponível em <https://transoceanik.paginas.ufsc.br/files/2013/05/rosa-blanca-transoceanik-bilingue.pdf>. Acesso em 28 jul. 2021.

- BLANCA, Rosa Maria. Quem tem receio da arte queer? **Revista Cult** (on-line), 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-tem-receio-da-arte-queer/>. Acesso em 28 jul. 2021.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 13. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. Coleção Primeiros Passos.
- COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes de; SENA, Francisco Soares. Enviadescer para produzir Interseccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia. **Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL)/Lisboa, 2017. p. 193-215.
- COSTA, Robson Xavier da. Diversidade nas artes visuais. In: COSTA, Robson Xavier da (Org.). **Arte & Diversidade**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2018. p. 4-7.
- FIDÉLIS, Gaudêncio. A emergência da performatividade política do queer e por que ela é indispensável para a epistemologia. In: FIDÉLIS, Gaudêncio. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Rio de Janeiro: AMEV, 2018. p. 28-38.
- HERKENHOFF, Paulo. **Amazônia: Ciclos de Modernidade**. São Paulo: Zureta, 2012.
- LEITÃO, Sergio; Brasil; Ministério da Cultura. **Esclarecimento – atividades culturais e classificação indicativa**. Disponível em: <http://cultura.gov.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- LEONILSON, José. Informação escrita na exposição Panorama da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2003. In: FERREIRA, Aurora. **Arte, Escola e Inclusão – Atividades artísticas para trabalhar com diferentes grupos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Manaus: Editora Valer, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. A teoria queer como representação da cultura de uma minoria. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3, 2012, Salvador. **Anais** [...]. Cachoeira: Universidade Federal da Bahia, 2012, p. 1 - 15. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-teoria-queer-como-representa%C3%A7ao-da-cultura-de-uma-minoria.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

NASCIMENTO, Rômulo; STOCO, Sávio. Artes Visuais no Amazonas: O curso dos incentivos e das políticas públicas. In: AGUM, Ricardo, MANESCHY, Orlando Franco; STOCO, Sávio. **Escalas Amazônicas**: artes visuais e políticas públicas. Manaus: Editora Valer, 2017. p. 55-73.

PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual: reflexões sobre mostras LGBT e Queer. **Arqueologia Pública**, Campinas, v. 1, n. 5, p. 44-55, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635750> . Acesso em: 28 jul. 2021.

POCAHY, Fernando. (Micro)Políticas Queer. In: MESSEDER, Suely; CASTRO, Mary Garcia; MOUTINHO, Laura (Orgs.). **Enlaçando Sexualidade**: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 223-234

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**, v. 7, n. 2, 2017, p. 83-93. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980/139694>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SILVA, Célio César da; PAGANINI, Vera Lúcia. Arte e teoria queer: uma questão de gênero. In: COLE – CONGRESSO DE LEITURA, 21. **Anais....** São Paulo: Unicamp, 2018, p. 1-10. Disponível em: [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss11\\_08.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss11_08.pdf). Acesso em: 28 jul. 2021.

SHAPIRO, Judith. Anthropology and the study of gender. **Sounding, an interdisciplinary journal**, 1981, 64, n. 4, p. 446-465.

SZWARCWALD, Fábio. Queermuseu, queerescola. In: FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEV, 2018. p. 8-10.

## Capítulo 5

### **ENTRE PASSADO E PRESENTE: MEMÓRIAS E NARRATIVAS DOS BENZEDORES DE SÃO MIGUEL DAS MISSÕES/RS** ***BETWEEN PAST AND PRESENT: MEMORIES AND NARRATIVES OF THE BENZEDORES OF SÃO MIGUEL DAS MISÕES/RS***

#### **Juliani Borchardt da Silva**

Pós-doutoranda no PPG em Direito URI *Campus* Santo Ângelo/RS  
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas  
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) *Campus* Cerro Largo-RS  
E-mail: julianiborchardt@gmail.com

#### **Noli Bernardo Hahn**

Pós-Doutor pela Faculdades EST, São Leopoldo, RS  
Doutor em Ciências da Religião, Ciências Sociais e Religião, pela UMESP  
Professor Tempo Integral da URI, *Campus* de Santo Ângelo  
E-Mail: nolihahn@san.uri.br

#### **Lucimary Leiria Fraga**

Mestra em Direito (URI), *Campus* de Santo Ângelo  
Mestranda em Desenvolvimento e Políticas Públicas (UFFS)  
URI *Campus* de Santo Ângelo-RS  
E-mail: lucimary23@hotmail.com

### **RESUMO**

Neste artigo, abordam-se as relações produzidas entre passado e presente no que tange à produção de memórias e suas manifestações por meio de narrativas criadas e compartilhadas socialmente. Desta forma, busca-se analisar a produção de elementos que referenciam e efetivam uma ligação da prática exercida por benzedoras e benzedores no passado com aquela efetivada por estes no presente. Neste sentido, são considerados como fatores centrais neste estudo a apresentação das narrativas dos benzedores e benzedoras atuantes na respectiva localidade, os quais, para além de servirem como base para este trabalho, são o meio pelos quais estes sujeitos efetivam no presente um ofício que tradicionalmente é compartilhado entre gerações ao longo do tempo. Assim sendo, este texto é carregado de leituras, discussões e narrativas que buscam apresentar, de maneira dinâmica, o modo como estes sujeitos se colocam no tempo presente trazendo do passado elementos necessários e centrais de seu ofício, bem como a legitimação de suas identidades no contexto vivido.

**Palavras-chave:** Benzimentos. São Miguel das Missões/RS. Memórias. Narrativas.

## ABSTRACT

In this article, the relationships produced between past and present are addressed with regard to the production of memories and their manifestations through socially created and shared narratives. Thus, we seek to analyze the production of elements that reference and effect a connection between the practice exercised by faith healers and faith healers in the past with that carried out by them in the present. In this sense, the presentation of the narratives of the healers working in the respective locality are considered as central factors in this study, which, in addition to serving as a basis for this work, are the means by which these subjects carry out in the present a craft that traditionally is shared between generations over time. Therefore, this text is loaded with readings, discussions and narratives that seek to present, in a dynamic way, the way these subjects place themselves in the present time, bringing necessary and central elements of their craft from the past, as well as the legitimization of their identities in the lived context.

**Keywords:** Benefits. São Miguel das Missões/RS. Memoirs. Narratives.

São Miguel das Missões é um município localizado na região noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, tendo suas origens nos antigos povoados missioneiros desenvolvidos nos séculos XVII e XVIII através da Companhia de Jesus e índios Guarani que habitavam e ocupavam o então território Espanhol, conforme estabelecia o Tratado de Tordesilhas<sup>1</sup>. Atualmente possui aproximadamente 7.424 habitantes, segundo dados do último Censo realizado pelo IBGE<sup>2</sup>. Detém em seu território os remanescentes arquitetônicos da antiga Redução Jesuítica de São Miguel Arcanjo, datada de 1687, sendo este espaço, desde 1983, consagrado como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO<sup>3</sup>.

Chama atenção na localidade miguelina, mas especificamente em meados dos anos 2008, a efetivação de um encontro local de benzedores, que visava a reunião de sujeitos que praticavam e manifestavam práticas de cura e de fé através do benzimento. O evento, organizado pela Prefeitura Municipal, marcou o início de uma série de ações e estratégias que visaram a promoção dos benzedores como prática a ser consumida pelos turistas que diariamente circulavam pela região. Segundo dados do IPHAN<sup>4</sup>, visitaram o Sítio Arqueológico da antiga redução de São Miguel Arcanjo no ano de 2019<sup>5</sup> cerca de 75.268 mil turistas. Tais dados corroboram a ideia

1 O Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494, dividia as terras descobertas fora da Europa entre os reinos de Espanha e Portugal.

2 IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

3 UNESCO: *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas).

4 IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

5 Até o mês de fevereiro de 2020, ou seja, antes do início da Pandemia da Covid-19, já haviam visitado o Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo aproximadamente 11.527, segundo dados do Escritório Regional do IPHAN localizado em São Miguel das Missões/RS.

de que a localidade em questão é um dos principais atrativos turísticos da região missioneira, demandando deste modo, o desenvolvimento permanente de novos atrativos que façam com que os turistas permaneçam conseqüentemente mais tempo no município, forçando a criação e a promoção de bens e produtos nesta direção.

É neste ambiente onde se articulam estratégias de promoção e divulgação do ofício de benzer, bem como se estabelecem parcerias mútuas entre seus praticantes, empresários e setor governamental. As negociações decorrentes destas relações efetiva uma considerável visibilidade dos benzedores e benzedoras na localidade, oportunidade em que são vistos e requisitados para além dos moradores miguelinos, efetivando como consequência um avanço no reconhecimento e nos discursos sociais acerca da temática da cura por meio da fé.

Dito isto, cabe frisar que toda e qualquer ação que diretamente dialogue e negocie com o ofício de benzer é elemento que impacta e influencia o modo como seus praticantes se autoidentificam e reconhecem entre si, produzindo como consequência, novos discursos, expressões e uma ritualização que se adeque àquilo almejado em certo momento e contexto. Esta característica se dá, inevitavelmente, nas práticas tradicionais populares, as quais em sua dinamicidade que lhe é peculiar, pode, positivamente ou negativamente, ser impactada por ações e interferências exógenas ao grupo que a detém como saber e fazer tradicional. Tais acontecimentos precisam ser vislumbrados de modo a resultar em políticas públicas eficazes que garantam, de maneira sustentável, a existência de práticas culturais tradicionais, como a do benzer, de modo que estas, apesar de sua dinamicidade, sejam produzidas de acordo com as referências determinadas por seus próprios praticantes. Estes, acima de tudo, necessitam ser ouvidos e inseridos quando da discussão e implementação de qualquer ação ou estratégia que venha a impactar e/ou alterar a concepção e a prática que exercem em suas atividades enquanto benzedores e benzedoras.

O benzimento não é prática padronizada ou homogênea entre seus praticantes (SILVA, 2014). Há uma considerável gama de ações, técnicas, objetivos e públicos que variam de benzedor para benzedor. Isso se deve, dentre outros fatores, ao fato do ofício estar muito relacionado ao ambiente e às características familiares de cada sujeito, visto o ofício estar diretamente relacionado às dinâmicas e influências advindas do local onde é produzido, ou seja, a família e seu entorno. Assim sendo, são as peculiaridades das multiplicidades de manifestações e ritualizações do ofício que o fazem ser representativo das identidades de muitas pessoas que a legitimam e consideram como meio de manifestação de fé e de cura na atualidade.

De todo modo, as narrativas e as percepções efetivadas pelos benzedores a respeito de suas próprias experiências são relevantes ao passo que possibilitam uma compreensão a respeito daqueles episódios e elementos que influenciam, no presente, diretamente a prática que exercem. Nesta perspectiva, as quais defendem

Candau (2012) e Le Goff (2013), memória e história não são absolutas e exatas, na medida em que de maneira singular e misturada, estruturam sentidos que justificam fenômenos e realidades vividas pelos sujeitos e seus grupos de pertença. Assim, dualidades ou incoerências devem ser consideradas elementos fruto das próprias dinâmicas sociais e memoriais dos sujeitos, devendo, portanto, serem vislumbradas como características dos indivíduos no tempo e no espaço em que são produzidas. É neste quadro que a prática do benzer se efetiva e sobrevive como expressão popular que, por meio de suas expressões, dentre elas a oral, posiciona-se e transmite-se ao longo do tempo, carregando gestuais, narrativas e objetos que a compõem como elemento cultural tradicional da localidade ora pesquisada.

A história, definida por autores como Marc Bloc (1941) e Le Goff (2013) como a “ciência dos homens no tempo” traz em seu cerne a ideia de que o estudo historiográfico não apenas deve permitir a compreensão do presente pelo passado mas também compreender o passado pelo presente. Tal compreensão não é, de maneira direta, efetivada num trajeto linear, mas sim considerando as rupturas e descontinuidades efetivadas e marcadas pelos sujeitos ao longo do tempo. Desta maneira que o passado se caracteriza, dentre outros aspectos, como uma construção e uma reinterpretação constante no presente. Pode-se então dizer que neste trabalho de interação entre passado e presente é que Le Goff (2013, p. 29) denomina de “função social do passado ou da história”. Isso porque, recai neste processo seletivo e de escolha, o recolhimento e o agrupamento de fatos necessários à realidade social vivida no presente. Organizar o passado é um processo de escolha que está, diretamente, ligado à projeção que os sujeitos fazem de si próprios perante os demais, incidindo muitas vezes neste trabalho a manipulação do passado, de modo a este ser, neste contexto, fator de saber e poder político e social.

Neste escopo que as memórias e as narrativas na atualidade apresentadas por benzedores e benzedoras atuantes na comunidade miguelina são, grosso modo, reflexo de escolhas e articulações decorrentes das relações familiares, sociais e institucionais produzidas socialmente no decorrer do tempo. Apesar de toda e qualquer influência deformante do presente na leitura e constituição do passado, recai aos sujeitos a produção e o compartilhamento tanto de memórias quanto de discursos históricos que corroborem com a constituição de uma imagem e de uma cultura que se almeja coletiva ao grupo. Indica-se, neste contexto, que as realidades vislumbradas e imaginadas pelos sujeitos enquanto fatos e influências carregadas ao longo do tempo cumprem ainda a função de proporcionar reconhecimento social, onde, através de elementos materiais, documentos, testemunhos individuais e arquivos, são enquadrados como meios de consagrar um acontecimento bem como a interpretação que se fará dele no decorrer do tempo.

Passear pelo universo criado narrativamente e simbolicamente por benzedores e benzedoras atuantes em São Miguel das Missões /RS é vislumbrar a produção

de uma retórica reconhecida como necessária à própria existência destes enquanto sujeitos dotados de habilidades e práticas culturais, desta natureza, na atualidade. Isso se denota, tanto na aplicabilidade do benzer em si, bem como quando os sujeitos se narram e estabelecem conexões e sentidos àquilo que referenciam do passado no presente. Misturam-se no processo cultural elementos religiosos institucionais, na maioria das vezes advindos do catolicismo, com práticas e expressões pagãs que representam a realidade e os cotidianos dos sujeitos ao longo do tempo. Deste modo dialogam, num mesmo ambiente, distintas manifestações de fé e de religiosidade que, de maneira mútua, servem à população em diferentes momentos e necessidades.

Não obstante que o ofício de benzer é, no contexto ora analisado, prática oriunda das dinâmicas sociais características tanto do catolicismo institucional efetivado na região desde sua constituição enquanto redução, bem como também das práticas de fé indígenas, de afrodescendentes e de repovoadores que com o passar do tempo ocuparam e compuseram a etnicidade existente na região como um todo. Esta composição, múltipla e plural é fator determinante na constituição das memórias e referências passadas tidas como relevantes no presente pelos sujeitos detentores do ofício na comunidade miguelina. Tais características aparecem nitidamente nas narrativas de benzedores como Aureliano José Jardim, Alzira de Oliveira Leite, Laídes Dutra, Valter Braga, dentre outros.

Os benzedores e benzedoras acima citados expuseram, em narrativas coletadas em diferentes momentos desde meados dos anos 2013, referências que caracterizam diretamente as relações estabelecidas da prática que exercem onde elementos do passado são ressignificados e trazidos de modo a compor suas identidades individuais e coletivas no presente. Compreende-se deste modo que a religião e a fé dos sujeitos são manifestadas de diversas maneiras e em ambientes distintos, os quais variam conforme a necessidade, o grupo e os discursos efetivados naquele momento. Assim sendo, há uma circulação destes indivíduos em territórios e práticas que correspondem às sociabilidades e vivências destes no contexto em que vivem. Tais territórios não são neutros, carregam simbolicamente os sentidos que a eles são atribuídos e experienciados, sendo, portanto, fruto de uma construção cultural e social que lhes define como tais.

Como espaço plural, a localidade miguelina se efetivou de maneira onde diferentes elementos materiais, imateriais, de fé e de religiosidade compuseram as práticas, memórias e narrativas daqueles que ali nasceram ou fixaram moradia ao longo das últimas décadas. Afirma-se isso para que se tenha, no presente, a percepção de que aquelas expressões hoje tidas como relevantes, são resultado de um processo de significação, valoração e compartilhamento de concepções de mundo, fé e de território construídas de maneira fragmentada, dinâmica e muitas vezes conflituosa no decorrer do tempo. Há que se considerar, ainda, que a pluralidade de manifestações,

locais e práticas não representa uma ruptura do benzedor com a institucionalidade da igreja. Como já dito, desenvolvem-se relações de monitoramento, suporte, diálogo e negociação que, de maneira constante, faz com que tanto benzedor, quanto seu público, circule e consuma culturalmente e simbolicamente diferentes espaços e práticas concomitantemente.

Fica evidente que a religiosidade e a fé são manifestadas conforme as demandas e perspectivas vivenciadas pelos sujeitos diante dos diferentes grupos nos quais circula, de maneira concomitante, na sociedade. Pode-se afirmar, dentro desta premissa, que as concepções e práticas religiosas e de fé, vivenciadas em suas distintas maneiras, formas e espaços, é igualmente transmitida e compartilhada entre os sujeitos ao longo das gerações. Esta perspectiva fica evidente na fala de Alzira de Oliveira Leite (2019) ao contar que, tanto sua prática como benzedeira quanto a religiosidade no campo do catolicismo foram herança transmitida tanto por sua mãe, quanto por sua avó. Ambas são, deste modo, influência direta para aquilo que Alzira vai expressar enquanto sujeito no decorrer de sua vida.

No processo memorial, seletivo e dinâmico, identifica-se entre os benzedores miguelinos o desenvolvimento de narrativas que constituem a existência de seus antepassados, visto alguns, não saberem exatamente, por exemplo, a procedência e a origem de pais e avós, como se observa na fala de Maria Luiza Cerpa da Silva (2018):

*Maria:* Eu acho que era. Eles não me diziam muito da onde que eram. Trabalhavam só na lavoura. Não tinham nada. Nós nascemos lá naqueles fundão, estudamos lá em São Lourenço das Missões. A senhora já andou já?  
(MARIA LUIZA CERPA DA SILVA, 2018)

Denota-se, em boa parte dos entrevistados, que estes, quando crianças e adolescentes não possuíam participação em discussões ou ações que envolvessem aspectos familiares. Suas atuações estavam, grosso modo, restritas à obediência aos pais e às tarefas laborais da casa e do trabalho, geralmente ligado ao campo. Estas características fazem com que não haja, de maneira direta, em boa parte dos casos, um conhecimento muito preciso das origens de suas próprias famílias. A memória, é assim construída de modo a dar certo sentido e entendimento da própria história destes indivíduos, sendo os elementos muitas vezes narrados, fragmentos e percepções trazidas por estes ao longo do tempo, mesmo que de forma simplificada e distorcida.

Produz-se, nesta perspectiva, vagas compreensões acerca da constituição das próprias famílias, momento ainda em que aparece nas narrativas, mesmo que de forma superficial, um discurso que as caracteriza etnicamente, tais como as falas apresentadas por Ouriques Garcia de Jesus (2017) e Romilda de Moraes (2017):

Juliani: Pai e mãe eram de descendência italiana?  
Ouriques: Sim.  
Juliani: E eles vieram quando pra cá?  
Ouriques: Ah isso eu não sei dizer, eles nunca me falaram.

Juliani: E seus avós, o senhor sabe?  
Ouriques: Meus avós eu só conheci pelo lado da finada mãe. (OURIQUES GARCIA DE JESUS, 2017)

(...)

Juliani: E os seus pais eram de onde?  
Romilda: De Caibaté, a mãe e o pai.  
Juliani: Eles eram de lá e sempre moraram lá?  
Romilda: Sempre lá, nasceram e se criaram lá.  
Juliani: Eles eram de que raça?  
Romilda: Brasileiro cruzado com italiano.  
Juliani: Algum deles era benzedor?  
Romilda: Quase toda família.  
Juliani: Quem deles?  
Romilda: A mãe, o pai... (ROMILDA DE MORAES, 2017)

As narrativas apresentadas compõem o universo vivido e compartilhado por estes indivíduos ao passo que apontam para o fato de que houve na região um processo de miscigenação onde diferentes etnias e culturas se interligaram, efetivando deste modo uma considerável pluralidade neste contexto. Apesar de alguns interlocutores ouvidos não terem certeza das origens étnicas de pais e avós, sabem, no entanto, que estes são oriundos de locais diversos e que, em determinado momento, vieram a residir e constituir família e trabalho na então localidade miguelina, distrito do município de Santo Ângelo/RS até os anos 1988.

Misturas e conexões sociais entre diferentes sujeitos, com suas características e peculiaridades são visíveis, para além das narrativas, na fisionomia e nas práticas vivenciadas como um todo na comunidade de São Miguel das Missões/RS. Decorre disso, então, a formação de repertórios e locais que visem dar sentido e a justificar tais elementos, oportunidade em que estes são utilizados para legitimar uma identidade local desta população. Identifica-se tal afirmativa no uso e no discurso diverso dado, por exemplo, ao sítio arqueológico da antiga redução, bem como a constituição de espaços simbólicos e ritualísticos nas próprias residências dos benzedores e benzedoras que lá vivem. Estes espaços, como bem afirma Taylor (2013, p. 55) servem como suportes *menmônicos* que transmitem, de maneira verbal e não verbal, aquelas informações necessárias ao compartilhamento de certo conhecimento.

Os benzedores, detentores de habilidades e conhecimentos considerados tradicionais, evocam assim visões de mundo destinados a reproduzir aquilo que almejam reivindicar e disseminar enquanto prática trazida do passado no presente, onde a performatividade é, segundo manifesta ainda Taylor (2013), ato que reforça a memória e proporciona, aos grupos, significado daquilo que consideram relevante ou que almejam “trazer à luz” da sociedade. Compreende-se, portanto, que para além da relevância do ofício em si, a performatividade dela resultante proporciona

a continuidade, ao longo do tempo, do conhecimento, das técnicas e das práticas sociais cotidianas destes sujeitos enquanto benzedores e benzedoras. Há, nas relações e narrativas trazidas pelos benzedores no presente, modos e reivindicações de como estes se posicionam acerca do ofício exercido perante a comunidade em que estão inseridos, onde na medida em que constituem significados e relevância a seus saberes e fazeres, permitem que a memória incorporada neste processo, seja pela performance, gestual, movimentos e oralidade, possa ser incentivada e reproduzida no futuro. Este processo não está livre de interferências, negociações e enquadramentos que, necessários ao contexto e aos anseios do momento, também constituem as representações e narrativas no tempo presente. Assim sendo, corrobora-se com a ideia de que o benzer não é prática ingênua e desconectada dos contextos, interesses e influências de seu tempo, sendo deste modo, expressão de múltiplas vozes que transmitem por meio do ofício exercido um conjunto de códigos e valores que são, de maneiras diversas, introjetados para o restante da sociedade.

O benzimento, como um fenômeno social, é apresentado por seus praticantes de modo a introjetar certos repertórios e narrativas junto à população onde está inserido. Isso, grosso modo, desenvolve, como observado junto aos mesmos, em perspectiva a garantir certa permanência e resistência do ofício ao longo do tempo. Constituídos na prática e na retórica, o benzer é, como afirma Mauss (1979), constituído com efeito por meio da fala, ação que busca atingir efeito quando compreendida como tal. Isso porque, em sua operacionalização, o ritual do benzer estabelece sentido que almeja a cura em si, bem como estabelece a compreensão de como isso ocorreria, de modo que para tal, o comportamento, a postura, os objetos e o gestual igualmente carregam uma linguagem que corrobora com o processo simbólico do benzer. É o que Quintana (1999, p. 99) vai defender como a capacidade transformadora das palavras que, no contexto da benzedura, se igualam às ações.

O ato verbal, no decorrer do benzimento, é, para além de um conjunto de sentenças performativas, expressão memorial que destaca a tradição sancionada por distintas crenças, regras e instituições. Isso consiste em dizer ainda que a fala proporciona sentido ao discurso bem como poder para aquele que a manifesta, onde observa-se no público vislumbrado na comunidade miguelina que a realidade vivida, assim como as relações tidas socialmente, ao longo do tempo, são enquadradas narrativamente de modo a compor, em cada caso, as identidades de cada sujeito enquanto benzedor. Cabe reforçar que, a constituição deste aparato simbólico e narrativo cria também vínculos sociais junto à comunidade que adere aos mesmos como referência da prática exercida. O público, neste caso, é aquele que acolhe e legitima a existência de sujeitos como os benzedores e benzedoras na comunidade.

Um outro aspecto fundamental a ser considerado no contexto ora analisado são as apropriações e deslocamentos das narrativas quando se fazem necessárias à

manutenção da estrutura simbólica criada entorno do benzer. Isso porque, episódios de conflito e monitoramento são apaziguados ou enquadrados de maneira a serem vislumbrados como superação do(a) benzedor(a). Evidencia-se, deste modo, uma vasta possibilidade do qual estes sujeitos se utilizam e alicerçam suas práticas de fé no campo narrativo, fazendo da fala e sua estruturação, meio pelo qual se consolida o próprio benzimento. Deste modo que deslocamentos, acréscimos e o sobrenatural são campos onde o ofício encontra terreno fértil para existir e ser manifestado, sendo estas dinâmicas necessárias aos contextos e anseios de seus praticantes nos ambientes em que circula no presente.

Constrói-se uma seara da qual o simbólico, também manifestado por aquilo que é compartilhado narrativamente, permite compreender que, conforme argumenta Quintana (1999), o benzedor desenvolve os instrumentos e o ambiente necessário ao trabalho de fé que busca desenvolver na localidade em que está inserido, momento em que seu comportamento, postura bem como todo aparato material e imaterial que advém do ofício, compõem o cenário da performance que desenvolve neste contexto. O lugar ocupado por estes sujeitos, enquanto processo cultural construído ao longo de suas vidas, é visivelmente marcado no ambiente e nos corpos, o que estabelece, como nos apresenta Bosi (1986), os traços de uma cultura representada por seus valores e usos, que em suas peculiaridades estabelecem um conjunto de diferenças perante outros grupos. Cabe aqui lembrar que, como ainda defende a autora (BOSI, 1996), o poder de escolha, de mudar de rumo e de representar diante dos outros é característico da cultura, onde a liberdade é, além de uma necessidade, um direito do qual os grupos devem alicerçar suas práticas culturais e identitárias.

A sobrevivência, portanto, do ofício do(a) benzedor(a), no presente, se alicerça nos movimentos que a prática e a percepção tida a respeito dela, ao longo do tempo, se estabelecem, tanto nas trocas simbólicas, quanto na manutenção prática do próprio ritual do benzer, momento em que, dentre outros fatores, se efetivam e se compartilham noções de fé e de cura que, marcadas no tempo e no espaço em que são efetivadas, carregam em si códigos e discursos que fornecem sentidos de pertença e de identidade aqueles que a exercem. O (a) benzedor(a) lê o mundo através daqueles elementos e situações que o cercam, sendo estes estruturantes no condicionamento de como estes se posicionam socialmente enquanto sujeitos que buscam, no campo da fé, auxiliar a população do local onde vivem. Neste escopo que a memória é central para a compreensão daqueles elementos trazidos e ressignificados, materialmente ou narrativamente, no presente.

Não há como se estabelecer precisamente os limites que estabelecem os benzedores quando se trata dos elementos e narrativas trazidas e efetivadas acerca de seus passados. Sabe-se, no entanto, que apesar de não haver delimitações precisas, o narrado e constituído memorialmente por estes, são produtos de experiências,

traumas, interesses e negociações estabelecidas no transcorrer das vivências ao longo do tempo. Compreende-se assim que as abordagens dadas ao estudo acerca do ofício de benzer não podem ser totalizantes, devendo considerá-lo de modo a colocar a maior parte dos elementos envolvidos em sua constituição no escopo de fatores que direta ou indiretamente lhe interferem e constituem no presente. Candau (2012, p. 119) corrobora nesta perspectiva ao defender que a aquisição de uma identidade profissional ou vinculada a certos saberes e fazeres não se reduz apenas “a memorizar e dominar certas habilidades técnicas”, mas sim compreender que estas se inserem, na maior parte dos casos, nos corpos dos indivíduos. Deste modo que os benzimentos marcam e se suportam memorialmente nos espaços, objetos e, sobretudo, nos corpos dos seus praticantes, sendo todos estes elementos arquivos daquilo carregado, vivido e praticado por estes ao longo de suas vidas.

Ademais, estas características são identificadas nas falas de benzedores, onde os mesmos apresentam a constituição e a relação junto a espaços e elementos que são colocados, perante seus corpos e narrativa, tal como expressa Aureliano José Jardim (2013):

*Juliani:* O senhor poderia me falar sobre este seu espaço aqui?

*Aureliano:* Eu criei pra curar as pessoas. Eu peço pra Nossa Senhora me dar proteção.

*Juliani:* E quais são os objetos que o senhor usa?

*Aureliano:* Eu uso essas aqui (*aponta pra duas santas*). É uma santa milagrosa que me mandaram lá de São Paulo. (AURELIANO JOSÉ JARDIM, 2013)

Aureliano, que trabalha como benzedor desde a adolescência, criou, assim como Alzira de Oliveira Leite, uma sala específica para atender ao público que lhe procura. Diferentemente de Alzira, ornamentou seu espaço apenas com santos e imagens sacras provenientes do catolicismo institucional, ao passo que Alzira já mescla demais elementos como fotografias e imagens provenientes do candomblé, tais como lemanjá, por exemplo. Identifica-se nos espaços produzidos que os mesmos efetivam materialmente, simbolicamente e narrativamente as expressões que são necessárias ao ofício exercido, não podendo, portanto, serem desvinculados do contexto e dos sentidos que se atribuiu a cada rito desenvolvido por estes benzedores, bem como às influências familiares e religiosas que tiveram no decorrer de suas vidas.

Os objetos e locais, assim como a fala, comunicam uma gama de referências e memórias construídas nas vivências dos benzedores ao longo do tempo. Longe de serem padronizados em todos com os quais se teve contato<sup>6</sup> até o presente momento, a criação de espaços, em seus variados formatos, indica a elaboração de marcos temporais que auxiliam na constituição do tempo e na forma em que estes sujeitos vislumbram seu entorno e suas realidades. Esta ideia é corroborada por

<sup>6</sup> Até o mês de julho de 2021 se teve contato com 21 benzedores atuantes na localidade de São Miguel das Missões/RS.

Candau (2012, p. 122) ao defender que os atos de memória manifestados sob o apelo de uma tradição, expõe, inventando, se necessário, um passado moldado às medidas necessárias do presente, de modo a se utilizar de todo um percurso histórico vivido, como meio de representar e desenvolver uma realidade e um discurso sobre si mesmo com o qual se possa conviver.

Deste modo que os benzedores e benzedoras reivindicam por meio de sua prática um passado com o qual possam conviver no presente e que lhes outorgue a identidade desejada enquanto sujeitos no contexto em que vivem. Assim desenvolvem um terreno fértil para que o ofício seja reconstruído e transmitido entre gerações. Nesta perspectiva que Candau (2012, p. 125) preluza que a memória se deve à “inquietude dos indivíduos e grupos em busca de si mesmos”. Tal afirmação, para o autor, se deve ao fato das sociedades viverem sob “o mal dos arquivos”, onde traços e lembranças colocam os sujeitos em um “dever de memória”, como se nada pudesse ser esquecido e, como consequência, não perdessem suas identidades. Sabe-se que o processo de esquecimento está diretamente relacionado à memória, sendo uma necessidade a indivíduos e grupos que, por meio das dinâmicas memoriais regulam de maneira coerente as representações que almejam para si próprios. Halbwachs (2003, p. 140) argumenta, neste escopo, que estas representações ou acontecimentos podem afetar, ao mesmo tempo, distintas consciências coletivas e que, na aproximação destas consciências, se unem em torno de uma representação comum.

A cultura é assim moldada e adaptada de modo a proporcionar ao grupo uma imagem pacificante de sua continuidade (HALBWACHS, 2003, p. 159). Assim sendo, para o autor a memória está diretamente relacionada ao grupo do qual o indivíduo faz parte, sendo que de maneira recíproca seus membros suportam suas lembranças uns nos outros. Esta característica é identificada quando os benzedores e benzedoras inscrevem na paisagem e nas relações da sociedade onde vivem, elementos e discursos que buscam regular as relações e introduzir elementos que lhe são referência, como manifesta ainda o benzedor Aureliano José Jardim (2013):

*Aureliano*: Não é só católico, têm espíritas também que vem se benzer. Os únicos que não vem são os crente vizinha, esses são contra. Esses dias eu disse pra um senhor lá em Santo Ângelo que me disse “bah, nem me fale nessas coisas” daí eu disse “eu vou fazer uma pergunta pro senhor porque o senhor não está bem informado: rezar pai nosso não é legal?” ele disse “é”, eu disse “o que é que o senhor pensa de um benzedor? eu disse pra ele que não era benzedor de cartomante e outras coisas, apenas as orações de Deus e as verdadeiras orações e as pessoas não devem ter este dever com Deus? Ele disse “é, é, o senhor está certo, pode continuar, eu pensei que era outra coisas (risos)”. (AURELIANO JOSÉ JARDIM, 2013)

A fala do entrevistado expõe episódio onde, segundo o mesmo, as divergências e o preconceito acerca da prática do benzer estiveram em pauta e, por meio de sua

postura e argumentos, o sujeito com o qual se confronta acaba por compreender e aceitar a sua prática. Como se percebe, é por meio do fato narrado e compartilhado que Aureliano se coloca, diante daquele que é diverso, como sujeito detentor de uma prática de fé que visualizado inicialmente como algo “errado”, muda tal percepção no momento em que este explica e exemplifica aquilo que caracteriza seu ofício, tendo assim aceitação e êxito diante do outro. Assim sendo, a fala e a retórica são, tanto no momento em que Aureliano teria se confrontado com o outro quanto no momento em que narra tal episódio a esta pesquisadora, está produzindo elementos que legitimam seu ofício no contexto em que vive.

Deste modo que os laços sociais são fortalecidos e a memória, dentro de suas dinâmicas, reproduzida entre os membros do grupo, que lembrando e esquecendo, vão formatando e validando aquelas passagens e práticas que expressam as identidades almeçadas e ali vividas. Compreende-se, portanto que as dimensões singulares do processo reivindicatório da memória no presente causam também estranhamentos e conflitos que auxiliam na organização daqueles traços marcadores das identidades do grupo. Nesta dinâmica que fatos, locais e personagens são enaltecidos ou mascarados, enquanto outros são colocados à margem, podendo assim serem esquecidos. Como consequência, como defende Candau (2012, p. 142), os sujeitos desenvolvem uma consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas da qual se sentem herdeiros, de modo a se considerarem continuadores daquilo exercido ao longo do tempo por seus antepassados.

A partir dos jogos memoriais estabelecidos entre os benzedores e benzedoras, o passado é compartilhado como representação inscrito em cada ritualização e constituição paisagística da prática, onde o sentimento de pertença e de identidade são reafirmados dando aos praticantes e ao público, que adere ao benzer, a compreensão e os códigos comuns necessários para o desenvolvimento de narrativas e percepções que os legitimem enquanto sujeitos no contexto miguelino. De uma maneira geral, o ofício de benzer é, assim como outras práticas culturais, forjado numa busca de certa unidade entre os seus praticantes e público, apesar de seu compartilhamento ser, em cada caso vislumbrado, diverso e peculiar nas narrativas, meios e objetos utilizados.

A memória, neste aspecto, funcionaria, dentre outras coisas, conforme aponta Candau (2012, p. 148), como uma “máquina de consensos”, onde as lembranças seriam “purificadas” de modo a proporcionarem fronteiras delimitadas no que se refere às necessidades dos sujeitos em comporem uma realidade prática e discursiva com a qual possam conviver no presente. Nesta perspectiva que se pode, por exemplo, compreender certas dinâmicas do ofício de benzer, na atualidade, por meio daquilo que seus praticantes dizem, fazem, mas também por aquilo que esquecem enquanto memórias. Deste modo que perspectivas e visões de mundo são efetivadas e socialmente compartilhadas entre os sujeitos, onde benzedores, benzedoras e

público se apoiam mutuamente em certos elementos e discursos a fim de justamente defenderem e perpetuarem as identidades almeçadas para si e para o coletivo.

Há, portanto, necessariamente uma ligação muito estreita entre as práticas e narrativas exercidas pelos benzedores e benzedoras na atualidade, com aqueles elementos e memórias trazidas por estes ao longo do tempo. O passado é, deste modo, fator que diretamente alimenta a evocação dos saberes e percepções do ofício de benzer no presente, oportunidade em que se colocam estrategicamente no contexto em que vivem de modo a reivindicar, por meio de suas práticas e saberes tradicionais, a identidade que lhes representa enquanto sujeitos. Adotam, neste cenário, posturas e discursos que estabelecem aquilo que lhes proporciona o desenvolvimento de uma imagem perante o restante da sociedade. É o que se verifica, por exemplo, na fala de Nelcinda Galvão (2013):

*Nelcinda: (...)* Mas eles eram benzedores assim, meu avô, minha avó, minha tia e era o mesmo que tirar com a mão o benzimento deles. Benziam para quebrante, mordida de aranha, mordida de cobra, as vezes estava doente, benziam. De certo era as orações e fazia bem.

Nelcinda expõe, dentre outros elementos, características da prática de benzer que exerciam seus avós, tias e pais. Ou seja, traz lembranças do passado, a representação do ofício que nos dias atuais busca igualmente exercer junto à comunidade em que vive. Nelcinda, que quando cedeu a entrevista estava com sessenta e seis anos de idade, revela que sua filha, então com quarenta e dois anos, também atuaria como benzedora. Desta maneira se identifica um fio condutor ao longo do tempo onde, de maneira geracional, os saberes, técnicas e expressões do ofício são compartilhadas e ressignificadas conforme as demandas e características do contexto em que cada uma vive.

A entrevistada, no decorrer de sua fala, remete de maneira permanente à atuação de seus parentes enquanto benzedores, o que indica, grosso modo, o suporte que estes representam em sua atividade na atualidade. A família, neste escopo, atuaria, conforme argumenta Candau (2012), como um aparelho ideológico que almeja preservar e manter certas impressões, testemunhos e traços junto aos sujeitos que do grupo fazem parte. Estes elementos, conforme defende o autor, possuem autoridade justamente pela importância que lhes é conferido pelos indivíduos. É importante ainda pontuar que a criação deliberada de referências por benzedores e benzedoras é também estratégia de poder junto às demais estruturas sociais que se colocam concomitante no contexto em que estes vivem, de modo que evocam, cada um a seu modo, estratégias e esforços que calcam nos sujeitos certas identidades e características culturais e de fé.

A maneira de pensar, agir e se colocar socialmente é, na análise efetivada junto às narrativas dos benzedores e benzedoras de São Miguel das Missões/RS, meio como

estes assumem um passado ao mesmo tempo em que se utilizam deste para projetar um futuro, ou seja, a continuidade de suas práticas de fé no campo do benzimento. Esta característica é vislumbrada, por exemplo, na fala de Valter Braga (2013):

*Valter:* Aqui já participarem vários segmentos religiosos, e é conviver e participar de uma forma religiosa de vida de mais de 250 anos e eles mesmo respiram aquela felicidade de saber que até hoje reina pra humanidade esta forma religiosa praticada a 250 anos nas missões (...). (VALTER BRAGA, 2013).

O entrevistado apresenta em sua narrativa uma ligação que existiria em sua prática com os rituais que inicialmente eram praticados pelos índios guarani na região missioneira no decorrer do período jesuítico-guarani bem como as heranças decorrentes deste contexto e que seus antepassados, avós e pais, teriam se apropriado e vivido antes que ele, enquanto sujeito, também reproduzisse e desse continuidade à expressões, práticas e discursos desenvolvidos ao longo de, segundo ele, mais de duzentos e cinquenta anos. Valter, na atualidade, tendo como objetivo marcar os elementos que acredita ser referência da cultura e da fé local, cria no ano de 2011, um espaço no qual reuniu peças e artefatos de diferentes períodos históricos da região, tendo como finalidade apresentá-los à comunidade e aos turistas que circulavam pela região. Neste contexto, desenvolve neste local, então inicialmente chamado de “Ponto de Memória Missioneiro”<sup>7</sup>, um espaço chamado de *Opy*, remetendo deste modo às ritualizações de fé produzidas pelos nativos que habitavam a região, ou seja, os índios guarani. Valter representa neste ambiente rituais se utilizando de objetos/elementos como fogo, brasa, erva-mate, mel e tacape, onde tenta, para além de uma atração turística, “mostrar para o restante da humanidade” a experiência e a herança mística existente na região (BRAGA, 2013, 2018), da qual ele seria, no presente, herdeiro e responsável por seu compartilhamento.

Identifica-se uma preocupação do entrevistado em dar continuidade àquilo que acredita ser herança e expressão cultural de sua própria existência. A narrativa de Valter é, neste contexto, delimitada e definida a fim de manifestar as expressões que considera necessária às identidades vividas no presente e projetadas à constituição de um futuro, não apenas dele próprio, mas de todos que diretamente fazem parte deste contexto. O entrevistado pode ser considerado, na localidade miguelina, como um agente de memória, pois, para além de reproduzir ritualisticamente elementos de fé exercidos localmente ao longo do tempo, mantém com recursos próprios um acervo de mais de trezentas peças, dos mais variados períodos históricos, doados em confiança pela comunidade miguelina, a fim de que sejam expostas e compartilhadas com todos. Valter é, portanto, um guardião de memórias e da história de São Miguel das Missões/RS.

---

7 Hoje rebatizado, segundo Valter Braga (2018), de Manancial Missioneiro.

Compreende-se, portanto, que o ofício de benzer praticado por dezenas de sujeitos no município de São Miguel das Missões/RS é fruto de diversas dinâmicas das quais seus praticantes exercem para que no contexto atual, possam manifestar suas expressões de fé de modo que ao mesmo tempo, façam destes elementos legitimadores de suas identidades. É neste terreno fértil que as narrativas constituídas no presente, além de trazerem do passado elementos necessários à constituição do ofício, legitimam e compartilham as identidades que para os benzedores e benzedoras são fundamentais às identidades por estes almejadas, seja no presente, quanto como referência para o futuro.

Conclui-se, deste modo, que os benzimentos, para além de gestos e palavras (GOMES e PEREIRA, 1989), são constituídos também pela narratividade trazida do passado e marcada conforme os anseios e necessidades do tempo presente. Por meio daquilo que é selecionado memorialmente e compartilhado como fundante do ofício é que se alicerçam discursos, histórias e fatos que justificam a existência de sujeitos que se colocam diante de uma população como capazes de suprir, num campo de fé, os anseios e necessidades físicas e espirituais de toda uma comunidade. Deste modo que, como expressão cultural e tradicional da comunidade miguelina, os benzimentos são, por meio daquilo que é narrado e trazido como referência de um passado, prática que caracteriza, em boa parte, as identidades tidas em toda uma região, onde a fé dita costumes, relações, práticas e tempos que dão sentido ao contexto e à vida de sujeitos que vislumbram no benzer aquilo que os fazem ser o que são.

## REFERÊNCIAS

Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/sao-miguel-das-missoes/panorama> Acessado em 29/06/2021.

Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Acervo do Escritório Regional de São Miguel das Missões.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. 1 Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Mundo encaixado, significação da cultura popular**. Juiz de Fora: Mazza Edições, 1992.  
HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, vol II, 1979.

SILVA, Juliani Borchardt. **Benzimentos: Estudo sobre a prática em São Miguel das Missões (RS)** – Santo Ângelo: FuRi, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço De Lima Reis. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

QUINTANA, Alberto Manuel. **A ciência da Benzedura: mau-olhado, simpatias e uma pitada de psicanálise**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

#### **FONTES ORAIS/ENTREVISTAS:**

BRAGA, Valter: depoimento [jul. 2013]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

DAMIÃO, Joana: depoimento [dez. 2017]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

GALVÃO, Nelcinda: depoimento [ago. 2013]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

JARDIM, Aureliano José: depoimento [jul. 2013]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

JESUS, Ouriques Garcia de: depoimento [dez. 2017]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

LEITE, Alzira de Oliveira: depoimento [out. 2019]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

MORAES, Romilda de: depoimento [dez. 2017]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

SILVA, Maria Luiza Cerpa da: depoimento [mar. 2018]. Entrevistadora: Juliani Borchardt da Silva. São Miguel das Missões/RS.

## Capítulo 6

### JARDIM ROMANO E A ATUAÇÃO DO COLETIVO ESTOPÔ BALAILO: POTENCIALIDADES DA ARTE CÊNICA NA RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

#### *JARDIM ROMANO AND THE PERFORMANCE OF THE ESTOPÔ BALAILO COLLECTIVE: POTENTIALITIES OF SCENIC ART IN THE RECONSTRUCTION OF MEMORY*

**Jade Blanda Fonseca Saraiva**

Universidade Federal do ABC

Centro de Engenharia, Modelagem e Ciências Sociais Aplicadas da UFABC (CECS)  
São Bernardo do Campo - São Paulo  
jade.blanda@aluno.ufabc.edu.br

**Jady Fernanda Alves de Oliveira**

Universidade Federal do ABC

Centro de Engenharia, Modelagem e Ciências Sociais Aplicadas da UFABC (CECS)  
São Bernardo do Campo - São Paulo  
jady.oliveira@aluno.ufabc.edu.br

#### **RESUMO**

Neste artigo, pretendemos apresentar as noções de vivência e experiência nas relações sociais atrelados ao estudo da memória, com enfoque na atuação do Coletivo Estopô Balaio, no Jardim Romano. Desse modo, nossos objetivos são compreender como se dá a articulação da arte cênica com o território, analisar a importância da metodologia da história oral para o resgate da memória e a potência da narrativa para transmissão das vivências dos atores e moradores em experiência. Para tanto, o processo de análise deste artigo se estruturou através de uma retrospectiva documental pautada, principalmente, nos estudiosos do campo da memória. Outrossim, foram analisados documentos audiovisuais institucionais do Coletivo e aplicada a metodologia da pesquisa de campo, com a participação das autoras do presente artigo, enquanto espectadoras, no espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”.

**Palavras-chave:** Experiência; Vivência; História Oral; Coletivo Estopô Balaio; Jardim Romano.

#### **ABSTRACT**

In this article, we intend to present the notions of living and experience in social relations linked to the study of memory, focusing on the performance of Coletivo Estopô Balaio, in Jardim Romano. Thus, our objectives are to understand how the articulation of the scenic art with the territory occurs, to analyze the importance of the methodology of oral history for the rescue of memory and the power of narrative for the transmission of the experiences (Erlebnis) of the actors and residents in experience

(Erfahrung). To this end, the analysis process of this article was structured through a documental retrospective based, mainly, on scholars in the field of memory. In addition, institutional audiovisual documents of the Collective were analyzed and the field methodology was applied, with the participation, as spectators, in the show “A Cidade dos Rios Invisíveis”.

**Keywords:** Experience; Oral History; Coletivo Estopô Balaio; Jardim Romano.

## **INTRODUÇÃO**

A arte, normalmente, alcança o simples e também profundo papel de nos reconectar com a potência da relação entre as pessoas, os seres e as paisagens, potência biológico-cultural inerente à nossa espécie e à nossa história (Araújo, 2017).

No presente trabalho, discorreremos acerca da trajetória do Coletivo Estopô Balaio, que exerce esse papel com rigor ao revisitar memórias marcadas por múltiplas rupturas e traumatismos, permeadas por não-ditos (Pollak, 1989) no território do Jardim Romano, localizado no extremo leste de São Paulo.

Embora o Jardim Romano tenha sido abordado pela mídia em alguns momentos, a imagem construída foi baseada no estigma negativo do território enquanto vítima das enchentes regulares, invisibilizando trajetórias, histórias, sentimentos e emoções dos moradores em prol de uma situação gerada pelo descaso do Estado. Essa lógica é revertida com a atuação do Coletivo Estopô Balaio, que rompe com essa visão estereotipada sobre o bairro, e introduz um novo olhar e uma nova escuta para com esses atores.

Para compreender como se dá a articulação da arte - do Coletivo - com o território - Jardim Romano -, discutiremos a importância da metodologia da história oral para o resgate da memória. Entremeadado pelas histórias e memórias locais, o Estopô Balaio desenvolve espetáculos itinerantes, oficinas e saraus a partir de um olhar político, de perspectiva social, em relação à segregação da cidade, olhar este permeado pelo afeto e sensibilidade praticados nos diversos encontros fluviais (Araújo, 2017).

Nesse sentido, destacaremos - nos capítulos posteriores - o papel desempenhado pelo Coletivo ao posicionar-se enquanto elemento de escuta para essas narrativas em um cenário de constante silenciamento. E, para além disso, apresentaremos a questão dos espectadores-participantes nos quadros cênicos desenvolvidos pelo Coletivo, baseando-se na metodologia do Teatro do Oprimido.

## **1 O COLETIVO ESTOPÔ BALAILO E A BUSCA PELOS LUGARES DE MEMÓRIA**

“Ninguém reconhece a oralidade, a prosódia, as expressões tão inerentes ao Nordeste. Como a região não existe mais, o sotaque nordestino é compreendido

como uma outra língua, que não é português brasileiro. O que pode ter acontecido? Um golpe? Um tsunami? Ilusão coletiva? O Nordeste, de fato, existiu? Onde estão os nordestinos que moram lá? O que é o Nordeste?”, questiona o Coletivo Estopô Balaio (2020).

É por esta condição de vida, sobre o olhar e a vivência de ser um migrante, e também pela distância geográfica das lembranças e paisagens, que os artistas se reuniram e fundaram, em 2011, o Coletivo Estopô Balaio na busca por pertencimento à capital paulista.

Vale ressaltar que a origem do nome *Estopô Balaio* é uma expressão do Nordeste, quando existe algo que está preso na garganta e precisa ser externalizado para o mundo. Como o Coletivo se reúne dentro de uma esfera heterogênea de vivências, histórias, resistências e diálogos, eles se intitulam por meio dessa expressão como forma de se colocar enquanto um “balaio de criação, memória, narrativa” e não somente restrito ao teatro (ESTOPÔ, 2016).

Na busca por lembranças nordestinas, os artistas aproximaram-se do bairro Jardim Romano, localizado na zona leste do município de São Paulo, e, assim, deram início à residência artística. Ana Carolina Marinho, integrante do Coletivo, destaca que “o encontro com o bairro se deu num processo de identificação, pois a maioria de seus moradores também são migrantes nordestinos que fincaram suas histórias de vida nos rincões da capital paulista” (Coletivo Estopô Balaio, 2020).

Na busca pelo lugar perdido de nossa memória seguimos para fora e à medida que nos distanciávamos de um tipo de cidade localizada em seu centro geográfico, fomos nos aproximando de outras cidades, de outros modos de vida e de novos compartilhamentos. **Havia um Nordeste em São Paulo que estava escondido das grandes avenidas e dos prédios altos do centro paulistano** (Coletivo Estopô Balaio, 2020, *grifos nossos*).

Desde então, o Coletivo - impulsionado pelas memórias coletivas e inúmeras histórias dos moradores do bairro - desenvolveu espetáculos, oficinas, intervenções de rua e saraus. Por meio dos quadros cênicos, o Coletivo pôde se espelhar e reinventar as respectivas vidas a partir da arte. Mais do que um espetáculo, é um encontro, é uma experiência de afeto com as pessoas que estão dispostas a abrir suas casas e contar suas histórias, afirmou Ana Carolina Marinho para a matéria da TVT, em 2017.

Dentre o repertório de espetáculos do grupo, podemos citar o “*Daqui a pouco o peixe pula*”, “*O que sobrou do rio*”, e a “*A cidade dos rios invisíveis*”, este com 100 apresentações em 5 anos, tendo sua última temporada premiada na 32ª edição do Prêmio Shell - 2019 - categoria “Inovação” pelo trabalho desenvolvido no Jardim Romano, que valoriza a memória do migrante. Além do documentário “Estopô Balaio”, que acompanha a trajetória dos atores-moradores no bairro. Assim, mesmo que em diversos formatos, existe um só objetivo do Coletivo: permanecer interferindo no bairro, e deixando que o bairro os interfira reciprocamente.

## 2 O COLETIVO ESTOPÔ BALAIO E AS TRANSFORMAÇÕES DOS “NÃO-DITOS”

A predominância da vivência e o empobrecimento das experiências, nas relações sociais, fazem com que aquele que se entrelaça com o mundo perca a sua habilidade de olhar, perca o seu “aqui e agora”, perca sua “aura” em nome de uma sobrevivência no meio de espaços com estímulos constantes (Benjamin, 1975). Desse modo, a arte alcança o simples e também profundo papel de nos reconectar com a potência da relação entre as pessoas, os seres e as paisagens, que mesmo inerentes à nossa espécie, frequentemente são renunciados (Araújo, 2017).

O espetáculo “A cidade dos Rios Invisíveis”, proposta pelo Coletivo Estopô Balaio, desempenha esse papel com veemência ao revisitar as memórias de uma região marcada pelas enchentes, pelas constantes violências policiais e, sobretudo, pela ausência do poder público. Mas não só, o Coletivo desejava disputar outras narrativas que ali vivem, resistem e sobrevivem a partir de uma nova linguagem. Pode-se imaginar que as vidas dos moradores inseridos no Jardim Romano foram marcadas por múltiplas rupturas e traumatismos, dificultando até mesmo a construção de uma coerência e continuidade de suas próprias histórias, por existirem silêncios, “não-ditos”, contradições e até mesmo tensões nas respectivas lembranças (Pollak, 1989). Como forma de acessar a memória dos moradores que vivem no Jardim Romano, o Coletivo esteve durante alguns anos no bairro experienciando situações, participando do dia-a-dia e, principalmente, ouvindo histórias com o desejo de que o projeto se misturasse ao cotidiano do bairro.

Conforme Marilda Menezes (2005, p.28), compreendendo a história oral enquanto metodologia, propõe-se que essas conversas não devem ser orientadas por procedimentos pré-fixados e rígidos, pelo contrário, devem ser tratadas enquanto um espaço de interação entre pessoas em posições sociais diferenciadas, em que se negociam saberes, práticas e interesses. A história oral, portanto, enquanto metodologia para o estudo da memória:

**Não se resume a uma simples técnica, incluindo também uma postura, na medida em que seu objetivo não se limita à ampliação de conhecimentos e informações, mas visa conhecer a versão dos agentes.** Permite conhecer diferentes versões sobre um mesmo período ou fato, versões estas marcadas pela posição social daqueles que os viveram e os narram” (Lang, 2001 apud Menezes, 2005, *grifos nossos*).

Com efeito, existe uma relação estabelecida entre pesquisador e entrevistados permeada pela intersubjetividade e pela negociação tácita entre os sujeitos. Na trajetória do Coletivo, o acesso às memórias subterrâneas dos moradores do bairro foi concebido dessa forma, permitindo por meio da abordagem dos atores, o mergulho nas memórias soterradas. Se, inicialmente, as moradoras apresentavam o receio de

não ter o que dizer de suas vivências, esse obstáculo parece ter sido solucionado através do estabelecimento da confiança com o Coletivo, uma vez que até mesmo as memórias inconscientemente silenciadas puderam ser acessadas.

Noutros termos, a ponte estabelecida pelo Coletivo com os moradores perpassa aspectos da familiaridade, da criação de laços entre um e outro. As memórias que emergem pelo contato entre os atores - na postura dos entrevistadores - e os moradores - na figura dos entrevistados, se desenvolvem na conversa durante o café, na pausa do almoço, na sala da casa antes inundada pela enchente. O relato de João Batista Júnior, membro fundador do Coletivo, após entrevista com as moradoras Luzia e Fátima, lança luz sob essa perspectiva:

Luzia e Fátima dizem que não tem muito o que falar, não querem falar, mas se você dá espaço não pára. E eu acho lindo como elas têm essa capacidade de elaborar a história delas a partir da narrativa, como elas revisitam a memória delas com tanta propriedade e recurso de detalhe. É bonito quando se fala da dor, quando a gente fala, a gente reelabora a experiência, a gente visita ela (ESTOPÔ, 2016).

Nesse sentido, é notório destacar o papel desempenhado pelo Coletivo ao posicionar-se enquanto elemento de escuta para essas narrativas inconformadas, e traumatizadas, em um contexto de constante silenciamento. Trata-se de compreender como “o trabalho da memória é de grande importância para a demarcação de identidades individual, familiar ou do grupo e este se expressa na forma como as pessoas relatam sobre suas vidas” (Menezes, 2005, p. 32). Portanto, o coletivo cumpre papel central para a memória, que não existe de forma isolada e restrita ao indivíduo, nos termos de Halbwachs (1990) citado por Menezes (2005):

O “lembrar” não é viver mais uma vez no inconsciente, mas um ato de reconstrução do que foi vivido no passado utilizando elementos do hoje, tais como imagens e idéias [...] Assim, **a memória “individual” sempre está relacionada à memória do grupo. Quando lembramos é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar.** Pois, na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Este autor considera que a menor alteração do ambiente atinge a qualidade da memória e amarra a memória da pessoa à do grupo e **a linguagem é o instrumento decisivamente socializador da memória** (Menezes, 2005, p.33, *grifos nossos*).

Assim, a decisão do Coletivo em passar nas casas dos moradores e apresentar o projeto que ali estava sendo desenvolvido não se restringe a uma escolha técnica baseada em coleta de dados, pelo contrário, essa metodologia possibilitou a recuperação histórico-cultural de suas vidas, de modo a contribuir para a emergência de uma organização sociopolítica (Menezes, 1992 apud Menezes, 2005). No Jardim Romano, os moradores passam a organizar-se politicamente pelo Coletivo, vendo o projeto como uma ferramenta política de organização através da arte, uma forma de denunciar os traumas vividos com as enchentes e o descaso público, um meio

de intervir no futuro de suas vidas no bairro através do resgate às vivências do passado. Com efeito, isso se torna visível pela própria composição do Coletivo, no qual se somam moradoras que só em um momento posterior passam a ser atrizes profissionais, bem como, moradores que - ainda que não componham o coletivo oficialmente - somam-se durante o espetáculo enquanto personagens e sujeitos de sua própria história, que se reconstitui de forma cênica na passagem de suas casas.

**O elenco é dividido entre um núcleo “estrangeiro”, vindo de fora do bairro formado majoritariamente por migrantes, oriundos do Rio Grande do Norte, e outro núcleo formado por atores moradores do Jardim Romano** que, desde 2012, participam dos projetos realizados no bairro pelo coletivo Estopô. **Depois de alguns anos de convivência com o novoterritório, os potiguares parecem ter alcançado um grau de intimidade e articulação com a comunidade, que os permitiu realizar a ousada empreitada do espetáculo itinerante em questão.** (Araújo, 2017, *grifos nossos*).

Convém mencionar a história de uma das membro fundadoras do Coletivo - Keli Andrade - que possuía um caderno como forma de registrar e lembrar os acontecimentos do bairro, principalmente os constantes casos de alagamentos. A princípio, esse caderno de memórias estava restrito à uma forma individualizada de lembrança das dores e traumas vivenciados, um esforço de, nos termos de Benjamin, não deixar o passado cair no esquecimento. Contudo, com a criação do Coletivo houve a possibilidade do compartilhamento coletivo dessas vivências por meio do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”.

Traçando um paralelo entre a fábula de Esopo mencionada por W. Benjamin<sup>1</sup> e a trajetória de Keli Andrade no Estopô, percebe-se a importância do papel do narrador para a transmissão da vivência em experiência. Tal como o pai vinhateiro que transmite aos filhos seus conhecimentos na ânsia de que suas vivências não se encerrem com sua morte, ao compor o teatro, Keli conta sua história e de sua sogra, que, ameaçada de ter sua casa derrubada, resiste colocando-se de frente ao trator mandado pela prefeitura. Assim, ao serem acessadas, essas memórias traumatizadas rompem com o silenciamento imposto e alcançam capacidade de transmissão, adquirindo potência de transformação sobre a vida de quem narra. As lembranças de Keli rompem o espaço do singular e do efêmero, para alçar condição de experiência, no qual seu presente não se restringe a si mesma enquanto moradora cujo trauma será revivido, mas enquanto protagonista de sua história que denuncia a realidade vivida exigindo mudança.

Vale ressaltar que essa questão não se restringe a Keli Andrade, mas abrange também outros moradores que se somam aos espetáculos:

---

<sup>1</sup> “Na fábula, o pai é vinhateiro, possui uma vivência particular do mundo [...] e a transforma, perto de sua morte, em sabedoria para os filhos; em outras palavras, transforma sua vivência em experiência, porque promove em seus filhos reflexão e ação” (Morais, 2017).

Na trama de relações com os artistas e moradores do local, o coletivo realiza ainda mensalmente o Sarau do Peixe, homenageando poetas da quebrada. Esta ação cultural deságua para o espetáculo e algumas poetisas do bairro ganham voz e foco na encenação, como **Chica Lôra**, que na frente de seu bar, nos recebe e lê uma poesia. Outro personagem local que nos acompanha desde a casa do Balaio até o destino final é o **Sr. Vital, sanfoneiro** que faz a cama sonora em diversas cenas e protagoniza junto com a atriz **Ana Carolina Marinho** a cena-conversa sobre Saudade, momento emocionante em que ambos compartilham uma canção composta pela dupla e deixam transparecer pelos poros, vozes e olhares a integridade e profundidade do encontro que tecem a cada nova apresentação (Araújo, 2017, *grifos nossos*).

Dessa forma, são recriadas as cenas do cotidiano a partir da estética promovida pela arte cênica, que permite acionar o olhar para as relações sociais, que têm perdido o seu “aqui e agora”, e por conseguinte, a sua “aura” devido aos estímulos constantes provocados pela necessidade de sobrevivência nas cidades modernas (Benjamin, 1975).

### **3 O COLETIVO ESTOPÔ BALAI O E A VIVÊNCIA DOS ESPECTADORES-PARTICIPANTES**

Assim como o espetáculo promovido pelo Coletivo Estopô Balaio reverbera aos moradores uma ressignificação do cotidiano, ele também atinge às pessoas externas à comunidade, na figura dos espectadores-participantes. Trata-se, assim, da relação abordada por Menezes (2005) entre as vivências do ambiente e sua afetação sobre os indivíduos, na qual qualquer alteração sofrida pelo ambiente, conseqüentemente impacta o indivíduo, refletindo, portanto, uma transformação da memória.

Isso se expressa nos espetáculos do Estopô Balaio, na proposição cênica de recriação do território do Jardim Romano. A montagem de cenas itinerantes que se desenvolve desde o vagão do trem, onde o público encontra os atores, até as ruas do bairro altera a percepção do tempo e aponta lugares antes ignorados aos espectadores-participantes. Nessa trama de ficção e realidade, fundem-se elementos cênicos com a paisagem urbana, moradores e atores, narrativa e desabafo.

**Tal temporalidade transforma nosso olhar, que foi amplificado pelos estímulos sonoros, visuais e relacionais desde o vagão do trem e que segue estranhando a cidade:** vemos homens correndo na estação do Jardim Romano. Por que correm? Em trechos do trajeto, os moradores do bairro cruzam as cenas: a senhora com a sombrinha e a criança (talvez sua neta) com uma touca rosa, com orelhinhas de gato, passam ao lado da dupla de rappers do bairro que cantam em frente à sede do grupo, criando um contraste de ritmos, cores e comportamentos. **Cenas corriqueiras que nos são ressaltadas pela experiência estética gerada no encontro do cotidiano do bairro com a encenação** (Araújo, 2017, *grifos nossos*).

Dessa forma, o teatro adquire potência de narrar e imprimir na memória dos espectadores-participantes as memórias dos moradores dessa região periférica de

São Paulo, permitindo a compreensão do território e de seus protagonistas. Para ajudar nessa reflexão, utilizaremos a metodologia do *Teatro do Oprimido (TO)*, que de acordo com Augusto Boal, dramaturgo e criador do TO, pretende transformar o espectador passivo em sujeito atuante, de modo que se rompa a barreira invisível que separa os atores do público, e o palco da plateia. Outrossim, convém mencionar que a participação desses espectadores se dá para além do espetáculo, é também explorar as situações de opressão e transformar as intervenções em mudanças efetivas (Cruz, 2013).

Apesar do espetáculo já ter um roteiro preestabelecido que espera a interação do público, esta narração é afetada pela interação dos próprios espectadores-participantes à medida que adentram ao bairro e são apresentados à multiplicidade de experiências e memórias desses moradores. É a desconstrução de um imaginário linear e naturalmente delimitado, refém do exclusivo olhar da mídia, para a reconstrução de um corpo multifacetado e em constante transformação, afetado pela trajetória e pela potência de mudança dos indivíduos que o compõem. Conforme o depoimento de João Batista Júnior, integrante fundador do Coletivo:

O teatro foi e é um desabafo da gente, isso ajuda a reestruturar a experiência que a cidade de uma certa maneira por ser tão murada, tão estratificada economicamente e socialmente não permite. Então quando a gente fez o projeto, a gente questionava até onde a poesia ou a arte pode operar em situações de trauma social, de uma tragédia como essa. Porque quando conseguimos elaborar esteticamente esse encontro com ela através do espetáculo, uma moradora nos perguntou ao fim de um espetáculo, “e agora, o que eu vou fazer com tudo isso?” E eu entendi que não era uma pergunta pra ser respondida, era só pra caminhar com ela (ESTOPÔ, 2016).

Nesse sentido, a narração e atuação dos atores - nos espetáculos do Estopô Balaio - repercute nos espectadores uma nova forma de olhar a cidade, desde a estação de trem do Brás até o Jardim Romano. Resignificando não só o tempo dentro dos vagões, mas se detendo aos elementos das cidades em si, e dos indivíduos que nelas interferem, recriando todo esse *balaio* no próprio bairro.

Para além disso, o território do Jardim Romano, enquanto elemento intrínseco aos espetáculos, desponta como importante espaço de memória e construção de identidade aos moradores e atores e, de certo modo, como patrimônio intangível dessa população. Na narrativa, a ânsia de narrar os episódios vividos no bairro traduz a urgência de não deixar o passado cair no esquecimento. Benjamin (1987) enfatiza, para tanto, o papel do narrador que - em suas variadas formas - pode apresentar-se na figura do trapeiro que recolhe os cacos, os restos, os detritos na urgência de não deixar nada se perder (Gonçalves, 2003). Com efeito, a história está interligada à forma como os “homens” articulam no presente a dimensão do passado, a partir das “experiências acumuladas concretas” dos indivíduos (Koselleck, 2006).

Nas palavras de Gonçalves (2003), esse acúmulo, recolhimento ou “colecionamento” traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios.

Citando Marcel Mauss (1974), esses bens recolhidos, colecionados, redistribuídos ou não, “são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos”.

Não por acaso, o território é apresentado aos espectadores-participantes como parte da memória individual e coletiva da população que ali vive; ao migrar, os atores do Coletivo estabelecem identificação com o bairro majoritariamente nordestino, de modo semelhante, a construção da identidade dos moradores é afetada pelos traumas provocados pelas constantes enchentes. Todas essas situações têm algo em comum: o papel das memórias - tanto de caráter traumático, quanto em caráter de representatividade - para com o território do Jardim Romano, ultrapassando a conotação puramente materialista e enxergando a cidade enquanto um *balai* de *sonhos, desejos e medos*, abarcando as vivências e sentimento de identidade entre os moradores e o Coletivo.

Portanto, a trajetória do Coletivo junto aos moradores permite a transmissão de suas experiências, através dos espetáculos itinerantes, reconstruindo as memórias do bairro e permitindo sua transmissão geracional. Os espectadores-participantes, nesse ínterim, são impactados por essas vivências e por essa nova forma de interpretação do cotidiano urbano: trata-se da possibilidade de rever paradigmas estereotipados acerca do território e da ruptura com o modo único de se olhar a cidade. Com a vivência do espetáculo, os espectadores-participantes são chamados a vislumbrar os lugares de memória segundo o tempo da experiência, na contramão do aceleração imposto pelas grandes cidades modernas.

No mais, aos espectadores-participantes, essa é uma oportunidade que não se esgota ao vivenciar um único espetáculo. Tal como propunha Heráclito, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Imergir nas narrativas do Jardim Romano, é imergir em águas sempre novas, que substituem aquelas que nos banhamos antes, visto que os próprios moradores estão em constante mudança, a cada nova apresentação apropriando-se da história de seu território e portanto, de suas próprias trajetórias, para recontá-la e reconstruí-la poética e politicamente (Araújo, 2017).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo, foram apresentadas as noções de vivência e experiência nas relações sociais atrelados ao estudo da memória, com enfoque na atuação do Coletivo Estopô Balaio no território do Jardim Romano. Ao longo da pesquisa, constatou-se a hipótese inicial de que o Coletivo cumpriu papel fundamental no território, não restringindo-se ao entendimento de “dar voz” a essas pessoas que ocupam o Jardim Romano, mas compreendendo a importância de escutar atentamente essas narrativas para que o roteiro dos espetáculos fossem construídos enquanto mecanismo de transposição da vivência em experiência.

É perceptível, portanto, a relação da arte como potencializadora dessas narrativas, que através da estética cênica fundem-se ao cotidiano do bairro, permitindo o olhar aprofundado para as relações sociais, que devido aos estímulos constantes nas cidades modernas, têm esgotado o tempo presente (Benjamin 1975). Mais do que isso, as fontes de pesquisa apresentaram a oportunidade de perceber a narrativa desenvolvida nos espetáculos não somente como ato de lembrar, mas de reconstruir as memórias individuais, coletivizando-as e adquirindo potência de mudança em suas trajetórias.

Por fim, a história do Coletivo de migrantes nordestinos e moradores do bairro reverbera também aos espectadores-participantes como uma resignificação do cotidiano. Aos moldes da metodologia do teatro do oprimido, é viabilizado o contato dos espectadores, articulando não somente a participação passiva desses, mas propondo uma nova forma de incorporá-los nos quadros cênicos, de modo que se rompa a barreira invisível que separa os atores do público e o palco da plateia, nos termos de Augusto Boal.

Assim, os relatos e fontes bibliográficas apresentados até aqui demonstram como as histórias de vida dos atores-migrantes e atores-moradores foram marcadas pela busca dos lugares de memórias e pela transformação dos “não-ditos”, fundindo a trajetória do Coletivo ao bairro e afluindo em forma de desabafo, ou, nos termos nordestinos, enquanto *Estopô Balaio*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A. *De encontros às margens do Tietê, que nos fazem verter águas de lágrimas pelos olhos e pelos poros*. Rondônia, 2017. Disponível em: <[https://teatro-deruaecidade.blogspot.com/2017/04/de-encontros-as-margens-d o-tiete-que.html](https://teatro-deruaecidade.blogspot.com/2017/04/de-encontros-as-margens-d-o-tiete-que.html)> Acesso em: 15 jul, 2021.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, v.3, 1987.

DUARTE, J. *Tempo e crise na teoria da modernidade de Reinhart Koselleck. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, [S.l.], v.5, n.8, 2011*. Disponível em: < <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/312>> Acesso em: 18 jul, 2021.

ESTOPÔ Balaio. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: 11o Festival de Cinema Latino-Americano, 2016 (78min). Disponível em: ><https://coletivoestopobalaio.com.br/docestopobalaio>> Acesso em: 10 jul, 2021.

*Ex-Nordestinos*. Coletivo Estopô Balaio, 2020. Disponível em:> <https://coletivoestopobalaio.com.br/exne>> Acesso em 10 jul, 2021.

GONÇALVES, J. *O patrimônio como categoria de pensamento*. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, pp.25-33, 2009.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2006.

MENEZES, M. *HISTÓRIA ORAL: uma metodologia para o estudo da memória* in *Vivência*. Rio Grande do Norte, v. I., n.1, 1983.

MORAIS, G. O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA, DE WALTER BENJAMIN, ANÁLOGO ÀS NARRATIVAS HERÓICAS CLÁSSICAS. Macapá, v. 7, n. 3, 2º semestre, 2017. Disponível em: > <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3167/pdf>> Acesso em: 15 jul, 2021.

POLLAK, M. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, p. 3-15, 1989. Disponível em:>[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)> Acesso em: 15 jul, 2021.

*Teatro no trem da CPTM leva público a um passeio pelo extremo leste de SP*. TVT, 2017. Disponível em:> <https://www.tvt.org.br/teatro-no-trem-da-cptm-leva-publico-a-um-passeio-pelo-extremo-leste-de-sp>> Acesso em: 15 jul, 2021

## Capítulo 7

### MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL DIANTE DA TENTATIVA DO APAGAMENTO DA CULTURA NEGRA NA DES- TRUIÇÃO DA IGREJA DO ROSÁRIO DOS PRETOS NA CIDADE DE GOIÁS-GO

#### **Alehandra de Faria Campelo**

Arquiteta e mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio

Universidade Estadual de Goiás (UEG)  
e-mail: alehandra.campelo@hotmail.com

#### **Dhyovana da Silva Cardoso**

Historiadora e mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio

Universidade Estadual de Goiás (UEG)  
e-mail: dhyovanacardoso01@gmail.com.

#### **Tatiele Pires de Sousa**

Arquiteta e mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio

Universidade Estadual de Goiás (UEG)  
e-mail: tatielearq@hotmail.com.

#### **Marcos Vinicius Campelo Junior**

Geógrafo e doutor em Ensino de Ciências pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

e-mail: campelogeografia@gmail.com.

### RESUMO

Este artigo propõe discutir a memória, o esquecimento e a importância da educação patrimonial diante da tentativa do apagamento da cultura negra na destruição da igreja do Rosário dos Pretos na cidade de Goiás-GO. A cultura negra presente na cidade de Goiás, antiga Vila Boa de Goyaz, era presente na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no ano de 1733, representada pela Irmandade dos Pretos. No entanto, com a chegada dos frades dominicanos que junto a população branca da cidade se sentiram incomodados com o movimento da irmandade na Igreja dos Pretos, decidiram por demolir e edificação da Igreja do Rosário dos Pretos e assim construir outra com um modelo de arquitetura neogótica como forma de silenciar e pagar os traços da cultura negra. Assim, entende-se que a educação patrimonial tem um papel relevante contra o apagamento da memória da cultura negra na cidade de Goiás.

**Palavras-chave:** Cidade de Goiás. Segregação socio-racial. Espaço urbano.

### ABSTRACT

This article proposes to discuss memory, forgetfulness and the importance of heritage education in the face of the attempt to erase black culture in the destruction of

the Rosário dos Pretos church in the city of Goiás-GO. The black culture present in the city of Goiás, formerly Vila Boa de Goyaz, was present in the Church of Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, in the year 1733, represented by the Irmandade dos Pretos. However, with the arrival of the Dominican friars who, together with the white population of the city, felt uncomfortable with the brotherhood movement in the Igreja dos Pretos, decided to demolish and build the Rosário dos Pretos Church and thus build another with a neo-Gothic architecture model as a way to silence and pay for the traces of black culture. Thus, it is understood that heritage education has a relevant role against erasing the memory of black culture in the city of Goiás.

**Keywords:** Goiás City. Socioracial segregation. Urban space.

## INTRODUÇÃO

A expansão das bandeiras em direção ao interior do país ocorreu de maneira gradativa, já que o acesso não era tão simples. Nesse período, no século XVIII, um grupo bandeirista avançou em direção aonde hoje é Goiás e encontrou ouro, iniciando as atividades de exploração nesse local, dando origem ao primeiro povoamento.

Como se trata de uma época em que havia ainda o trabalho escravo, estes vieram para o então Arraial de Sant'Ana juntamente de seus senhores, que estavam em busca de riqueza. O número de escravos que habitavam a região era alto, e por mais que fossem submetidos às leis e regras dos senhores, procuravam manter vivos seus costumes e crenças.

A segregação urbana socio-racial e o preconceito criaram um ambiente de hostilidade, dificultando a vivência e o respeito entre os grupos.

Grupos sociais se formam em determinadas regiões da cidade e tomam aquele território como referência imprescindível de diversos acontecimentos. Os bairros, as ruas, as casas, os comércios, a praça, a vizinhança são fragmentos de eventualidades que, unidos, dão vida a lembranças e contam uma história particular do local. São, portanto, espaços regados de emoções e experiências, símbolos e significados. Em um dos seus livros, Halbwachs (2006) cita alguns exemplos de grupos sociais e diversas formas de resistência de seus membros diante das mudanças no espaço urbano, reforçando que:

Os grupos de que falamos até aqui estão naturalmente ligados a um lugar, porque é o fato de estarem próximos no espaço que cria entre seus membros as relações sociais: sua família, um casal pode ser definido exteriormente como o conjunto de pessoas que vivem na mesma casa, no mesmo apartamento, ou, como diz no recenseamento, sob o mesmo teto. Os habitantes de uma cidade ou de um bairro formam uma pequena comunidade, porque estão reunidos em uma mesma região (HALBWACHS, 2006, p. 165).

A paisagem urbana é o reflexo do processo de ascensão de uma sociedade, representando a existência e a influência de um grupo sob determinado espaço de forma ininterrupta e progressiva. Dessa forma, o espaço urbano é construído por meio das particularidades do povo que o formou durante os períodos históricos, carregando consigo símbolos e significados desse grupo, e reforçando sua essência por meio de sua concretude. Desse modo, este trabalho propõe discutir a memória, o esquecimento e a importância da educação patrimonial diante da tentativa do apagamento da cultura negra na destruição da igreja do Rosário dos Pretos na cidade de Goiás-GO.

## **1 CIDADE DE GOIÁS: o espaço urbano**

A Cidade de Goiás se originou da mineração de ouro encontrado nas margens do Rio Vermelho em 1726 por Bartolomeu Bueno da Silva Filho, bandeirante paulista. Logo após sua chegada, foi iniciada a ocupação espacial definitiva do território goiano e a implantação de diversos arraiais.

A confirmação da descoberta de lavras auríferas, fez com que diversas pessoas de várias regiões da Colônia e de países da Europa, se deslocassem para o então Arraial de Santana em busca de se beneficiarem da descoberta. O fluxo migratório foi tão grande que em 1739 tornou-se Vila Boa de Goiás. Deu-se início à construção dos primeiros prédios públicos. O século XVIII foi de desenvolvimento e progresso, de tal forma que em 1818 a localidade foi elevada à cidade, por meio da Carta Régia de Dom João VI. Todo esse desenvolvimento e descoberta resultou na entrada também de um grande número de escravizados (TEDESCO, 2009; COELHO, 2008).

Assim como diversos núcleos mineradores, a cidade de Goiás desenvolveu-se de maneira irregular, seguindo as linhas do traçado urbano português, em conformação do terreno junto aos pontos de mineração, tendo o Rio Vermelho como ponto inicial, fonte de metal, lugar de sobrevivência e divisor territorial. Com o fato de ser um local cercado por morros e serras, a irregularidade da malha urbana se intensificou durante seu desenvolvimento. Mesmo assim não é correto afirmar que não houve algum planejamento. Coelho (2008, p. 174) afirmou:

Sendo assim, o terreno acidentado, a necessidade de estabelecimento junto às lavras e o surgimento de pontos de convergência provocando uma densidade de núcleos dinâmicos, como os largos das igrejas, as ruas de comércio, posteriormente a Casa de Fundação e também a da Câmara, definem Vila Boa como um centro minerador, um núcleo irregular com uma certa linearidade e atividades girando em torno desses pontos de concentração.

A fixação e ocupação maior da Vila fez com que as então pequenas capelas, fossem substituídas por grandes e estruturadas igrejas nos dois lados do Rio Vermelho, o que definiu a paisagem urbana e a segregação socio-racial. A capela

destinada à Sant'Ana era frequentada por brancos e senhores, e se encontrava no lado sul, enquanto a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, frequentada por negros, se encontrava no lado norte. Essa divisão já era perceptível no estabelecimento dos principais espaços públicos no lado Sul e a grande quantidade de habitantes negros forros e soldados no lado norte, principalmente na Rua Cambaúba. Tedesco (2009, p. 02) confirmou essa problemática ao afirmar que,

Ao abrigar tamanha diversidade humana, Vila Boa de Goiás se caracterizou pela multiplicidade e este ambiente conflituoso, fragmentado pelas rupturas e contradições, promoveu a elaboração e reelaboração de práticas identitárias onde negros e brancos buscaram reforçar suas diferenças através da fragmentação da cidade em territórios. Assim, os conflitos e as mediações entre estes grupos étnicos provocaram a elaboração de fronteiras espaciais e simbólicas em suas relações sociais influenciando na constituição do núcleo urbano e na cultura material produzida por eles.

O largo em frente à Casa de Câmara e a Cadeia foram intencionalmente constituídos para ser espaço de poder e núcleo central da vila, e também por ser o ponto mais alto (topografia). A figura 1 apresenta a estrutura urbana e os espaços de poder da cidade:

Figura 1: Estrutura urbana funcional dos espaços de poder.



Fonte: MARTINS (2004) apud OLIVEIRA (2014, p. 29).

Além disso, como de costume nas vilas mineradoras, as duas igrejas principais se encontram em frente a um largo: Largo do Rosário e Largo de Sant'Ana, largos considerados estruturantes. O mais antigo é o Largo do Rosário, onde se alojavam pessoas de menor poder aquisitivo, e tem em sua parte mais alta a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, pertencente à Irmandade dos Pretos.

## 1.1 ARQUITETURA DOS EDIFÍCIOS

No período colonial, os povoados, arraiais e vilas seguiram as características europeias, principalmente portuguesas, em suas construções. Em Goiás não foi diferente. Devido à sua localidade, distante do litoral, a arquitetura local não recebeu tantos ornamentos como os povoados de Minas Gerais por causa da falta de materiais, sendo sua arquitetura considerada simples e modesta. Porém, com o tempo, a arquitetura eclética, com um pouco mais de ornamentos, invadiu algumas edificações da cidade, como o Chafariz de Caldas (Praça Brasil Caiado) e o próprio Palácio Conde dos Arcos.

Em sua maioria, as casas em Goiás são térreas, ou seja, ao nível do chão. Eram construídas de forma semelhante e seguiam exigências correntes do século XVIII, fixadas em Cartas Régias. São construções em fitas não geminadas e em parede-meia construídas em todo o limite do terreno, respeitando certo recuo e a presença de jardins ao fundo. Era considerado também o ritmo das fachadas (aberturas), a altura das edificações, os materiais, entre outros. Desta forma, mantinha-se o aspecto português nos povoados brasileiros (COELHO, 2001).

As técnicas de construção eram bem primitivas. Suas casas, em grande parte, eram erguidas utilizando-se a técnica pau-a-pique, adobe e pedra – que aproveita os materiais mais abundantes da região: barro e pedra. Mas não se pode descartar o uso da técnica da taipa-de-pilão. Possuíam telhados de duas águas e não utilizavam calhas para o escoamento da água. Os pisos normalmente eram em madeira ou em chão batido. Suas ruas foram revestidas por pedras assentadas e encaixadas (COELHO, 2008, p. 204). Bertran (*apud* OLIVEIRA, 2001, p. 230) afirmou que,

As técnicas, preferencialmente utilizadas em Goiás, apontavam para aquelas já empregadas em Minas Gerais, distanciando-se daquela usada em São Paulo pelos Bandeirantes, que era preferencialmente, a taipa de pilão. Raramente encontrada nas construções residenciais, era reservado às edificações oficiais e religiosas.

Além das casas, a cidade possuía edifícios comerciais e religiosos. Quanto à arquitetura religiosa, era composta em sua maioria por construções extremamente simples, de dimensões reduzidas, muito parecidas com as capelas rurais portuguesas. Porém existem construções que sofreram alterações ou novas construções que diferem da arquitetura colonial, como o caso da Igreja da Nossa Senhora do Rosário. Normalmente são caracterizadas por não possuírem torres, por terem a porta principal centralizada, duas janelas rasgadas, com guarda-corpo entalado e um óculo no centro do frontão (COELHO, 2008).

## **2 A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS - CIDADE DE GOIÁS**

Os lugares se tornam, inclusive, fortes símbolos na religião. As igrejas, templos e espaços de devoção são distintos de diversos outros espaços socialmente constituídos, possivelmente por sua carga simbólica. A memória religiosa se desenrola a partir da subsistência do espaço e tem uma profunda relação íntima do local com seus membros. Sobre essa questão, Halbwachs (2006) admite que:

[...] não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Os templos religiosos sempre tiveram importância simbólica para todos os povos, independentemente das crenças e da cultura. Eram refúgios, local de culto, sociabilidade, de memória coletiva e até mesmo de apreciação estética. Ajudava, então, na formação identitária do local. Por isso a sua importância, a sua valorização na época.

Conforme visto anteriormente, a cidade de Goiás, então Arraial de Sant'Anna, recebeu um número grande de escravos africanos no decorrer de sua atividade mineradora. Diminuiu com o declínio da mesma, porém o número de habitantes negros permaneceu grande, até maior que a quantidade de habitantes brancos (COELHO, 2008).

Esses negros traziam a cultura herdada da África, mas também agregava parte da cultura vivenciada com os colonialistas, como exemplo a veneração católica à Virgem do Rosário. E não foi diferente em Goiás. Nesse contexto, Antonio Pereira Bahia construiu em 1734 a Igreja do Rosário, segundo provisão do frei bispo dom Antonio de Guadalupe, sob esforços dos negros devotos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (CARVALHO, 2008).

Foi uma igreja considerada majestosa pela arquitetura imponente e pelo local em que foi construída, sendo destaque na paisagem local.

**Figura 2:** Prospectos de Vila Boa, 1751. Autor desconhecido.



Fonte: O Vilaboense.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, considerada uma identidade religiosa, assim como outras, tinha como papel reunir e ajuntar fiéis, acolher pessoas desprivilegiadas e silenciadas. Almeida (2001) afirmou que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, da cidade de Goiás, tinha o compromisso de amparar os direitos e deveres de seus integrantes que selaram o acordo de honrar o nome da instituição e sempre prestar auxílio quando a necessidade viesse. Cada irmandade tinha seu templo e suas festas. A maior, na cidade de Goiás, era a Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que, para muitos, era vista com preconceito. Ela se iniciava com a chegada da Rainha (Entrada da Rainha), que geralmente era uma pessoa preta com vestes especiais, a qual tinha forte aliança com a irmandade. Rituais africanos, como Congo, Guiné, aconteciam nesse momento, em que saudavam a Virgem do Rosário.

**Figura 3:** Festa no Largo da Igreja do Rosário dos Pretos.



Autor e ano desconhecidos. In: Iphan.

Percebe-se, então, que, apesar de ser uma festa católica, a tradição dos negros africanos sempre esteve presente e enraizada. Estes, que foram catequizados, não perderam a essência, e procuravam manter vivos os costumes e práticas do país de origem juntamente com os costumes adquiridos do país em que habitavam.

Isso prova que havia uma cultura identitária dos negros com a Igreja do Rosário na cidade de Goiás. Houve uma vivência forte dos devotos com a Irmandade, e isso gera memória. Acontecimentos geram memórias. Uma memória coletiva de um grupo que foi por muitos anos inferiorizado. E essa diferença, esse preconceito, foi selado em 1934 com a demolição da antiga igreja do Rosário por ordem dominicana, e a construção de uma nova. Esse ato, segundo Almeida (2001), deixou sem memória e sem história a igreja construída havia 200 anos.

Desse modo, as origens de uma determinada área urbana e as relações para sua concepção e conservação se qualificam como bens culturais que representam as memórias locais. Nora (1993, p. 9) exprime em seu texto que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. Ou seja, é um elemento vivo carregado sempre por grupos vivos, estando em constante evolução e sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento, suscetíveis a deformações e vulneráveis aos usos.

A urbanização também carrega signos que apresentam sentido ao passar do tempo, os quais possibilitam decifrar grandes acontecimentos, eventos e personagens, bem como dar sentido à “construção das representações sobre o passado da Cidade” (PESAVENTO, 2005, p. 385).

É um espaço que por si conta sua própria história, exteriorizando aos seus visitantes sua singularidade. Acerca disso, Halbwachs (2006, p. 169) afirma que “assim se revelam aos olhos de seus passeantes todas as nuances das condições, e não há nenhuma paisagem urbana na qual essa ou aquela classe não tenha deixado sua marca”. É importante ressaltar que os lugares de memória são significativas representações da memória coletiva, dando vida e mantendo a referência identitária de um povo. A arquitetura e a paisagem urbana exprimem a evolução complexa de uma urbe de acordo com os ideais de uma sociedade em desenvolvimento contínuo. E a condecoração dessa historicidade reflete um processo de ressignificação e reconhecimento da identidade do cidadão, embasado em um importante referencial.

Desse modo, os lugares de memória constituem-se da interação da história e da memória, esses lugares são carregados na combinação de intenções de memória junto a sua predisposição a transformação, ressaltando seus sentidos e um emaranhado imprescindível de subdivisões, logo “[...] a memória é que dita e a história que escreve” (NORA, 1993, p. 24).

Consequentemente, a ausência da preservação desses simbolismos caracteriza inerente intenção de esquecimento e descaracterização dessas memórias. Resultado atribuído às intervenções realizadas na igreja do Rosário. Nada justificou a demolição e a falta de informações nos dias atuais acerca da antiga igreja. Tamaso (2007) questiona o fato de não haver no *Dossiê* de inscrição da cidade na lista de patrimônio mundial (1999) nenhuma informação do passado vivido nesses

200 anos de história antes da demolição. A memória foi simplesmente apagada junto à destruição da edificação.

Ora, a Igreja fundada em 1734, não pode simplesmente ser reconstruída em 1933 sem que algo tenha acontecido nesse intervalo de tempo! [...] Por que a Igreja foi “reconstruída”? Obviamente, porque não existia mais. Por qual motivo não existia mais a única Igreja em estilo colonial de dias torres da cidade de Goiás? Informações que o *Dossiê* omite. [...] O passado da religiosidade negra e escrava não está contemplado pela retórica do patrimônio que se apresenta à UNESCO (TAMASO, 2007, p. 175).

Pode-se dizer que essa ação de destruição veio como maneira de silenciar as identidades minoritárias, os marginalizados e os excluídos. Assim, a sociedade nos dias de hoje acaba não conhecendo um passado tão marcante como esse, já que esse tipo de memória, normalmente, fica em estruturas de comunicação informais (como a oralidade) e acabam passando despercebidas pela sociedade, ou mesmo sendo esquecidas.

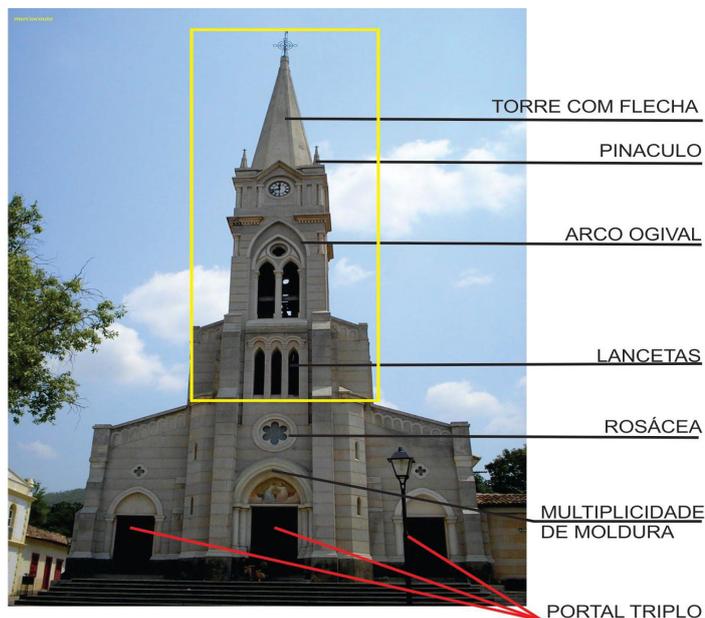
Destarte, a construção da nova Igreja, esteticamente diferente de toda a arquitetura local, imponente e com traços góticos como as igrejas europeias, marcou a mudança socioespacial do Largo do Rosário e das ruas que derivam dele. Desta maneira, foi feita uma comparação das duas fachadas nas figuras 4 e 5:

**Figura 4:** Análise dos elementos da arquitetura da Igreja do Rosário dos Pretos:  
Alehandra Campelo



Foto: autor e ano desconhecidos.

**Figura 5:** Análise dos elementos da arquitetura da Igreja do Rosário (2018): Alehandra Campelo.



Conforme imagens acima, a diferença entre as duas igrejas é indiscutível. A primeira era composta por duas torres, enquanto a última possui apenas uma, mas com dimensionamento (altura) maior, como elemento marcante na paisagem urbana. Os elementos que antes uniam a arquitetura da primeira Igreja do Rosário dos Pretos com as demais edificações no entorno (estilo colonial) foram desconsiderados e uma arquitetura destoante e contrastante das demais foi escolhida para a nova igreja (estilo neogótico). É a comprovação de que a nova igreja não faz parte do contexto original da cidade, que é de uma arquitetura colonial modesta e simples.

Assim como a igreja, diversas residências começaram a receber modificações/intervenções em suas fachadas. Por exemplo, a introdução do estilo Art'Decó no século XX, varandas, outras viraram sobrados. A reapropriação territorial pelos brancos de classe mais abastada aconteceu nessa nova reordenação do Largo do Rosário. Ou seja, teve a espacialidade redefinida, firmando esse processo de exclusão social dos centros urbanos.

### **3 EDUCAÇÃO PATRIMONIAL DESCONSTRUINDO (PRÉ) CONCEITOS: CONHECENDO E SENSIBILIZANDO PARA VALORIZAR**

Existe na Cidade de Goiás uma relação conflituosa entre a comunidade e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Mesmo que as pessoas não tenham passado por algum tipo específico de situação, alimenta-se um

prejulgamento em relação a este órgão. Não ocorre de forma diferente dentro das escolas. O que se percebe em determinados momentos é a visão já preconcebida sobre o patrimônio edificado da cidade e as obrigações e exigências em relação a estes.

Visto que o patrimônio chega até a comunidade de forma enrijecida e autoritária, é visível a dificuldade que determinadas pessoas têm de construir laços afetivos com o bem material, preferindo se distanciar do patrimônio existente na sociedade, ou simplesmente agindo e pensando de forma indiferente a estes.

Portanto, a educação patrimonial é de fundamental importância para que alguns destes preconceitos possam ser desconstruídos, fundamentando-se no contexto de surgimento e alicerçados na necessidade de se preservar os bens significativos e representativos para as sociedades. Sabe-se da necessidade de memória quase que vital do homem, e estes espaços e bens nada mais são que a consagração desta memória em pequenos fragmentos ou conjuntos de um passado que se deseja preservar. Segundo Nora (1993, p. 27), “bloquear o trabalho de esquecimento, imortalizar a morte, materializar o imaterial”.

Numa cidade patrimônio é preciso despertar, se não o sentimento de pertencimento a estes lugares e a este passado, pelo menos o entendimento e a sensibilização de por que é importante preservar determinados espaços e bens. Para que a partir daí a sociedade se veja como protagonista, podendo pensar o processo de registro e tombamento de outros lugares e bens que são representativos do ponto de vista coletivo e fogem daquilo que já foi consagrado como patrimônio.

A Educação Patrimonial é importante “sendo um elemento estratégico de atuação política, da constituição, da memória e da sustentabilidade dos saberes tradicionais” (MARCHETTE, 2016, p. 89), podendo aproximar a comunidade de seus bens culturais e dar visibilidade a grupos sociais marginalizados, contribuindo para ocupação socioespacial e circulação de ideias dentro da sociedade de forma democrática.

Outra reflexão importante a ser feita é que o patrimônio não é neutro; ao contrário, ele sofre com disputas de poder e pelo poder, obedecendo a determinados interesses, conforme citado anteriormente. Segundo Britto (2014, p. 978) é importante “considerar o patrimônio como um texto que suportou, ao longo do tempo, seleções, inclusões, exclusões, baseadas em diretrizes e interesses, construindo, de certo modo, estratégias (auto) biográficas que explicitam a intencionalidade de quem produziu”.

Uma segunda questão importante é entender que a educação patrimonial não ocorre somente em ambientes formais como escolas e museus, mas também em ambientes não formais, sempre tendo como foco o Patrimônio Cultural a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação. Para Florêncio,

Os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais (2014, p. 19).

É de fundamental importância entender que o foco das ações educativas são os sujeitos, elas servem como instrumento de mediação entre as pessoas e os bens patrimoniais. A Educação Patrimonial configura-se como um processo que recorre a várias metodologias e como uma ferramenta essencial para preservação do patrimônio, despertando o interesse a determinados bens, sensibilizando e valorizando acerca do patrimônio. Assim se pode criar espaços de aprendizagem e reflexão dos grupos sociais em relação ao seu próprio patrimônio.

A importância da educação patrimonial no caso específico da Igreja do Rosário se dá porque a narrativa histórica patrimonial de Goiás foi excludente, homogeneizadora e monocultural, ou seja, foi e é perpassada e permeada por desigualdades, preconceitos e discriminações. Por isso a necessidade de elaborar uma educação que se volte para a diversidade, a pluralidade cultural, que seja emancipadora, antirracista e que enxergue e aborde outros mundos, saberes e ancestralidades.

Entende-se que a temática da Educação Patrimonial está relacionada à educação popular; desta forma, também à herança cultural. É indispensável que reconheçamos essa herança e sua contribuição para nossa identidade social e individual. A educação patrimonial nesse sentido é importantíssima, sendo ela o instrumento que facilita o diálogo direto dos bens culturais com a comunidade, permitindo que este faça a releitura do mundo em que está inserido. Como cita Horta:

[...] o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de **conhecimento, apropriação e valorização** de sua herança cultural, capacitando-os para melhor usufruto destes bens, e proporcionando a geração e produção de novos conhecimentos, num **processo** contínuo de **criação cultural** (1999, p. 04, **grifo nosso**).

Inteirar-se da sua própria história, ter acesso aos elementos construtivos de períodos passados é um forte precursor para o reconhecimento e manutenção identitário. Desse modo, é necessário operar de forma que a população tenha esse contato histórico por meio do reconhecimento dos processos e períodos que constituíram seus lugares de memória e que dão luz às memórias coletivas.

Essa relação entre a memória e os espaços físicos também pode ser expressiva em zonas urbanas. Morar na cidade é constituir diariamente vínculos imaginários entre o ser e o espaço. Os locais urbanos são carregados de vivências, de experiências, de momentos, de eventos e tramas da formação de indivíduos, representando importantes símbolos para aqueles que usufruem da urbe, tornando-se espaços memoráveis, base referencial do sujeito ou, de grupos sociais, em que sua

existência lança raiz ao território para firmar-se nas memórias, as quais se revelam muito mais amplas ao ser como sujeito individual, mas também subsidiam a memória de um povo, suas histórias ou relações com seus antepassados.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ficou evidente que a cidade de Goiás teve seu espaço desenvolvido em razão da segregação espacial, firmando as diferenças de classes existentes desde sua origem. Essas diferenças eram cada vez mais alimentadas pelo preconceito, e pela vontade de invisibilizar classes baixas e grupos minoritários, principalmente os pretos.

Segundo Tedesco (2009, p. 01), as fronteiras espaciais possivelmente amenizaram tensões sociais presentes nas relações quotidianas da população, permitindo um convívio. Mas não foi suficiente. Já que a então Igreja do Rosário dos Pretos foi demolida, junto dela se foi a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos, e conseqüentemente a então maior festa religiosa da cidade. Silenciaram um grupo, silenciaram uma identidade, uma história e uma memória. E essas ações passadas geram resultados por um longo período de tempo e influenciam diretamente no presente.

Carvalho (2008, p. 214) afirmou que possivelmente a freguesia do Rosário (norte) foi o núcleo originário do povoado de Sant'Anna, e se for pensar na ideia da primogenitura, onde exaltam o "mais antigo" em detrimento do "mais novo", o núcleo norte do Rosário, como um verdadeiro lugar de memória, deveria ter recebido outro tratamento por parte de seus habitantes, e merecia um lugar mais privilegiado na história. Pollak (1989, p. 04) mesmo afirmou o quanto a oralidade, nesse caso, se torna importante, já que, mesmo silenciada, a memória desses grupos acaba transmitida de geração a geração oralmente, e assim permanecem vivas. Mas, como ponto negativo, tem-se a possibilidade maior da perda, já que seu esquecimento ou não depende unicamente das pessoas.

Desta maneira, compreende-se que a memória é encomendada, ela obedece a interesses e disputas pelo poder. No caso de Goiás não é diferente, a memória vista nos monumentos e na história oficial, assim como nas festividades tradicionais é voltada ao homem, branco, com influências do exterior, e o patrimônio arquitetônico pouco valorizou as influências de outros povos na construção da história e memória coletiva de Goiás.

Nesse contexto, a educação patrimonial como ação pedagógica proporciona ao sujeito aproximação com o bem que é fundamental para que o indivíduo faça uma leitura mais aprofundada do patrimônio em questão, já que o direito à memória é inquestionável para todos os grupos e classes sociais. Ela também possibilita que os vilaboenses tenham a oportunidade de conhecer outra faceta da cidade, aquela que foi esquecida e silenciada com a destruição da primeira Igreja do Rosário, e que faz

parte da história de muitas pessoas, que nem fazem ideia. O poder público de Goiás precisa assim estabelecer ações também para recuperar e valorizar a cultura regional como ela foi originalmente, sem seleções, possibilitando a participação social de todos e gerando o sentimento de pertencimento a aqueles que realmente merecem.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. A. **A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás do século XIX**. Monografia apresentada na Especialização em História do Brasil e Região. Goiás: Universidade Estadual de Goiás, 2001.

BEZERRA, M.; SILVEIRA, F. L. A. **Educação Patrimonial: Perspectivas e Dilemas**. In: Antropologia e Patrimônio Cultural Diálogos e Desafios Contemporâneos. Goiânia: Nova Letra, 2006.

BRAGA, E. O. Gentrificação. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4.

BRITTO, C. C. A terceira margem do patrimônio: o rio Vermelho e a configuração do habitus vilaboense, **Diálogos (Maringá. Online)**, v.18, n.3, p.975-1004, set-dez/2014.

COELHO, G. N. **O espaço urbano em Vila Boa: entre o erudito e o vernacular**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2008.

COELHO, G. N. 2001. OLIVEIRA, A. M. V. **Uma ponte para o mundo Goiano do século: um estudo da casa meia-pontense**. Goiânia: Agência goiana de cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2001.

CARVALHO, E. F. **O ROSÁRIO DE ANINHA: os sentidos da devoção rosarina na escritura de Anna Joaquina Marques**. Projeto desenvolvido no Programa de Pós Graduação da UFG, 2008.

FLORÊNCIO, S. R.; CLEROT, P.; BEZERRA, J.; RAMASSOTE, R. **Educação patrimonial: princípios e diretrizes conceituais**. In: *Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília: Iphan, 2014, p. 18 – 28.

GONÇALVES, J. R. S. **O mal-estar do patrimônio: identidade, tempo e destruição**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55 p. 211-228, jan-jun 2015.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. 1ª edição. São Paulo: Centauro, 2006.

HORTA, M. L.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A. Q. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Iphan/Museu Imperial, 1999.

MARCHETTE, T. D. **Educação patrimonial e políticas públicas de preservação no Brasil**. Curitiba: Intersaberes, 2016.

NORA, P. **Entre memórias e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, E. C. “Um dia a igreja cai”: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. São Paulo, **Unesp**, v. 10, n.1, p. 28-47, janeiro-junho, 2014.

PESAVENTO, S. J. **Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto**. In:

PELEGRINI, Sandra de C. A.; ZANIRATO, S. H. Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica. Maringá: Eduem, 2005. p.111-120.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Rev. Bras. Hist.** vol.27, n 53. São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002). Acessado em: 22/05/2021.

POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, v.2, n.3, p.3-15. Rio de Janeiro, 1989.

POLLAK, M. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, v.5, n.10, p.200-212. Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, W. M. **O povoamento de goiás e o catolicismo milagreiro na sociedade mestiça**. In: V seminário de pesquisa da pós-graduação em história da PUC- Goiás/ UNB/UFG, 2012, Goiânia. Anais do Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História da UFG/UCG. Goiânia: PUC- Goiás/UNB/UFG, 2012. v. v. p. 1-11

TEDESCO, G. V. **Do lado de lá e do lado de cá de Vila Boa de Goiás: fronteiras culturais e espaciais entre negros e brancos no século XIX**. Artigo apresentado no 4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Curitiba. Maio de 2009.

TAMASO, I. M. **Em Nome do Patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás**. Tese de Doutorado em Antropologia- UnB. Orientador: Klaas Axel Anton Wessel Woortmann. 2007.

## Capítulo 8

### **NARRATIVA EM PERSPECTIVA AUTOBIOGRÁFICA EVIDENCIANDO MEMÓRIA PEDAGÓGICA SOBRE AS APRENDIZAGENS MAIS SIGNIFICATIVAS CONSTRUÍDAS NA ESCOLARIZAÇÃO E NA DOCÊNCIA**

#### ***NARRATIVE IN AN AUTOBIOGRAPHICAL PERSPECTIVE EVIDENCE EDUCATIONAL MEMORY ABOUT THE MOST SIGNIFICANT LEARNINGS BUILT IN SCHOOLING AND TEACHING***

##### **Arquimar Barbosa de Oliveira**

Docente do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Goiano.  
Mestre em Educação Escolar pela Fundação Universidade Federal de Rondônia - Unir.

E-mail: [arquimar.oliveira@ifgoiano.edu.br](mailto:arquimar.oliveira@ifgoiano.edu.br)

##### **Patrícia Alves de Sousa Barbosa**

Docente da Secretaria Municipal de Educação de Morrinhos Goiás.  
Especialista em Psicopedagogia pela Faculdade Apogeu.

E-mail: [patanjo@hotmail.com](mailto:patanjo@hotmail.com)

##### **Raphael Luca Souza da Silva**

Docente do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Goiano. Mestre em Matemática pela Universidade Federal de Goiás- UFG.

E-mail: [raphael.silva@ifgoiano.edu.br](mailto:raphael.silva@ifgoiano.edu.br)

##### **Leandro Junior Machado**

Docente do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Amazonas. Mestre em Ciência, Inovação e Tecnologia para Amazônia pela Universidade Federal do Acre.

E-mail: [Leandro.machado@ifam.edu.br](mailto:Leandro.machado@ifam.edu.br)

### **RESUMO**

O presente trabalho traz a narrativa autobiográfica sobre as memórias enquanto estudante e pedagógicas construídas durante o processo de escolarização e formação pessoal e profissional da educação de um jovem professor que saiu do Estado de Goiás rumo ao Norte do Brasil que retornou com uma grande bagagem pedagógica. O objetivo desse trabalho é fazer um relato e autorreflexão sobre a práxis docente. Foram relatados alguns fatos e episódios marcantes na trajetória de um jovem docente que corroboraram e o motivaram na escolha da docência como profissão.

**Palavras-Chave:** Narrativa autobiográfica. Memórias. Práxis docente.

### **ABSTRACT**

This work brings the autobiographic narrative about the memories as a student and pedagogical built during the process of schooling and personal and professional education of a young teacher who left the State of Goiás towards the North of Brazil

and returned with a great pedagogical background. The objective of this work is to make a report and self-reflection about the teaching praxis. Some important facts and episodes in the trajectory of a young professor were reported, which corroborated and motivated him in choosing teaching as a profession.

**Keywords:** Autobiographic narrative; Memoirs; Teaching praxis.

## **INTRODUÇÃO**

As narrativas podem ser utilizadas tanto no âmbito do ensino bem como na pesquisa. Cunha (1997 p. 02) diz “quando uma pessoa relata os fatos vividos por ela mesma, percebe-se que reconstrói a trajetória percorrida dando-lhe novos significados”. Nessa perspectiva os sujeitos refletem sobre sua própria experiência. Segundo Sarlo (2007 p.25) “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”. A narrativa pode ser um instrumento de reflexão e pode ser utilizada pelos docentes para fazer análises de suas próprias experiências como estudante e confrontando enquanto profissional do magistério. Fazendo isso, o professor estará examinando não somente partindo da cultura do aluno, mas de algo mais amplo. Conforme apontado por Cunha (1997).

Usar narrativas como instrumento de formação de professores tem sido um expediente bem sucedido. Não basta dizer que o professor tem de ensinar partindo das experiências do aluno se os programas que pensam sua formação não os colocarem, também, como sujeitos de sua própria história. O professor constrói sua performance a partir de inúmeras referências. Entre elas estão sua história familiar, sua trajetória escolar e acadêmica, sua convivência com o ambiente de trabalho, sua inserção cultural no tempo e no espaço (CUNHA, 1997, p. 3).

Assim eu conto minha história para que enquanto docente possa trazer à memória aquilo que me chamou a atenção e que torna-me vivível a mim enquanto ponto de reflexão sobre a práxis educativa.

## **A ORIGEM: PIRANHAS, UMA CIDADEZINHA NO INTERIOR DE GOIÁS**

Nasci aos oito de dezembro de mil novecentos e oitenta e quatro em uma cidade de nome exótica chamada Piranhas. Minha cidade natal recebeu esse nome devido ao Rio Piranhas. O município com aproximadamente 11 mil habitantes localizado no Oeste de Goiás a 310 km da capital goiana. Iniciei meu processo de escolarização aos 4 anos de idade na Escola Estadual Joaquim Francisco de Souza onde estudei até concluir todo Ensino Fundamental em dezembro de 1999. No ano seguinte estaria eu cursando o Ensino Médio Tecnológico em uma escola pública

Federal na cidade de Rio Verde – GO, onde ao final de 2002 sai com um diploma de conclusão do ensino médio e um diploma de Técnico em Agropecuária. Não segui carreira como técnico, fiz o vestibular para Agronomia e Licenciatura em Biologia fui aprovado para os dois cursos. Acabei optando pelo Curso de Licenciatura em Biologia o qual conclui em 2006.

## **MEMÓRIAS DO PERÍODO DE ESCOLARIZAÇÃO**

Agora que me apresentei, irei narrar alguns fatos do meu processo de escolarização que considero importante na escolha do magistério enquanto profissão. São vários os acontecimentos no qual considero significativos durante minha trajetória estudantil, restringir-me-ei a apenas dois, os quais hoje vejo que foram fundamentais e que tais já direcionavam a profissão que futuramente escolheria.

Sempre tive facilidade com as matérias ensinadas na escola, principalmente as das ciências exatas e biológicas. Quando os professores passavam uma atividade dentro da sala, eu era sempre um dos primeiros a terminar. Como eu era inquieto, eles pediam para que eu auxiliasse os colegas que tinha mais dificuldades. Isso acabou se tornando rotina, quando terminava os deveres, já ficava esperando os professores pedirem para ajudar algum colega.

Lembro-me de dois casos, que ficaram marcados e creio que foi ali que me vi como professor. Ainda no Ensino fundamental, mais especificamente na 5ª série (hoje 6º ano) duas senhoras de idades foram matriculadas na turma, ambas casadas, com filhos e donas de casa. Resolveram voltar à escola, como haviam ficado muitos anos fora da sala de aula, tinham muitas dificuldades quanto à rotina e aos conteúdos escolares. Elas encontram em mim um apoio, sempre as ajudava com as tarefas em classe, com os deveres de casa. Como a cidade era e ainda é pequena. Morávamos relativamente próximos. Quando tinha um trabalho escolar eu pegava minha bicicletinha e lá iria eu para casa de uma das duas. Sempre tinha uma recompensa, um café, um bolo, histórias de como era o colégio na época em que elas estudavam antigamente, conselhos e muitas risadas. Ao relatar esse fato ainda sinto o cheiro do cafezinho quente e o gosto do bolo de fubá. Estudamos juntos até terminar o ensino fundamental. Até hoje mantemos contato e sempre que retorno a Piranhas, faço uma visita para saber as novidades, relembrar essa época e claro comer aquele bolo e tomar aquele cafezinho.

Já no 2ºano do Ensino Médio tive uma excelente professora de Biologia, a Doutora Benedita, carinhosamente era chamada pelos alunos por Bené. Lembro-me de um acontecimento ao qual ela chamou os responsáveis de um colega. Este era um aluno com baixos rendimentos em várias disciplinas, dentre elas, a Biologia. Em algumas de suas aulas a Bené pediu para que eu acompanhasse o colega. E assim o fiz. Ao final do mês ela chamou os responsáveis do aluno para conversar

e durante a conversa ela fez questão de que eu participasse da reunião. Nessa conversa ela me encheu de elogios sem desmerecer o colega que também teve um bom desenvolvimento nesse período, ao qual também recebeu elogios. Disse que durante aquele mês o rendimento dele havia aumentando que isso se deu pelo fato de que eu estava o acompanhando. Fiquei surpreso, com tal acontecimento, um pouco envergonhado, porém feliz. Os pais do colega me agradeceram e fui dispensado para retornar as minhas atividades.

Devido a influência dos professores e da facilidade que eu tinha de ensinar aos meus colegas, percebi então, que eu poderia me ingressar na carreira acadêmica. Daí resolvi fazer o vestibular para cursar uma licenciatura, no caso, a Biologia. Fiz o vestibular para Agronomia por influências dos colegas, mas de fato nunca gostei muito da área agrícola, fui para a escola, por ser uma escola federal, a maioria dos professores eram mestres e doutores, contava com uma estrutura física diferenciada das demais escolas públicas da cidade.

Sempre gostei de Ciências da Natureza, mais especificamente Física. Porém nessa época meu pai estava desempregado e ele não teria condições de me manter na capital mesmo estudando em uma Universidade pública, um dos motivos de não ter cursado Física, uma vez que a Universidade pública mais próxima era a Federal de Goiás em Goiânia. Retornei a Piranhas e em Iporá uma cidade a 90 km da minha cidade havia uma faculdade do estado que ofertava o Curso de Licenciatura em Ciências com Habilitação em Biologia. Aproveitando a oportunidade, cursei Biologia.

Devido à falta de professores no interior de Goiás, fui convidado para ministrar aulas como contrato temporário para turmas de ensino médio em uma escola da rede estadual de ensino do município onde eu residia. Nessa época ainda cursava o segundo semestre de Biologia. Porém além das aulas de Biologia, também ministrava aulas de Química e Física. Foi então que em 2007, tive a oportunidade de fazer o vestibular para licenciatura em Física pela Universidade Federal de Goiás - UFG. Nessa época ainda era professor com um contrato temporário da rede estadual de ensino de Goiás. Trabalhava durante o dia e cursava Física no período noturno concluindo a segunda licenciatura em 2012. Durante o curso já havia um incentivo à projetos de pesquisa e extensão. Como eu tinha que trabalhar, não tive como participar desses projetos mesmo sabendo da importância deles para minha carreira profissional. Fiz várias amizades com os professores, coordenadores e todos os profissionais da educação dos lugares aos quais estudei, essas pessoas sempre me incentivaram a continuar a estudar.

O curso me proporcionou estudar com grandes professores de vários lugares, o que assegurou um fluxo intelectual de intercâmbio de experiências acadêmicas. Estes docentes marcaram de forma contundente meu processo de formação científica, constituindo modelos profissionais que guiam minhas práxis pedagógica até os dias

hodiernos. Essa trajetória ampliou meus horizontes meditativos, em confluência com a internalização crescente de minha autonomia e responsabilidade nos estudos. Nesse sentido, aprendi muito e me apaixonei ainda mais pelos conhecimentos da Física.

Em 2016, ingressei no Programa de Mestrado Profissional em Educação Escolar ofertado pela Universidade Federal de Rondônia. Foi uma experiência incrível, um programa totalmente voltado a diversidade. Minha turma tinha estudantes com deficiência, indígenas, pretos, pardos e brancos. Foram dois anos de muito aprendizado. Gostaria de contar um fato que aconteceu numa confraternização da turma. Ao final da comemoração, fomos levar em casa um colega. Colocamos o endereço no GPS do carro e fomos levá-lo. Em certo ponto do caminho o GPS parou de funcionar. A partir desse ponto, esse colega foi nos guiando pelas ruas de Porto Velho, com uma riqueza de detalhes até chegar na casa dele. Só “esqueci” de contar um detalhe: Este colega era deficiente visual, isso mesmo, fomos guiados pelas ruas de uma capital brasileira por uma pessoa que não enxergava como nós, porém tinha um mapa da cidade em seu cérebro. Acho que esse fato mostra o quanto ele, os outros colegas e professores contribuíram com nosso aprendizado durante o período do mestrado.

## **DA ESCOLARIZAÇÃO À DOCÊNCIA**

Iniciei minha carreira como professor muito cedo, aos dezoito anos. Lembro como se fosse hoje a primeira vez que entrei na sala de aula como professor substituto de uma escola pública de ensino médio. A função era substituir um professor muito querido pelos os alunos ao qual havia sido eleito pela comunidade escolar para assumir a direção da escola. Era uma responsabilidade muito grande para um jovem professor. A primeira aula, foi as sete horas da manhã do dia primeiro de outubro de 2006. A primeira turma era a do terceiro ano do ensino médio. Muitos dos alunos foram meus colegas de séries anteriores ainda ensino fundamental. Estava muito ansioso para iniciar o novo trabalho, mas cheio de expectativas e confesso, muito medo. Outrora eu era um colega dos meus alunos que jogava bola com eles no recreio (intervalo das aulas), anos depois volto como professor deles. Algumas dúvidas vinham a minha mente: como a turma iria me receber? Iriam me enxergar como professor? Chegou o dia, antes de entrar para a sala, respirei fundo e entrei na sala. Quando fechei a porta, parece que todo aquele medo sumiu, apresentei – me como o novo professor da turma e seguimos a aula. Os alunos conseguiram diferenciar o amigo do então agora, professor. Só para deixar registrado, o futebol do recreio também voltou a acontecer. Criamos um time de professores aos quais ganhamos e perdemos muitas partidas para os alunos.

Outros fatos inusitados também aconteceram logo de início. Às vezes alguns vendedores de livros eram autorizados a ir até a sala para mostrar os produtos.

Quando chegam lá se dirigia a turma perguntava: Vocês estão sem professor? Cadê o professor? Os estudantes olhavam para mim e dava aquela gargalhada.

Em 2013 foi aprovado no meu primeiro concurso público, fui trabalhar em uma escola da primeira fase do ensino fundamental em Morrinhos Goiás. Agora estava eu experimentando novos sabores, trabalhar com crianças de 12 anos de idade. Foi um contraste muito grande. Nessa idade os estudantes são muito dependentes do professor. Para trabalhar com crianças dessa faixa etária, tive que estudar, voltar aos estudos sobre psicologia da educação onde Giusta (2013) faz uma síntese das concepções de aprendizagem e práticas pedagógicas. Pesquisar os principais teóricos da educação para poder entender como as crianças aprendiam. Procurei auxílio também nas professoras mais experientes na pedagogia infantil.

Por outro lado, na inocência, essas crianças são muito mais afetivas, carinhosas. Eles tinham-me como um super-herói. O tio que ensinava português, matemática, Ciências. Também era o tio que jogava bola na hora do intervalo, que pulava corda, dos desafios, que levava uns experimentos estranhos, fazia mágica, mas como eles diziam: Não era mágica era Ciência. Isso fazia com que os estudantes também despertassem o interesse pela ciência. No final do ano os resultados começaram a aparecer. Nesse ano, dois alunos foram premiados um nas olimpíadas de matemática do Município e outro com a redação a nível estadual no concurso Goiás na Ponta do Lápis.

Nessa escola trabalhei como professor regente apenas no primeiro ano. No ano seguinte a professora que estava afastada voltou e assumiu novamente sua turma. Daí a diretora me convidou para trabalhar como professor de apoio. Este profissional é responsável por fazer a transposição didática em um planejamento diferenciado para alcançar os alunos com deficiência. Os professores de apoio utilizam estratégias diferenciadas para atender esses alunos especiais. O artigo 5º da Resolução CNE/CEB n.02/2001, que institui Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica, considera educandos com necessidades educacionais especiais os que, durante o processo educacional, apresentarem:

- I - dificuldades acentuadas de aprendizagem ou limitações no processo de desenvolvimento que dificultem o acompanhamento das atividades curriculares, compreendida em dois grupos: a) aquelas não vinculadas a uma causa orgânica específica; b) aquelas relacionadas a condições, disfunções, limitações ou deficiências;
- II – dificuldades de comunicação e sinalização diferenciadas dos demais alunos, demandando a utilização de linguagens e códigos aplicáveis;
- III - altas habilidades/superdotação, grande facilidade de aprendizagem que os leve a dominar rapidamente conceitos, procedimentos e atitudes (BRASIL, 2001).

A minha função era dar suporte ao professor regente da turma acompanhado alguns alunos com necessidades educativas especiais. Esses estudantes apresentavam dificuldades de aprendizagem devido a problemas cognitivos. Mais um desafio estava por vir, não tinha nenhuma experiência em trabalhar com alunos

com deficiência cognitiva. A minha rotina mudou muito, se antes eu achava os alunos dependentes, agora percebi que estes, requer muito mais atenção.

Para conseguir fazer um bom trabalho, tive que estudar muito mais, fazer cursos em educação especial, conhecer as diferentes deficiências cognitivas, e produzir materiais uma vez que a escola quase não tinha material para dar suporte para atender esses estudantes. Quando se trabalha com esse tipo de aluno, eles passam a fazer parte de sua família. Esses alunos moravam na zona rural. Sempre que era possível fazia uma visita na casa. Até hoje tenho contato com estes estudantes e às vezes o telefone toca e quando atendo é um deles querendo conversar falar as novidades, convidar para uma visita.

Ainda em 2013 fui trabalhar em uma escola do estado, lá trabalhava com turmas de ensino médio e Educação de Jovens e Adultos – EJA. Em uma das turmas da terceira série do Ensino Médio havia um aluno com deficiência auditiva. Este ~~tinha~~ era acompanhado por uma professora interprete de Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS.

Porém nesse dia, a professora de apoio faltou ao trabalho. Tentei durante a aula dar aula em português e em LIBRAS. Como não dominava bem a língua de sinais, muitas coisas passavam sem que eu conseguisse traduzir. Porém percebi que ele estava concentrado procurando entender o que eu falava, ele tinha facilidade também em fazer leitura labial.

Em um determinado instante da aula percebi um grupo de alunos dispersos da aula. Então parei a aula e chamei a atenção para que se concentrassem na aula e valorizassem mais o tempo deles, uma vez que os próprios trabalhavam o dia todo e aquele pouco tempo era muito importante. Pedi para esses estudantes para que observasse o aluno surdo, mesmo com a limitação ele está procurando aprender, e está aprendendo uma vez que ele está focado.

Uma estudante disse que a disciplina de Física era muito difícil e que não entendia. Foi quando eu parei e disse para a turma que tudo se torna difícil quando você não se concentra, não tem um foco. E novamente recorri ao aluno surdo. Dizendo: tenho certeza que como ele estava concentrado na aula ele estava aprendendo, mesmo com toda a diversidade. Ela com um olhar desconfiada sorriu, com um sorriso irônico. Daí lancei um desafio, desafiei ela e toda a turma.

O desafio foi mostrar que o conteúdo não era tão difícil como a aluna argumentava, só necessitava de concentração. E para provar que eu estava certo, disse que mesmo sem o tradutor (professor de apoio), o aluno surdo iria ensinar a turma. Nessa hora o aluno surdo ficou meio confuso sem entender a situação. Então o chamei e expliquei o que estava acontecendo. Em seguida o perguntei se ele poderia me ajudar. Ele aceitou o desafio. Todos da turma ficaram com grande expectativa (inclusive eu), esperando para ver se realmente ele conseguiria explicar. Fomos até a lousa, fiz alguns esquemas para facilitar o entendimento e pedi para que

ele pudesse explicar para os colegas o que havia entendido. Ele deu um show perante os colegas, explicou gesticulando, que nem precisou de um interprete, mostrando firmeza e entendimento sobre o tema. Todos ficaram surpresos e admirados com o que presenciaram. Aquele momento foi com certeza um dos mais marcantes para mim em minha carreira como professor, senti-me realizado naquele momento, por ver que há pessoas que enfrentam suas limitações, suas dificuldades e consegue seus objetivos. A partir desse dia, pude observar uma melhora significativa no envolvimento e participação dessa turma nas aulas de Física.

Em 2015 fui aprovado em um concurso público para trabalhar no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – IFAM na cidade de Lábrea, município localizado ao Sul do estado. Ao chegar no Amazonas pude observar o quão era diferente de Goiás, o clima, a cultura dos povos.

Achei no IFAM a oportunidade de trabalhar com os povos indígenas, uma vez que o município de Lábrea possui 17 etnias (IBGE). Tive o privilégio de conhecer alguns povos, pude visitar algumas aldeias. Fui aprovado em um processo seletivo para trabalhar diretamente na formação de professores indígenas. Ao ministrar as oficinas do programa foi possível trocar experiências com estes professores. Nesse programa pude trabalhar com professores de quatro etnias diferentes Apurinã, Jarawara, Jamamadi, e Palmari. Foi um período muito rico, pude conhecer mais sobre esses povos, sua cultura, suas angustias e dificuldades desses professores. Trabalhamos a matemática a partir da cultura de cada povo. Procuramos juntamente com eles, resgatar sua cultura ensinando a matemática e ciências. Tive como fruto desse trabalho a elaboração de um livro para cada etnia. Esse livro foi produzido a partir da vivência desses professores dentro da sala de aula em sua comunidade. Foi muito bom ver a dedicação desses professores. Alguns viajaram mais de 10 horas em uma canoa para participar das oficinas e mesmo assim estavam motivados a aprender o máximo para levar novidades para os seus alunos.

Durante esse período de oficinas, os professores do povo Jamamadi chamavam-me de *Bano Karahô*, que em sua língua significa Grande Piranha ou Piranhão, fazendo alusão a minha terra natal. Fiquei muito feliz pela homenagem que recebi.

Ainda no IFAM, tive a oportunidade de orientar alguns trabalhos de especialização no campo, pude conhecer e acompanhar *in loco* a vivência dos professores das comunidades ribeirinhas. Foram meses de muita troca de aprendizagem.

Em 2019 retornei para Goiás, fui redistribuído para trabalhar no Instituto Federal Goiano, no campus Trindade na região metropolitana da capital goiana. Desta vez, tive a experiência em trabalhar a disciplina de Física na graduação, nas turmas de Engenharia. Está sendo uma experiência diferente de tudo aquilo que vivi enquanto docente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as memórias nessa longa caminhada escolar. Procurei destacar aquelas que julgo importantes e que levaram-me a escolher o magistério. Já nesses muitos anos trabalhando como professor em diversos níveis e modalidades de ensino.

Procurei destacar aquelas que de certa forma mais me trouxe prazer e corroborou para o meu crescimento pessoal e profissional. Cada fato narrado, forma experiência que me ajudou e ainda ajuda a melhorar como profissional da educação.

Trabalhar com a diversidade, perceber que para alguns a caminhada é mais longa, mais árdua e por isso é importante ter empatia com os nossos alunos. Se colocar como eles, como a família deles. Isso motiva ainda mais em querer continuar estudando, me capacitando para continuar ajudando ainda mais meus alunos por que sei o quanto é difícil romper certas barreiras. E vê-los alcançando seus objetivos, sinto-me também realizado.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Resolução CNE/ CEB N. 2/2001**. Trata das Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica. Brasília: MEC/SEESP, 2001.

CUNHA, M. I. Conta-me agora! as narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. **Revista Faculdade de Educação**. vol. 23 n. 12 São Paulo Janeiro. 1997

GIUSTA, **Concepções de aprendizagem e práticas pedagógicas**. Revista em Educação. Belo Horizonte MG v. 29 n. 01 p. 17-36 março 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

## Capítulo 9

### NOTAS ETNOGRÁFICAS ACERCA DA PEREGRINAÇÃO AO MORRO DA GAMELA – ES: UM OLHAR A PARTIR DA GEOGRAFIA CULTURAL<sup>1</sup>

#### *THE LANDSCAPE OF THE SACRED IN VITÓRIA: A STUDY ON THE HIEROPHANIC SPACES*

##### **Maicon Lemos Sathler**

Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Espírito Santo.  
E-mail: maiconsathler@gmail.com

##### **Elvis Reis de Oliveira**

Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Espírito Santo.  
E-mail: elvisgeoufes@gmail.com

##### **Ana Lucy Oliveira Freire**

Professora do Programa de Pós-Graduação em Geografia PPGG/UFES  
E-mail: alucy.freire@gmail.com

#### **RESUMO**

O presente estudo objetivou discutir o perfil dos peregrinos e sua correlação com as dinâmicas dos processos nas práticas das manifestações religiosas no Parque Municipal Morro da Gamela, transfigurado em um simulacro denominado Monte Horebe, em Vitória, diagnosticando a noção das experiências religiosas quanto à manifestação do sagrado por meio de sua peregrinação. Utilizaram-se instrumentos metodológicos como revisão bibliográfica, entrevista semiestruturada e questionário socioeconômico e étnico-cultural. Ao se analisarem os dados compilados, observou-se um perfil diferenciado, sobretudo por se tratar de um lugar sagrado de terreno acidentado e íngreme que não impede a visita de peregrinos de faixas etárias mais avançadas. Além disso, é possível constatar em número expressivo a participação de mulheres em relação ao número de homens, contudo, o presente estudo se mostrou insuficiente para demonstrar os aspectos do sagrado e da hierofania em si, fazendo-se necessário traçar novos panoramas.

**Palavras-chave:** Espaço sagrado, Hierofania, Paisagem, Peregrinação e Fé.

#### **ABSTRACT**

This article intends to discuss the new relations of the dynamics of the processes in the practices of religious manifestations in Vitória, diagnosing the notion of religious experiences, regarding the manifestation of the sacred through its territoriality. In order to fulfill this objective, a bibliographic review was necessary to allow an overview

<sup>1</sup> Artigo publicado na Revista Sítio Novo, v. 5, p. 147-155, 2021.

of the treatment that the literature has given on the subject. After the bibliographic review, the mapping of spaces considered sacred capital was carried out, with pre-established criteria to select those spaces that met the research proposal. And finally, the fieldwork in the vicinity of those spaces that meet the proposed condition, with observation and application of interviews, in order to seek to achieve the objectives established for this research.

**Keywords:** Sacred space, Hierophany, Landscape, Pilgrimage and Faith.

## INTRODUÇÃO

Esta proposta de investigação é uma abordagem acerca das práticas e manifestações religiosas no espaço geográfico, tomando como domínio espacial para estudo o recorte do Parque Municipal Morro da Gamela, conhecido regionalmente como Monte Horebe, localizado na cidade de Vitória, no Espírito Santo, e suas relações com o sagrado. A respeito dessa proposição, é certo que a experiência religiosa é um processo há muito desprezado ou ignorado, segundo princípios conceituais. Ainda que aclarem parte da realidade, até agora não obtiveram êxito em desvendar dois extremos: a emoção coletiva e a individual. Portanto, a partir desse pensar, a problemática que se impõe e que é explorada neste estudo reside na seguinte pergunta: quais são os perfis dos visitantes peregrinos que rumam ao Monte Horebe?

A fim de esclarecer tal problemática, o estudo objetivou discutir as relações das dinâmicas e dos processos que perpassam as práticas das manifestações religiosas em Vitória, diagnosticando a noção das experiências religiosas quanto à manifestação do sagrado por meio de sua territorialidade exercida no Parque Municipal Morro da Gamela/Monte Horebe.

Para cumprir esse objetivo foi necessária uma revisão bibliográfica, que permitiu estabelecer um panorama do tratamento que a literatura tem dispensado ao tema. Apoiamo-nos, então, em conceitos como Hierofania, Hierópolis e Espaço Sagrado, que são ferramentas teóricas essenciais e aporte necessário para entendermos o fenômeno de peregrinação no referido recorte e as manifestações das crenças religiosas nesse espaço diferenciado, sobretudo por representar a prática de fé, referenciada na perspectiva da Geografia Cultural.

Dados do censo de 2010 rememoram que a maioria da população brasileira declara assumir uma religião (IBGE, 2010). Com base nesse fato, Corrêa e Rosendahl (2003) mostram, ao abordar a discussão acerca da cultura religiosa, que esta não deve originar-se de um pressuposto explicativo, mas deveria ser explicada sob uma ótica espacial. A esse respeito, a geografia atenta para essa temática a partir de 1970, quando entra em contato estreitamente com as humanidades e a fenomenologia. Isso porque os indivíduos enaltecem a materialidade e a imaterialidade residentes

no espaço, simbolizando-os, formando respostas aos seus anseios e necessidades. Em todas as escalas, tais símbolos podem nortear um sistema dinâmico, distante da harmonia, conferindo a essas definições ocupação digna de um longo trabalho.

A Geografia da Religião almeja compreender como as dinâmicas engendradas pelo ser religioso configuram o espaço, alterando e/ou conformando-o (GIL FILHO, PEREIRA, 2016). Nesse mesmo sentido, Rosendahl (2008) expõe que:

[...] que é possível qualificar o espaço sagrado<sup>2</sup> - caracterizado por sua sacralidade máxima, expressa por uma materialidade à qual se atribui grande valor simbólico – e o espaço profano em torno do espaço sagrado, caracterizado pela existência de elementos que não possuam sacralidade (ROSENDAHL, 2008, p. 6).

A esse respeito, Rosendahl (2002) e Eliade (2013) chamam atenção para essa qualificação do espaço através da multiplicidade de pesquisas que discutem e destacam o conceito de Hierofania como o agente responsável pelo ato de consagrar o espaço, o que, na perspectiva destes, tem por objetivo a espacialização do território através da manifestação do sagrado, transformando simbolicamente as formas outrora profanas em sagradas.

Através desse dinamismo de valoração simbólica do espaço, por meio da propagação da fé através das peregrinações a lugares tidos como sagrados, constitui o fenômeno de expansão da produção dos novos recortes do espaço sagrado com maior influência sobre as áreas de paisagens naturais, o qual se consolida a partir de uma nova relação do homem com a natureza, sendo capaz de gerar fluxos de peregrinos, em diferentes escalas, para os espaços envolvidos no processo. Tais transformações e a produção de novos sítios que intensificam as sacralidades estão ligadas aos anseios da cultura religiosa de obter novos adeptos e fornecer espaço diferenciado para as experiências individuais e coletivas, maximizando-as através da hierofania que compõe a região.

Ao abordar tal discussão, Yi Fu Tuan (1980) aponta-nos um conceito de lugar no qual este é assimilado frente à relação do homem com o espaço, interagindo sentidos, sentimentos e sua subjetividade, o que, para OTTO (1992), é apresentado como consequência das experiências com o sagrado, o lugar, livre das influências externas e dentro da dinâmica do espaço santificado, revelando a manifestação do sagrado.

Na perspectiva de Rosendahl (2009), tal conceito diz respeito à *hierópolis*, que designa lugares que apresentam um grande movimento de peregrinações ou romarias, sendo intrinsecamente relacionados ao predomínio de uma ordem espiritual. A esse respeito, a autora agrega: “Por hierópolis, aqueles lugares considerados sagrados

---

<sup>2</sup> A geografia define o espaço sagrado como um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, transpondo-o para um lugar distinto daquele no qual transcorre seu cotidiano.

por uma dada população, local, regional ou nacional. As hierópolis estabelecem lugares de peregrinação de diferentes religiões”. Os *espaços sagrados* representados por essas cidades-santuário são considerados lugares onde o simbolismo religioso comporta um conjunto de elementos geossimbólicos constituídos por templos, santuários, estátuas, colinas, fontes, lagos, roteiros devocionais, estabelecendo uma ligação com o homem religioso, aproximando-o de sua vida comum.

Portanto, interpretar o espaço sagrado necessitaria da compreensão da valorização dos símbolos e da conexão com o devoto que, através da natureza, conformaria o espaço sagrado, patente na superfície, limitado, e que estabelece uma dinâmica com o entorno. Ainda que refutada ao domínio dos conceitos relacionados à dialética da realidade social, a religião direciona princípios, vontades e intencionalidades que resistem frente a um mundo de fluxos e fixos em constante atividade (SANTOS, 2012).

Porém, nos ensaios da Geografia da Religião, encontram-se divergências de abordagens a esse respeito. É notório que a maior parte a distingue como produção material humana. Gil Filho (2008) cita que “ao reduzir a religião somente a uma instituição humana, cumprimos o papel de qualificá-la *per se* sob dois pressupostos: como sistema simbólico ou como ideologia”. No entanto, ressalta-se aqui que suprimir a influência daquilo que transcende a perspectiva humana restringiria ao simples estudo dos dogmas fundamentados e da ortodoxia presente. A experiência com o sagrado deduziria uma categoria de análise e interpretação.

## **MATERIAIS E MÉTODOS**

O presente estudo orientou-se por uma abordagem metodológica de caráter qualitativo, sobretudo por ensejar romper com as concepções positivistas que se orientam a partir de uma “exclusiva verdade”. Sob essa ótica, a conveniência de se estabelecer uma pesquisa desse cunho se justificou a partir das possibilidades de mergulhar na espacialidade protestante que se cristaliza através da peregrinação ao Monte Horebe. Tal assertiva reside no que Minayo (2003) expõe ao afirmar que há grande importância na contribuição desse tipo de pesquisa para as Ciências Sociais:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não se pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos, e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2003, p. 21).

Assim sendo, na tentativa de tornar esta pesquisa relevante e representativa, além de significativa para a Geografia, foram utilizados os procedimentos e critérios descritos a seguir.

I) Levantamento bibliográfico: a pesquisa fundamentou-se na utilização de referenciais bibliográficos em todas as suas etapas de elaboração, para que fosse apresentado embasamento teórico satisfatório, além de facilitar a compreensão das determinações, derivadas da mudança na estruturação do lugar e do espaço sagrado, que fazem o objeto de estudo ser o que é.

Nesse sentido, a pesquisa se desenvolveu a partir do uso de teorização capaz de subsidiar o processo em questão, em específico do desenvolvimento cultural religioso protestante capixaba, para elucidação do comportamento e da condição atual da peregrinação religiosa nos lugares hierofânicos enquanto reagente das transformações em um dos elementos mais fundamentais do estado do Espírito Santo.

Isso se deu por meio da compreensão da função cultural e sagrada para a cidade e do uso das noções de sagrado e profano na teoria geográfica de Zeny Rosendahl, guiando o estudo do desenvolvimento cultural do estado do Espírito Santo pela estruturação Humanística. Sob o viés da cultura religiosa, elemento que norteia a Geografia Cultural, pautar-se-á a análise das transformações culturais religiosas no estado do Espírito Santo e como o restabelecimento religioso sobre diferentes porções do espaço no estado age sobre a cultura anteriormente estabelecida, no desempenho de seu papel exercido e na atribuição de significados recebidos.

II) Trabalhos de pesquisa direta no campo (visitas periódicas ao Parque Municipal Morro da Gamela, participação do processo de manifestação do sagrado, observação e aplicação de questionários e entrevistas): buscaram expor a situação atual da manifestação religiosa através da obtenção de dados, a fim de caracterizar o Monte Horebe como espaço sagrado, além de sua simbologia sacra, apresentando suas condições de existência na cidade, aquilo que lhe é particular e peculiar.

Dessa forma, as visitas foram iniciadas em 2019 e se estenderam até o ano de 2020, sendo finalizadas na metade do primeiro do semestre de 2020. Em alguns momentos aconteceram em dias de semana, e em outros momentos, durante os finais de semana, nos períodos da manhã, tarde e início do crepúsculo, com o propósito central de averiguar e levantar informações sobre a problemática tecida.

No que diz respeito à elaboração do roteiro das entrevistas, adotamos o método alicerçado em um de roteiro de entrevistas semiestruturadas. Dessa forma, a presente pesquisa apoiou-se nos autores Trivinos (1987) e Manzini (2003), que se debruçam numa tentativa de clarificar o que seria a entrevista semiestruturada. Para Triviños (1987, p. 146), “a entrevista semiestruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa”. Assim, o foco principal da pesquisa estaria mantido, e os questionamentos previamente realizados forneceriam novos indicativos de hipóteses que porventura viriam a surgir a partir das respostas dos peregrinos. Dessa forma, “[...]”

favorece não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade [...], além de manter a presença consciente e atuante do pesquisador no processo de coleta de informações” (TRIVIÑOS, 1987, p. 152).

### III) Tabulação de dados e análise dos resultados

Nesse sentido, são demonstrados os gráficos provenientes dos questionários e é discutido como se apresenta o desenvolvimento da atividade religiosa nos espaços hierofânicos e o papel desempenhado por seu fluxo peregrino para os lugares sagrados no tempo. Nesse contexto, percebe-se a atuação e influência do simbolismo sagrado na caracterização e atribuição de importância dada à esses lugares para a cidade, como referência espiritual única para uma situação de coexistência de manifestação sagrada a outros espaços.

Essa exposição encadeia o cumprimento dos objetivos da pesquisa, servindo de elo para o entendimento da realidade em que se insere a manifestação do sagrado e contextualizando-o sob o desenvolvimento da Geografia Cultural e da Religião.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

As peregrinações e as manifestações das crenças religiosas implicam possíveis alterações no cenário social, expressando-se tanto de forma individual quanto de forma coletiva. Rosendahl (1996) e Eliade (1961) destacam a importância da hierofania como propulsor para o peregrino, pois a materialização do sagrado pode ocorrer em grutas, rios, pedras e árvores, originando, simbolicamente, o lugar sagrado.

**Figura 1:** Grupo religioso se aglutinando para a prática de hierofania

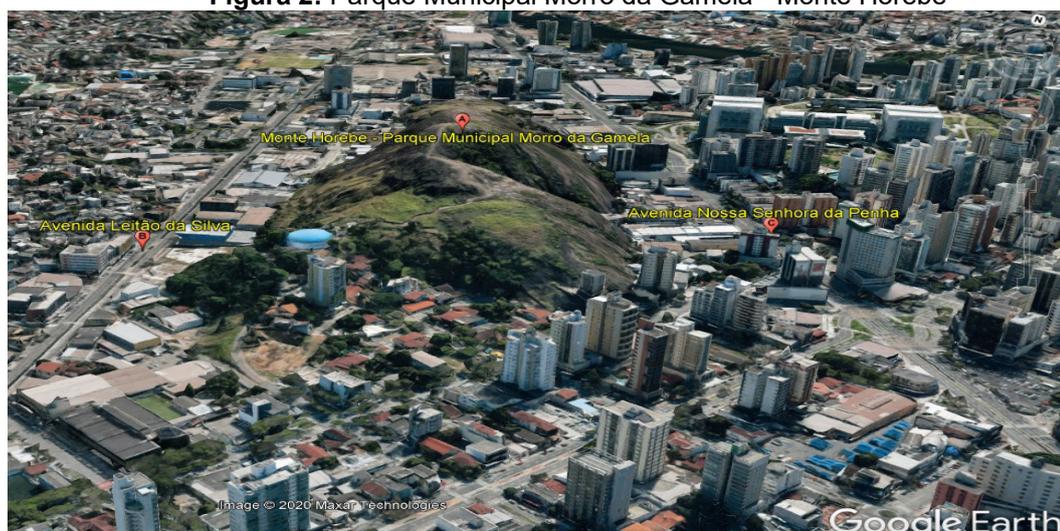


Fonte: Maicon Lemos Sathler (2020)

Ao atentarmos para o passado, o estado do Espírito Santo recebe essa denominação devido à chegada de Vasco Fernandes Coutinho, no dia 23 de maio de 1535, em um Domingo de Pentecostes (segundo o calendário cristão, a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Cristo). Dessa forma, alguns lugares da unidade federativa se configuraram como um espaço de manifestação do sagrado — onde ocorre a hierofania — procurado, inventado e vivenciado por milhares de pessoas que buscam nos simbolismos religiosos ali presentes a revelação do sagrado. Os usos praticados pelas pessoas do espaço geográfico dos espaços hierofânicos e de trajetos semelhantemente considerados religiosos — como o que se percorre durante a peregrinação ao sagrado — vão transformando espaços e lugares geográficos em espaços e lugares religiosos, causando, por conseguinte, a conversão da nomenclatura desses espaços geográficos pelos frequentadores adeptos a religião.

Portanto, o Parque Municipal Morro da Gamela, ao receber seus peregrinos, é transfigurado e transformado em um simulacro. Nesse sentido, o local se apresenta com dois nomes, revelando a transmutação de sua toponímia<sup>3</sup> (ver Figura 2) e fazendo alusão ao conhecido Monte Horeb ou Gabal Musa, e também Monte Sinai, uma montanha na península do Sinai, no Egito. Para satisfazer a necessidade dos atuais peregrinos, é deslocado no espaço e no tempo, transformando e modificando o uso do lugar pelos grupos que o frequentam assiduamente com o propósito da prática da hierofania. Ainda no que diz respeito ao Monte Horeb, este é considerado um local sagrado pelas religiões abraâmicas (o Monte Sinai é mencionado muitas vezes no Livro do Êxodo e em outros livros da Bíblia e do Alcorão).

**Figura 2:** Parque Municipal Morro da Gamela - Monte Horebe



Fonte: Maicon Lemos Sathler (2020)

Assim percebe-se, que a experiência com o sagrado e sua adequação são primordiais para que determinados lugares se tornem diferentes. Para o crente, o

3 Da Lexicografia - parte da onomástica que estuda os nomes próprios de lugares.

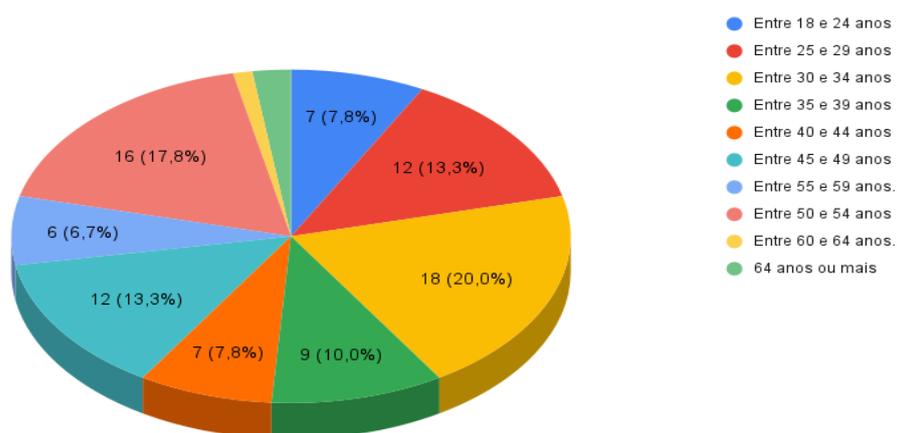
espaço não é homogêneo, mas há roturas, quebras, considerações que o diferenciam dos demais. O sagrado é aquilo que se difere integralmente do comum, é algo que se assume completamente distinto do mundo do dia a dia (ELIADE, 2013).

Tendo isso em mente e dada a incessante visitação ao longo do dia por peregrinos, é importante salientarmos que se tornou muito relevante lançar o olhar para esses visitantes e traçar, de forma simplificada, o perfil dessas pessoas quanto às informações referentes à idade e ao sexo, além de sua filiação religiosa, que delinea, em princípio, o público que visita o Parque Municipal Morro da Gamela. [Tais respostas em um simples questionário se mostraram insuficientes para explicar o motivo das intensas visitas ao referido espaço.

No tocante à aplicação dos questionários, foi perceptível certa resistência dos entrevistados. Muitos deles mostravam-se receosos com nossa abordagem, pois imaginavam que se tratava de algum ato de fiscalização do poder público municipal que tivesse como objetivo proibir as peregrinações ao Monte Horebe. Tais temores justificam-se pelo fato de que, devido à pandemia do novo coronavírus, que impôs o isolamento social e, conseqüentemente o fechamento dos templos religiosos, restou apenas o Monte Horebe como espaço possível para a realização de cultos.

Dessa forma, o Gráfico 1 mostra a heterogeneidade da faixa etária<sup>4</sup> do público que o parque municipal recebe, com idades que variam de 18 a 64 anos ou mais. Nesse sentido, observa-se que a morfologia acidentada do espaço não é fator impeditivo para que pessoas com idade acima dos 60 anos visitem o espaço, ainda que a variação de altimetria não seja tão elevada.

Gráfico 1: Faixa etária dos entrevistados

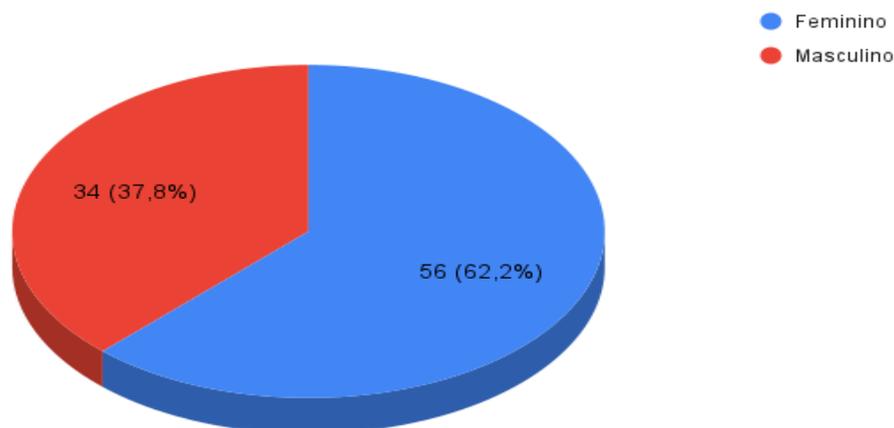


Fonte: Maicon Lemos Sathler (2020).

<sup>4</sup> Errata: no gráfico, não foi assinalado nenhum peregrino com faixa etária entre 55 e 59 anos. Por outro lado, foram assinalados os quantitativos de dois peregrinos com faixa etária entre 60 a 64 e de um peregrino com faixa etária de 64 anos ou mais, correspondendo, então, a 2,2% e 1,1%, respectivamente, do total de entrevistados.

Ainda na exposição dos dados captados através do questionário, constata-se, no campo sexo, a preponderância de pessoas do sexo feminino em relação ao masculino (ver Gráfico 2), denotando as transformações ocorridas no neopentecostalismo. Isso porque, tradicionalmente, nas relações de gênero, as igrejas neopentecostais, em especial, se caracterizam por uma leitura e interpretação fundamentalistas e machistas da Bíblia.

Gráfico 2: Sexo dos entrevistados



Fonte: Maicon Lemos Sathler (2020).

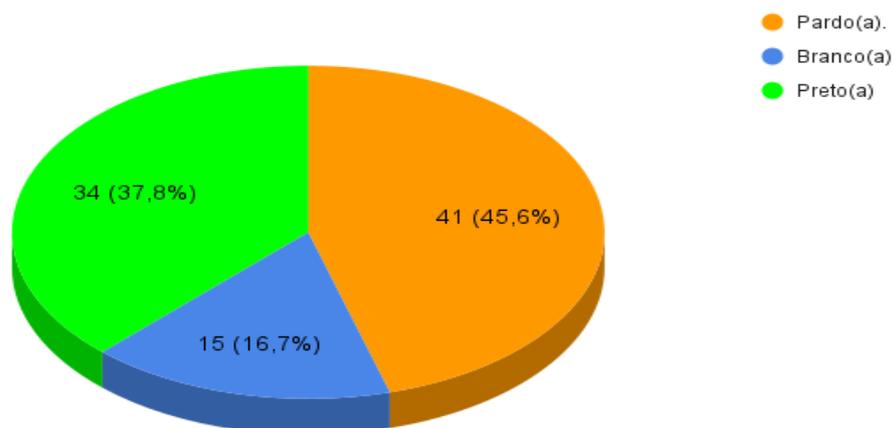
É o que se vê, por exemplo, em I Timóteo 2: 11-12: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio”. Também em 1º Coríntios 14:34-35: “As mulheres estejam caladas nas igrejas, porque lhes não é permitido falar”. Essa visão machista é mais predominante no Brasil, talvez pelo fato de, na formação pentecostal socio-histórica, predominar uma mentalidade de alienação política (ROLIM CARTAXO, 1987, p. 46).

Dessa forma, e com apoio nesse tipo de retórica, as mulheres eram, e ainda são, impedidas, em algumas agremiações, de ser pastoras, missionárias, evangelizadoras e, nesse recorte, subir o monte. No entanto, isso tem mudado, haja vista que há uma franca renovação das gerações cristãs neopentecostais, no bojo da terceira onda pentecostal no Brasil, o que inclui novas relações dogmáticas e uma mudança do pensamento acerca das doutrinas, outrora restritivas quanto a vestimentas, por exemplo.

Portanto, as experiências desse espaço, que não refuta as imaterialidades relativas a ele e influentes no cotidiano de cada fiel, assim como sua propagação como espacialidade, sugerem refletir sobre o crescimento dos religiosos no Brasil.

Ao longo do dia, do mês, do ano, há um quantitativo de peregrinos que varia, durante o horário do almoço, no intervalo do trabalho, após o trabalho, nos finais de semana, em dias de semana, sozinhos ou em pequenos grupos.

Gráfico 3: Cor dos entrevistados



Fonte: Maicon Lemos Sathler(2020).

No que tange aos dados que trazem informações sobre as cores<sup>5</sup> dos frequentadores do Monte Horebe (ver Gráfico 3), apresentaram-se as três cores que compõem o cenário populacional brasileiro, dialogando com o movimento religioso neopentecostal, que se encontra majoritariamente nas periferias. Segundo dados do IBGE, tomando-se como base o ano de 1991/2010, o movimento neopentecostal capitaneado pela agremiação Assembleia de Deus no Brasil e no Espírito Santo concentra o quantitativo majoritário de pessoas pardas e pretas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho e a trajetória desta pesquisa nos remeteram a pensar sobre a experiência religiosa como um processo de origem das cidades, mas também na sua constante transformação, ainda que até agora não tenhamos obtido êxito em desvendar alguns elementos que apresentam as bases dessa transformação. Contudo, foi possível compreender que o peregrino não é um sujeito passivo, pois seu olhar é interessado e ativo, transformador e criador de novas intervenções, e sua vontade interfere efetivamente na modificação da paisagem.

Não obstante, a Geografia humanista define o espaço sagrado como um vetor que lança outros valores além dos materialistas e que eleva o homem acima de si mesmo, ao elevar seus olhos para o céu, ao transpor lugares para além de seu cotidiano, mas, sobretudo, ressignificando tais lugares através da prática religiosa. Agindo dessa forma, ele se insere como agente transformador do espaço, ao mesmo tempo que se percebe transformado por ele.

<sup>5</sup> Não houve registro de escolha dos itens que designam os grupos étnicos asiático ou indígena na amostra colhida.

Ao tentarmos nos aproximar das explicações norteadoras dessa vontade de se relacionar através do sagrado, mas nos aprofundamos nas dimensões percebidas do espaço. Há, porém, diversos elementos que nos restam ainda por compilar e que não se apresentam.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, E. P. Cavernas como espaços sagrados. *In*: RASTEIRO, M. A.; MORATO, L. (org.). CONGRESSO BRASILEIRO DE ESPELEOLOGIA, 32., 2013, Barreiras. **Anais** [...]. Campinas: SBE, 2013. p. 157-165. Disponível em: [http://www.cavernas.org.br/anais32cbe/32cbe\\_157-165.pdf](http://www.cavernas.org.br/anais32cbe/32cbe_157-165.pdf). Acesso em: 18 maio 2020.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Território da religiosidade: fé, mobilidade e símbolos na construção do espaço sagrado da Romaria do Senhor do Bonfim em Araguacema, Tocantins**. 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Pós-Graduação em Geografia, Universidade de Goiás, Goiânia, 2014

CONCEIÇÃO NETO, B.; LUDKA, V. M. Análise e Reflexões a partir do espaço sagrado construído por meio da gruta do Monge João Maria em Ventania - PR: um relato de experiência de campo. **Geographia Opportuno Tempore**, Londrina, v. 2, n. 2, Edição Especial, p. 42-54, 2016.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GIL FILHO, Sylvio Fausto; PEREIRA, Clevisson Júnior. Geografia da Religião e Espaço Sagrado: diferenças entre as noções de lócus material e conformação simbólica. **Revista Eletrônica Ateliê Geográfico**, Goiânia, n. 1, v. 6, abr./2012, p 35-50. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index/atelie/article/view/18760>. Acesso em: 2 ago. 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992.

ROLIM CARTAXO, F. **O que é Pentecostalismo**. São Paulo: Editora Brasilense, 1987.

ROSENDAHL, Z. **Espaço e Religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: EdUERJ/NEPEC, 2002.

ROSENDAHL, Z. Os caminhos da construção teórica: ratificando e exemplificando as relações entre espaço e religião. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Espaço e Cultura**: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 47-78.

ROSENDAHL, Z. Região cultural: um tema fundamental. *In*: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Espaço e cultura**: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 11-43.

ROSENDAHL, Z. **Hierópolis**: o sagrado e o urbano. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

ROSENDAHL, Z. Território e Territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. *In*: CONGRESSO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: EdUERJ 2005. p. 12928 - 12942.

ROSENDAHL, Z. **Trilhas do Sagrado**. Rio de Janeiro: EdUERJ

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço, Técnica e tempo**: razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

SIQUEIRA, João Paulo. **Território e Territorialidades no espaço turístico do Círio de Nazaré no município de Vigia -PA**. *In*: Christian Dennys Monteiro de Oliveira, Tiago Vieira Cavalcante. (Org.). GEOEDUCAÇÃO EM ESPAÇOS SIMBÓLICOS. 1ed.Curitiba: CRV, 2019, v. 1, p. 18-357.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

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

## Capítulo 10

### **PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DA IGREJA MATRIZ SAGRADA FAMÍLIA DA CIDADE DE TRÊS CORAÇÕES (MG)**

### **PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE: THE CASE OF THE SAGRADA FAMÍLIA MOTHERCHURCH OF THE CITY OF TRÊS CORAÇÕES (MG)**

#### **Felipe Vilela Pereira**

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário do Sul de Minas, UNIS/MG.

E-mail: f\_vilela@msn.com

#### **Daniella Coli Chagas**

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

E-mail: daniella.coli@unis.edu.br

#### **RESUMO**

Esta pesquisa aborda questões relacionadas ao patrimônio cultural, sendo o patrimônio tomado como base de estudos a Igreja Matriz Sagrada Família, na cidade de Três Corações, uma construção concebida em estilo neogótico. A necessidade dessa pesquisa está na importância que o patrimônio cultural exerce dentro das cidades, como forma de legitimar a cultura, e também na necessidade de se conhecer esse bem como uma das formas de consolidar a sua conservação. O intuito dessa pesquisa é elaborar uma revisão sobre os estilos arquitetônicos associados a esse bem seguida de uma caracterização do patrimônio em questão. Foi feita uma revisão de literatura sobre os estilos gótico e neogótico, e suas variações regionais no Brasil, enumerando assim os elementos principais e característicos desses estilos. Também foi feita uma revisão de literatura sobre patrimônio cultural, como ele se estabelece e principalmente a sua importância para a construção de uma identidade nacional. Por fim, uma análise Igreja Matriz propriamente dita, relatando sua história, sua importância e uso com o passar do tempo, e a caracterização do seu estilo arquitetônico. Essas análises mostram a importância do conhecimento patrimonial principalmente para a sua conservação e salvaguarda para as gerações futuras, e mantendo viva a cultura de uma população.

**Palavras-chave:** Gótico. Neogótico. Patrimônio Cultural.

#### **ABSTRACT**

This research addresses issues related to cultural heritage, being the heritage taken as the basis of studies the Igreja Matriz Sagrada Família, in the city of Três Corações,

a construction conceived in neo-Gothic style. The need for this research lies in the importance that cultural heritage plays within cities, as a way of legitimizing culture, and also in the need to know this asset as one of the ways to consolidate its conservation. The purpose of this research is to prepare a review of the architectural styles associated with this property, followed by a characterization of the heritage in question. A literature review was made on Gothic and Neo-Gothic styles, and their regional variations in Brazil, thus listing the main and characteristic elements of these styles. A literature review was also carried out on cultural heritage, how it is established and especially its importance for the construction of a national identity. Finally, an analysis of the Igreja Matriz itself, reporting its history, its importance and use over time, and the characterization of its architectural style. These analyzes show the importance of heritage knowledge mainly for its conservation and safeguarding for future generations, and keeping the culture of a population alive.

**Keywords:** Gothic. Neogothic. Brazilian Neogothic. Cultural heritage.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o patrimônio cultural e o seu papel na elaboração de uma identidade, sendo utilizada a Igreja Matriz Sagrada Família da cidade de Três Corações (MG) como objeto estudado no contexto patrimonial.

Tal abordagem se faz necessária pelo fato da arquitetura sempre desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento das cidades e sociedades, e inserido nesse contexto a arquitetura sacra tem uma importância maior. Conhecer a história e as características desse edifício é uma forma de reconhecer sua importância como patrimônio e incentivar sua preservação.

É importante ressaltar também a importância do trabalho para a prática de estudo, visto que com essa pesquisa é possível associar todos os conhecimentos teóricos com as análises em campo da Igreja Matriz.

O objetivo deste trabalho é mostrar a importância da Igreja Matriz Sagrada Família como Patrimônio Cultural, bem como ressaltar a importância da sua preservação, assegurando seu estilo original, e suas relações no contexto urbano.

Este propósito será conseguido a partir da revisão bibliográfica sobre o estilo arquitetônico do edifício, revisão bibliográfica sobre patrimônio cultural e sua importância na formação de uma identidade cultural, bem como na análise e diagnóstico da Igreja propriamente dita, destacando sua história, importância para a conformação da cidade e seus elementos característicos de sua arquitetura.

# 1 PATRIMÔNIO CULTURAL: IGREJA MATRIZ SAGRADA FAMÍLIA

## 1.1 O GÓTICO, O NEOGÓTICO E O NEOGÓTICO BRASILEIRO

O nome Gótico apareceu nos anos do século XVI, quando associaram a nova forma de fazer arquitetura, considerada estranha, aos povos Godos, bárbaros. Hoje em dia é considerada uma das mais belas formas arquitetônicas existentes (PROENÇA, 2005).

Glancey (2001) afirma que a “arquitetura Gótica é uma das glórias da civilização europeia, uma tentativa de elevar nossa vida cotidiana aos céus, de tocar a face de Deus, nas mais altas abóbadas, torres e agulhas que a tecnologia da época permitiu”.

É difícil apontar um elemento ou local exato onde surgiu o gótico, embora seja tradicionalmente aceito iniciar a discussão sobre arquitetura gótica com a Basílica de Saint-Denis, na França, onde os elementos típicos dessa arquitetura começariam a ser trabalhados conjuntamente.

Cole (2014) ressalta “o arco quebrado, a abóboda de cruzaria e o arcobotante, elementos essenciais da arquitetura gótica, foram usados em construções românicas, mas não conjuntamente”. Porém a utilização desses elementos, usados conjuntamente nas construções, foi o que caracterizou claramente o estilo.

Desses elementos podemos destacar claramente quatro:

1. Arcobotante: um recurso que permitia remover tanto peso quanto fosse possível das paredes das catedrais, ajudando a sustentar as arcadas e abóbadas internas. Com essa transmissão de cargas foi possível aumentar a altura das paredes, assim como os vãos entre cada coluna, que foram preenchidos pelos grandes vitrais. Sustentavam o peso do edifício sem parecer grosseiro e volumoso, enfatizando um aspecto mais esquelético no interior e exterior da construção (GLANCEY, 2001; JONES, 2014).
2. Contraforte: estruturas localizadas nas paredes laterais das catedrais, um bloco maciço de alvenaria que se elevava até uma certa altura, recebendo o peso das paredes e dos arcobotantes. A grande função desses contrafortes era neutralizar a pressão causada pelas abóbadas.
3. Arco Ogival: Uma forma simétrica, encontrada com a junção de dois arcos, formando uma ponta no centro. O desenho das ogivas, que são normalmente alongadas, aponta para o alto, acentuando a verticalidade. Com esse tipo de arco a transmissão das forças passa a ser direcionada a pontos específicos, tirando o peso das paredes (PROENÇA, 2014).
4. Abóbada de Nervuras: um tipo de abóbada que difere muito da abóbada de arestas da arquitetura românica, pois deixa visíveis os arcos ogivais, que formam a sua estrutura.

A consequência estética mais importante da introdução desses elementos conjuntamente, foi a substituição das sólidas paredes com janelas estreitas, características do estilo românico, pelas paredes libertas de seu papel de suporte com grandes aberturas preenchidas com vitrais, uma das grandes marcas da arquitetura gótica (PROENÇA, 2014).

Os grandes dias do gótico acabaram quando os arquitetos passaram a explorar as possibilidades de reviver a arquitetura clássica, ligadas a Grécia e Roma, introduzidas pela arquitetura renascentista (GLANCEY, 2001).

No século XVIII, a Europa voltou a se ligar às grandes referências do passado, motivada por alguns fatores como os ideais românticos e as recém descobertas arqueológicas de Herculano e Pompéia. Esse saudosismo romântico foi vivenciado em várias áreas do conhecimento, incluindo a arquitetura (DIAS, 2008).

A partir dessa ideia surge a chamada Arquitetura Revivalista, que são um conjunto de estilos arquitetônicos que tem por objetivo recriar, e em alguns casos fazer uma releitura dos estilos arquitetônicos antigos, podendo ser perfeitamente fiel ou não. O Neogótico se inicia na Inglaterra, lugar onde a tradição gótica nunca desapareceu por completo. Numa busca para encontrar um estilo que servisse como representação da Inglaterra, no neogótico surgiu um ícone da arquitetura inglesa, dando a esta a característica necessária para representar o país, enquanto o resto da Europa vivia sob as influências no Neoclassicismo (MAIOLINO, 2007).

Suas influências se prolongaram até o século XX, e um dos grandes exemplos do Neogótico inglês é o Palácio de Westminster, popularmente chamado de Parlamento Britânico.

No início do século XIX, com a dispersão do neogótico por todo o continente, este chega em Portugal, e se depara com as variações regionais e se converte no Neomanuelino. Um bom exemplo da arquitetura neomanuelina é o Palácio da Regaleira, ou Quinta da Regaleira, em Sintra, Portugal, que trabalha um conjunto decorativo muito característico do estilo.

No Brasil, o neogótico foi introduzido a partir do século XIX, juntamente com os outros estilos revivalistas que ajudavam a compor o ecletismo. Sua instauração está associada com a vinda da Família Real Portuguesa, no ano de 1808, que motivou reformas pelo país, começando pelas cidades do Rio de Janeiro e Petrópolis, os lugares mais frequentados pela Família Real (DIAS, 2008).

As edificações eclesiásticas foram as que seguiram com maior vigor o estilo neogótico e que ajudaram este a se propagar por todo o país, uma vez que a igreja tentava se manter afastada do Estado, buscando uma identidade própria, enquanto as edificações civis que foram influenciadas por esse estilo, acabaram tendendo ao neomanuelino, a variação regional portuguesa do neogótico (MAIOLINO, 2007).

O apogeu do movimento neogótico no Brasil foi na década de 1920, sendo praticado e apropriado em várias partes do país, e teve algumas influências ainda nas

décadas seguintes. E apesar de em alguns casos o neogótico poder dividir espaço com outras linguagens numa mesma construção, mas este possui características tão marcantes que se distingue facilmente dos demais (DIAS, 2008; MAIOLINO, 2007).

O edifício mais antigo que pode ser identificado como neogótico no Brasil é a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, que faz parte do Santuário do Caraça, construída entre 1876 e 1883. Outro grande exemplo do neogótico brasileiro é a Catedral de São Pedro em Petrópolis.

Construída em substituição à matriz antiga, graças principalmente ao interesse de Dom Pedro II e sua filha, Princesa Isabel. As obras começam no ano de 1884, porém devido aos vários acontecimentos posteriores acontecem atrasos na construção, fazendo que a Catedral só fosse inaugurada 37 anos mais tarde, no ano de 1925. Um último exemplo do neogótico brasileiro é a Catedral Metropolitana de São Paulo, conhecida popularmente como Catedral da Sé, localizada no centro de São Paulo, na praça da Sé. Sua construção começa em 1913, porém ocorreram grandes dificuldades para se concluir a obra, que aconteceu em 1954, data da comemoração dos 400 anos da fundação de São Paulo.

Todos esses exemplos de construções constituem o patrimônio cultural, influenciando a sociedade de uma determinada forma em cada momento da história e tendo por si somente uma importância que deve ser respeitada.

## 1.2 O PATRIMÔNIO

Quando se fala em Patrimônio, percebe-se que este está numa encruzilhada envolvendo o papel da memória e da tradição na construção de identidades coletivas, e também está envolvido em partes de recursos que o Estado possui para reforçar e legitimar a ideia de nação. A esses bens patrimoniais são atribuídos valores, que são pautados na capacidade que possuem enquanto meios para se referir ao passado, proporcionar prazer aos sentidos, e produzir e/ou veicular conhecimento. Esses valores estão regulados por duas categorias, que envolvem o tempo e o espaço, que são a noção histórica e a noção de arte relacionadas ao bem em questão, concluindo em Valores Históricos e Valores Artísticos (FONSECA, 2005).

O patrimônio então está inserido na construção da identidade nacional, contribuindo na consolidação dos Estados modernos (FONSECA, 2005). O patrimônio vem assumir algumas funções simbólicas, tais como:

5. Reforçar a noção de cidadania,
6. Bens representativos da Nação,
7. Característica heterogênea do patrimônio,
8. Alcance pedagógico do patrimônio, instruindo os cidadãos a respeito de todo o conhecimento embutido nele.

Existem dois modelos iniciais de políticas de preservação de patrimônio, o modelo anglo-saxônico e o modelo francês. O primeiro modelo anglo-saxônico funciona com o apoio de associações civis, valoriza muito o passado e a valorização ético-estética dos bens. Já o modelo francês está muito ligado ao Estado, fortemente ligado aos conceitos de patrimônio juntamente a nação, atendendo aos interesses políticos. Esse modelo francês predominou nos países europeus, sendo exportado mais tarde para os países da América Latina, e também para as ex-colônias francesas (FONSECA, 2005).

A importância da preservação desses monumentos foi ressaltada por intelectuais, que vendo o abandono das cidades históricas e o vandalismo que o patrimônio vinha sofrendo, denunciaram tais condições, fazendo estas entrarem em pauta nas discussões (FONSECA, 2005).

A partir de então, o patrimônio brasileiro começa a ser construído, assegurando a proteção dos bens de valor com os atos jurídicos do tombamento. A palavra patrimônio saiu de uma significação simplista e hoje passa a ser usada com sentidos muito mais amplos, dentre eles, patrimônio como algo pertencente a todos, um símbolo que mostra a importância de uma nação, de uma cultura, algo que tira a banalidade do “monumento” e traz a importância real que esse bem possui. Com isso se tem a necessidade de conhecimento desse patrimônio, entendimento e preservação, pois são marcos da nossa história que exercem função, mesmo que não reconhecida, dentro da sociedade (CHOAY, 2011).

Com base nesses conceitos de patrimônio, na importância que estes possuem para a sociedade e no papel primordial na construção da identidade nacional, chegamos na Igreja Matriz Sagrada Família, que se constitui como patrimônio da cidade de Três Corações.

### **1.3 IGREJA MATRIZ SAGRADA FAMÍLIA**

No dia 19 de agosto de 1925, iniciou-se a demolição da antiga Igreja Matriz, e em 7 de setembro deste mesmo ano, o terreno já estava pronto, preparado para receber a pedra fundamental da nova Igreja Matriz da Sagrada Família (Figura 01). Assim que a consagração do terreno e o lançamento da pedra fundamental estavam prontos se iniciou imediatamente a construção. A conclusão da obra aconteceu no ano de 1928.

A ideia traduzida nas formas da nova igreja matriz convida os fiéis a voltarem seus olhos para o alto, para a contemplação dos céus, para as bênçãos de Deus. O responsável por trazer essas ideias para o papel foi o engenheiro-arquiteto Frizotti Agostini, responsável pelo projeto, planejando uma igreja que se eleva até o céu, como uma prece, uma oração do povo dirigida para Deus.

Figura 01 – Igreja Matriz Sagrada Família



Fonte: Acervo pessoal (2018)

A Matriz Sagrada Família se tornou um ambiente muito propício para a elevação espiritual. Ambiente em suave penumbra, com amplo silêncio das naves quebrado por pequenos sons em ecos, e nas suas janelas é possível ver os santos nos vitrais, como se olhassem para nós. Um lugar de contemplação, de contato com o divino.

A celebração e o culto da religião católica estão em destaque como função principal dessa edificação. Porém é possível destacar alguns outros usos dessa edificação durante a sua trajetória. Construída em um terreno localizado no centro da cidade de Três Corações, tornando essa Igreja um marco zero da cidade. Com o estabelecimento da igreja no centro da cidade, esta pôde se desenvolver e ao redor, dando para a igreja matriz um papel fundamental na história da cidade.

É um grande ponto de referência e de encontros dentro da cidade. Um dos pontos turísticos mais visitados da cidade, considerada uma das igrejas mais belas do sul de Minas, título esse que se deve em grande parte ao seu estilo arquitetônico tão singular na região.

Para uma cidade em que a maioria da população é católica, ter um marco como a Matriz da Sagrada Família é algo que estimula o exercício da religião e traz amparo e conforto para esses fiéis.

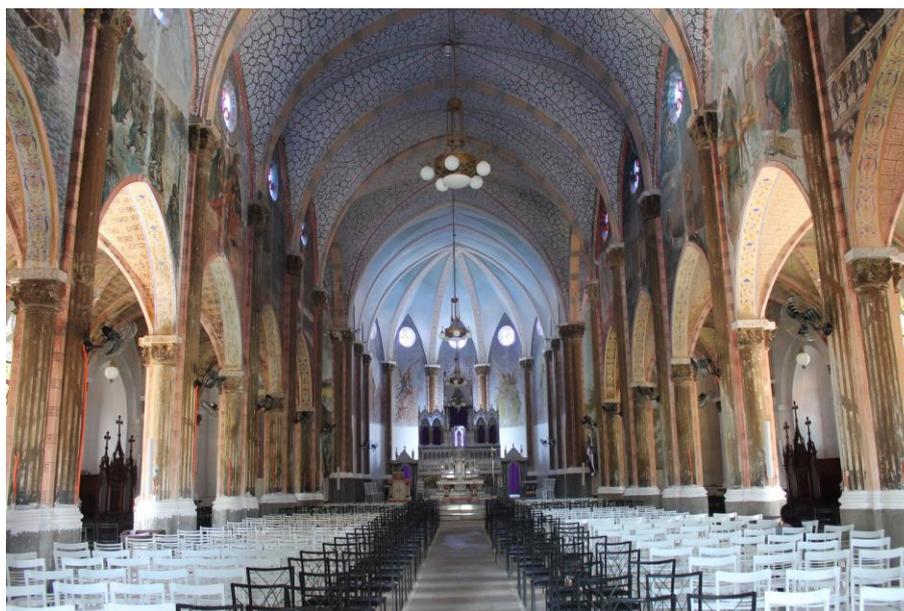
Com relação a arquitetura, num primeiro momento já é possível constatar uma característica marcante: sua forma e suas linhas cumprem a função de nos convidar a voltar os olhos para o alto. A fachada frontal possui três portais arrematados em arcos ogivais, os portais são ladeados por colunas delgadas encimadas por capitéis coríntios. As janelas da fachada frontal são todas ogivais preenchidas com vitrais. Acima da janela central existe uma rosácea, um elemento muito trabalhado na arquitetura gótica. Na parte central, existe uma torre sineira, que seprojeta diretamente para o céu como uma seta.

Nas fachadas laterais da igreja é possível encontrar uma sucessão de janelas ogivais preenchidas por vitrais que narram as passagens bíblicas assim como a vida dos santos e mártires. Mais acima existe uma sequência de pequenas rosáceas de quatro pétalas, também preenchidas com vitrais de coloração rósea, iluminando diretamente a nave central, compondo o clerestório. Na parte posterior uma abside com arcos ogivais encerra a nave central, abrigando o altar mor.

Partindo para o interior da igreja, imediatamente quando se entra no edifício é evidente uma grande característica do estilo gótico: essa igreja é um grande cofre de luz (Figura 02). Os vitrais das janelas laterais e as rosáceas do clerestório inundam as naves, transepto e o altar mor com luzes e cores. Acima dos arcos da nave central, no clerestório, uma série de pinturas murais contam passagens bíblicas e fatos da vida de Jesus Cristo. As colunas internas também são terminadas em capitéis coríntios.

As naves laterais são ladeadas por colunas também com capitéis coríntios, terminando na abóbada nervurada. Em todo o percurso da nave lateral existem janelas ogivais com vitrais. O altar mor se constitui em uma série de arcos ogivais formando um semicírculo, mesmo contorno observado na forma externa da abside. Os arcos são separados por colunas altas com capitéis coríntios, e estas sustentam um teto abobadado semicircular, também caracterizado por uma abóbada nervurada. O formato da cruz latina é facilmente percebido na parte interna da igreja, principalmente quando se está posicionado na intercessão entre a nave central e o transepto.

Figura 02 – O Interior da Igreja Matriz Sagrada Família



Fonte: Acervo pessoal (2018)

É possível encontrar nessa igreja as grandes sensações que as edificações góticas nos trazem, como a imponência vertical, leveza nas suas linhas e serenidade no seu interior. Os elementos arquitetônicos trabalhados nessa igreja são, em sua grande maioria, pertencentes ao estilo e caracterizam claramente a Igreja Matriz como neogótica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O patrimônio então, no caso desse trabalho sendo representado pela arquitetura, tem o papel fundamental de constituir e caracterizar a cultura de um determinado local, de uma determinada população. A preservação desses bens é muito importante para se manter viva essa cultura e levar esse conhecimento para as futuras gerações, e para se incentivar essa preservação é necessário o conhecimento acerca do bem em questão. Conhecer a história e todos os outros aspectos envolvendo o patrimônio é fundamental para compreender sua magnitude e utilidade para a sociedade.

No caso da Igreja Matriz Sagrada Família foi possível constatar a importância que ela possui para a cidade de Três Corações, como um símbolo de grande referência para os cidadãos, assim como um marco, um monumento que o edifício em si impõe como patrimônio inserido no contexto da cidade. A história dessa edificação está intimamente ligada a história da cidade, ao desenvolvimento dessa, e mantém esse papel até os dias de hoje.

Podemos afirmar que a igreja foi sim concebida em estilo neogótico, devido aos vários elementos arquitetônicos que são muito característicos do estilo que foram encontrados nela. As primeiras sensações verticais que a igreja proporciona já são

uma forte característica levada em consideração. Existem sim algumas variações regionais, comuns nos exemplos de neogótico brasileiro, que fogem um pouco dos padrões do estilo, como o uso de capitéis coríntios nas colunas e a predileção pelo uso de torre central única, porém essas alterações não são suficientes para descaracterizar a igreja.

Ao longo da sua história o edifício passou por pequenas intervenções, reformas e restaurações, mas nenhuma fez qualquer tipo de alteração que descaracterizasse o edifício com relação ao seu estilo neogótico.

A compreensão da importância e o conhecimento da história e características desses patrimônios culturais são os fatores primordiais para o início de uma preservação mais consciente. Ressaltar a importância desses bens assim como analisá-los são trabalhos que devem ser feitos e divulgados para a população como forma de promover a cultura regional.

## REFERÊNCIAS

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2011. 813 p.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 400 p.

CHOAY, Françoise. **O Patrimônio em Questão**: Antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda., 2011. 183 p.

COLE, Emily (Ed). **História Ilustrada da Arquitetura**: Um estudo das edificações, desde o Egito Antigo até o século XIX, passando por estilos, características e traços artísticos de cada período. São Paulo: PubliFolha, 2014. 352 p.

CRAGOE, Carol Davidson. **Como Decifrar Arquitetura**: Um Guia Visual Completo dos Estilos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. 256 p.

DIAS, Pollyanna D'Avila G.. O Século XIX e o Neogótico na Arquitetura Brasileira: Um estudo de caracterização. **Revista Ohun**, Salvador, v.4, n.4, p. 100-115, dez 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**: Trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2005. 295 p.

GLANCEY, Jonathan. **A História da Arquitetura**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2001. 240 p.

IPHAN. **Patrimônio Cultural**. 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em: 04 out. 2017.

JONES, Denna (Ed). **Tudo Sobre Arquitetura**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014. 576 p.

MAIOLINO, Claudio Forte. **A Arquitetura Religiosa Neogótica em Curitiba entre os anos de 1880 e 1930**. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curitiba, 2007.

PROENÇA, Graça. **Descobrimo a História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2005. 248 p. PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17. ed. São Paulo: Editora Ática, 2014. 448 p.

SILVA, Marcos Valério Albinati. **Paróquia Sagrada Família: Uma História de Amor com Três Corações**. Três Corações: Opção Artes Gráficas, 2012. 112 p.

## SOBRE A ORGANIZADORA



### **JULIANI BORCHARDT DA SILVA**

Pós-doutoranda no PPG em Direito URI *Campus* Santo Ângelo/RS. Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Possui graduação em Administração- Projetos e Empreendimentos Turísticos pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2009) onde também cursou especialização em História, Cultura, Memória e Patrimônio (2012). É Especialista em Democracia Participativa, República e Movimentos Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014) e mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (2014). Graduada em História-Licenciatura pelo Centro Universitário Internacional (2018). Possui experiência em organizações civis e públicas que tratam da temática do Patrimônio Arqueológico, histórico, cultural e de memória. Atualmente atua na assessoria acadêmica da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) Campus Cerro Largo-RS.

E-mail: [julianiborchardt@gmail.com](mailto:julianiborchardt@gmail.com)

## ÍNDICE REMISSIVO

- A**  
Artes, 44
- B**  
Benzimentos, 59
- C**  
Cemitérios urbanos, 32  
Cidade de Goiás, 86  
Coleções têxteis, 21  
Coletivo Estopô Balaio, 75  
Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão, 8  
Conservação preventiva, 21  
Conservador/restaurador têxtil, 21  
Curadoria, 44
- E**  
Espaço sagrado, 111  
Espaços de memórias, 32  
Espaço urbano, 86  
Experiência, 75  
Expocuir, 44
- F**  
Fé, 111  
Formação profissional, 21
- H**  
Hierofania, 111  
História Oral, 75
- J**  
Jardim Romano, 75
- M**  
Memória Coletiva, 8  
Memórias, 59, 102
- N**  
Narrativa autobiográfica, 102  
Narrativas, 59  
Natal/RN, 32  
Neogótico, 123
- P**  
Paisagem, 111  
Patrimônio Cultural, 123  
Patrimônio Cultural Imaterial, 8  
Peregrinação, 111  
Práxis docente, 102
- Q**  
Queer, 44
- S**  
São Miguel das Missões/RS, 59  
Segregação socio-racial, 86
- V**  
Vivência, 75

A obra "Memória e Patrimônio Cultural: interpretações, práticas e discursos sobre o passado" objetiva reunir, de maneira interdisciplinar, pesquisadores que se debruçam nas temáticas da memória e do patrimônio cultural.

Sob um viés de práticas e discursos, os trabalhos apresentados referenciam discussões atuais, que possibilitam um olhar diferenciado e atento acerca das transformações, das narrativas, e dos usos que diferentes elementos consagrados (ou não) patrimonialmente, reverberam nos locais em que estão inseridos.

O campo da memória e do patrimônio cultural se constitui plural e presente nas distintas sociedades e relações humanas. Discorrer sobre as maneiras como as memórias são manifestadas enquanto patrimônio cultural é relevante para a compreensão, na atualidade, de como o passado é interpretado, praticado, ressignificado e narrado no presente pelos sujeitos.

