

# Revista

Paramount Theater in Hollywood, 1952. Fonte: LIFE

# Espacialidades

Vol. 19  
Nº. 2  
2023  
Issn: 1984 -  
817X

Audiovisualidades  
O Espaço e suas múltiplas mídias.



## ESPACIALIDADES

Revista Eletrônica dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em História e Espaços da UFRN –Espacialidades

2023, Volume 19, Numero 2 – ISSN: 1984-817X

Dossiê: Audiovisualidades: o Espaço e suas múltiplas mídias

Editora responsável: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Fabíula Sevilha (UFRN)

Editora gestora: Emmily Keturyn Moreira da Paschoa (UFRN)

Vice-editor gestor: Guilherme Garcia Galego (UFRN)

Secretária-geral: Luana Barros de Azevedo (UFRN)

Secretário de comunicações e redes sociais: Mário André de Sousa de Oliveira (UFRN)

Editores de texto (normatização): Hanna Cabral Dantas de Barros Teixeira(UFRN)

Fabiana Alves Dantas (UFRN)

Gerenciador do site: Allyson Afonso dos Santos Silva (UFRN)

Editores: Andressa Freitas dos Santos (UFRN)

Daiane Santana Santos (UFRN)

Douglas André Gonçalves Cavalheiro (UFRN)

Remo Santos da Cruz

Imagem de capa: Audiência assistindo a um filme em 3D no Paramount Theatre em 1952. Fonte: <https://www.life.com/arts-entertainment/3-d-movies-revisiting-a-classic-life-photo-of-a-rapt-film-audience/>

Na imagem público se reúne para a primeira exibição do filme *Bwana Devil* - o primeiro longa metragem colorido em 3D - em 26 de novembro de 1952, no Paramount Theatre em Hollywood

Composição de Hannah Cabral Dantas de Barros Teixeira (UFRN)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitor: José Daniel Diniz Melo

Vice-Reitor: Henio Ferreira de Miranda

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Diretor: Josenildo Soares Bezerra

Vice-Diretor: Candida Maria Bezerra Dantas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Coordenadora: Fabíula Sevilha de Souza

Vice-coordenador: Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior

ESPACIALIDADES –REVISTA ELETRÔNICA DOS DISCENTES DO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Editora responsável: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Fabíula Sevilha (UFRN)

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes –Sala 812.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte Av. Senador Salgado Filho, 3000 –  
Lagoa Nova –CEP 59078-970 -Natal/RN

Disponível/Disponible/Available:

Site: [periodicos.ufrn.br/espacialidades](http://periodicos.ufrn.br/espacialidades) | E-mail: [espacialidades@gmail.com](mailto:espacialidades@gmail.com)

NATAL (RN) – BRASIL/2023

## CONSELHO CIENTÍFICO

- Alarcon Agra do Ó (UFCG)  
Alessandro Dozena UFRN  
Amadja Henrique Borges (UFRN)  
Ana Karine Martins Garcia (Secult-UFC)  
Ana Maria Veiga (UFPB)  
Andréa Lisly Gonçalves (UFOP)  
Angela Maria de Castro Gomes (UFF)  
Antônia Valtéria Melo Alvarenga (UESPI)  
Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho (UFC)  
Aryana Lima Costa (UERN)  
Beatriz Gallotti Mamigonian (UFSC)  
Bruno Uchoa Borgongino (UFPE)  
Candice Vidal e Souza (PUC-MG)  
Claudia Cristina Azeredo Atallah (UFF)  
Daiane Silveira Rossi - FIOCRUZ  
Durval M. de Albuquerque Júnior (UEPB)  
Edrisi de Araújo Fernandes (UnB)  
Edson Hely Silva (UFPE)  
Érica Lopo de Araújo (UFPI)  
Fabrina Magalhães Pinto (UFF)  
Fagno da Silva Soares (IFMA)  
Flavia Galli Tatsch (UNIFESP)  
Francisco das C. F. Santiago Júnior (UFRN)  
Francisco Firmino Sales Neto (UFCG)  
Frederico de Castro Neves (UFC)  
Gabriela dos Reis Sampaio (UFBA)  
Gilmar Arruda (UEL)  
Haroldo Loguercio Carvalho (UFRN)  
Henrique Alonso de Albuquerque (UFRN)  
Isabel Cristina Reis (UFRB)  
Jardel de Carvalho Costa (UESPI)  
Jorn Seemann - Ball State University, in USA  
José Otávio Aguiar - (UFCG)  
Joseanne Zingleara Soares Marinho (UESPI)  
Júnia Ferreira Furtado (UFMG)  
Keila Auxiliadora Carvalho - UFVJM  
Leila Bianchi Aguiar (UFRJ)  
Lígio José de Oliveira Maia (UFRN)  
Lyvia Vasconcelos Baptista (UFRN)  
Magno Francisco de Jesus Santos (UFRN)  
Marcia Severina Vasques (UFRN)  
Márcio Ferreira Rodrigues Pereira (UFC)  
Márcio Roberto Voigt (UFSC)  
Margarida de Souza Neves (PUC-Rio)  
Margarida Maria de Oliveira Dias (UFRN)  
Maria Emília Monteiro Porto (UFRN)  
Maria Regina Celestino de Almeida (UFF)  
Marylu Alves de Oliveira (UFPI)  
Nauk Maria de Jesus (UFGD)  
Nayana R. Cordeiro Mariano (UFPB)  
Olívia Moraes de Medeiros Neta (UFRN)  
Pedro Pio Fontineles Filho (UESPI)  
Rafael Ricarte da Silva - UFPI  
Raimundo Barroso Cordeiro Júnior (UFPB)  
Rodrigo Patto Sá Motta (UFMG)  
Solange Pereira da Rocha (UFPB)  
Sônia Maria de Meneses Silva (URCA)  
Susana Isabel M. Guerra Domingos (UFRN)  
Thiago Eustáquio da Mota (UPE)  
Tyrone Apollo Pontes Candido (UECE)  
Vitória F. Schettini de Andrade (UNIVERSO)

## PARECERISTAS *AD HOC* DESTA EDIÇÃO

Gabriel Cid (UERJ)



## APRESENTAÇÃO:

### **AUDIOVISUALIDADES:**

o espaço e suas múltiplas mídias

Em *Audiovisualidades: o espaço e suas múltiplas mídias* reunimos em forma de dossiê alguns artigos e pesquisas que investigam a dinâmica entre o espaço e o audiovisual e seus formatos de mídias diferentes, além de também contar com uma seção de artigos com temática livre. Para isso, mobilizaram-se, principalmente, os conceitos de audiovisual, mídias e espaço dentro das perspectivas históricas mais variadas. Espera-se que este dossiê proporcione uma compreensão mais profunda das interações entre a história e o audiovisual, estimulando debates e contribuições valiosas para o campo da pesquisa acadêmica.

Ao explorar os enlaces entre História e Audiovisual, almejamos enriquecer as discussões sobre como o passado é comunicado, interpretado e perpetuado através das múltiplas formas e canais do audiovisual. O advento do audiovisual transformou radicalmente a maneira como percebemos, interagimos e moldamos nosso entorno. Este dossiê propõe uma análise da presença do audiovisual e como essa presença interfere no espaço físico e nas vivências socioculturais, explorando as complexas dinâmicas entre a mídia visual e a sociedade.

A presença do audiovisual transcende as telas, estendendo-se ao espaço compartilhado da sociedade. Salas de cinema, praças públicas com telas gigantes, e até mesmo dispositivos pessoais formam um terreno comum onde a narrativa visual se entrelaça com a experiência coletiva. A influência desses espaços na configuração dos comportamentos e interações sociais é digna de uma análise aprofundada. Além disso, essa presença é intrínseca à configuração do espaço e das vivências da sociedade contemporânea.

Ao compreender a influência dessa mídia visual, podemos explorar oportunidades para aprimorar a interação entre a sociedade e o meio audiovisual,

promovendo uma coexistência mais consciente e enriquecedora. Este é um campo vasto e dinâmico que demanda uma contínua reflexão e pesquisa para compreender plenamente suas ramificações e potencialidades. Segue abaixo uma breve apresentação dos nossos artigos desta edição:

O artigo de título “Narrativas fotográficas: A enchente de 1980 pelas fotografias do Arquivo Histórico Manoel Domingues (FCCM)”, escrito pelo autor Ms. Sérgio Ricardo Almeida da Hora, analisa e relata a enchente de 1980 dos rios Tocantins e Itacaiúnas na cidade de Marabá, Pará, por meio de fotografias do Arquivo Histórico Manoel Domingues. O objetivo deste é compreender o significado das imagens e as histórias implícitas nelas, utilizando a fotografia como ferramenta de análise sociológica e histórica. A metodologia utilizada envolveu uma revisão teórica sobre o documento fotográfico e a apresentação histórica da cidade, seguida da análise e interpretação de cinco fotografias que representam fragmentos do fenômeno das enchentes. As interpretações e compreensões captaram aspectos do cotidiano afetado pelas enchentes e revelaram nuances implícitas sobre os reflexos dessas enchentes na população próxima aos rios.

O artigo “Entre caminhos e ferrovias no subúrbio paulistano: a formação do Tatuapé, bairro de São Paulo”, das autoras Dra. Cristina de Campos e Ma. Larissa Castilho Albuquerque, tem como objetivo compreender a urbanização da cidade de São Paulo por meio do estudo do bairro do Tatuapé. A pesquisa qualitativa foi realizada por meio de cartografias produzidas no século XX, que permitem observar o aumento do espaço urbano e identificar como ocorreu a ocupação pelas principais vias do bairro. Os mapas reforçam a relação entre os caminhos e a urbanização. Essa urbanização levou à consolidação de uma expressiva densificação horizontal, característica da periferia de São Paulo em sua porção leste. A metodologia utilizada foi a análise de cartografias e representações espaciais.

“De Archytas a Franck: uma recapitulação da formulação da teoria da espacialidade na arquitetura”, foi escrito pelo doutorando em Arquitetura Leonardo

Oliveira Silva e é uma revisão bibliográfica que tem como objetivo analisar a evolução do conceito de espacialidade na arquitetura, desde os filósofos pré-socráticos até os pensadores contemporâneos, destacando a importância do corpo humano na percepção e cognição do espaço arquitetônico. A metodologia utilizada consiste na revisão e análise crítica de obras de diversos autores, teóricos e arquitetos que contribuíram para a compreensão da relação entre o corpo humano e o espaço arquitetônico, bem como a influência da fenomenologia nesse contexto. O artigo conclui que a abordagem contemporânea da teoria da espacialidade na arquitetura carece de mais estudos empíricos para se consolidar como conhecimento científico.

Com o título de “Resistência e continuidade nas expressões musicais do Alto do Moura: a mazurca e a banda de pífanos”, o artigo de autoria da doutoranda em Música Marília Paula dos Santos, discute a resistência e continuidade das expressões musicais do Alto do Moura, um bairro de Caruaru/PE, relacionadas ao artesanato do barro e ao ícone local, Mestre Vitalino. Ele apresenta duas expressões do bairro, a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura e a Zabumba Mestre Vitalino, e discute como elas estão se reinventando para continuar existindo. A pesquisa foi realizada através de procedimentos etnográficos, com observações e entrevistas. O artigo também aborda a origem e prática da mazurca, bem como a influência do Pe. Everaldo Fernandes na retomada da prática da Mazurca Pé Quente.

O artigo "A Comunidade Protestante do Sana no Início do Século XX: hibridismo cultural e religioso e a influência do espaço rural", escrito pelo doutorando Vinner Stutz de Oliveira, explora a formação da comunidade protestante no distrito do Sana, na serra do município de Macaé, Rio de Janeiro, durante o início do século XX. O autor busca compreender a influência dos imigrantes suíços e alemães, o isolamento geográfico, e o contato com ritos católicos e espíritas na criação de uma religiosidade híbrida. Os objetivos incluem investigar a origem e conexões da comunidade, bem como compreender a formação e evolução

da religiosidade protestante no contexto rural. A metodologia utilizada envolve pesquisa histórica e análise de fontes primárias, como entrevistas e atas da igreja, para reconstruir a trajetória da comunidade e sua interação com o ambiente.

O artigo "O AUDIOVISUAL EM AÇÕES DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: A experiência do Projeto Viva e Reviva em Goiás", da especialista Cassia Maria de Queiroz, tem como propósito analisar a produção de documentários nas escolas, com ênfase no patrimônio cultural local, a partir da vivência do Projeto de Educação Patrimonial Viva e Reviva. A metodologia empregada pelo autor consiste na avaliação da implementação do audiovisual como parte integrante da proposta do Viva e Reviva, com o intuito de documentar as atividades das escolas em colaboração com a comunidade local, envolvendo estudantes, professores e o poder público. O estudo visa identificar os princípios e objetivos subjacentes à utilização do audiovisual, ressaltando sua importância como instrumento para registrar as memórias locais e abordar o ensino da história local a partir do patrimônio cultural.

O artigo que tem por título "A colônia do Carpina: a dinâmica espacial e o corpo leproso na narrativa de um interno no ano de 1975" foi escrito pelo mestrando em História José Jhonnys Ferreira e analisa a dinâmica espacial da Colônia do Carpina e a percepção do corpo leproso com base na narrativa do paciente Mariano Mendes dos Santos Filho em 1975. O método incluiu fontes orais, como o depoimento de Mariano Filho, e documentos escritos, como leis e decretos. O estudo focou em um período de transição, no qual a política de isolamento foi gradualmente substituída pela descoberta dos derivados da sulfona. As conclusões destacam as relações de poder estabelecidas na colônia e a influência da dinâmica espacial na percepção do corpo leproso.

O artigo "Zé do Caixão: opressão de gênero e o cinema de horror brasileiro", de autoria da mestranda Débora Kaizer Felicíssimo, analisa a evolução

histórica da concepção de sexo e prazer, destacando a diferenciação entre os sexos masculino e feminino que surgiu no século XIX. A autora argumenta que o conhecimento difundido na Europa, disseminado pelo colonialismo e violência, fornece insights relevantes não apenas sobre os papéis de gênero, mas também sobre a compreensão dos corpos. Utilizando o cinema como ferramenta de análise, o texto explora as representações da sociedade, especialmente no que diz respeito ao gênero e à violência contra as mulheres. Abrange um panorama histórico da construção do sexo e do gênero, seguido por uma análise de filmes que abordam a violência física e sexual contra mulheres. Ademais, enfatiza a importância de compreender a relação entre corpo e gênero, ressaltando que mudanças na compreensão do corpo impactam diretamente os comportamentos e expressões de gênero, além de destacar o papel crucial da colonização na formação dos papéis das mulheres na sociedade, moldando a divisão do trabalho, a construção do corpo, o desejo sexual e a representação da feminilidade. O artigo menciona o personagem Zé do Caixão, do filme "À meia-noite levarei sua alma", como exemplo de violência contra homens desafiadores, enquanto observa que sua violência contra as mulheres nega sua humanidade.

A Editora Chefe e a Equipe Editorial da Revista Espacialidades desejam a todos (as/es) uma excelente leitura,

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabíula Sevilha

**Editora-esponsável da Revista Espacialidades.**

Allyson Afonso dos Santos Silva

Andressa Freitas dos Santos

Daiane Santana Santos

Douglas André Gonçalves Cavalheiro

Emmily Keturyn Moreira da Paschoa

Fabiana Alves Dantas

Guilherme Garcia Galego

Hannah Cabral Dantas de Barros  
Teixeira

Luana Barros de Azevedo

Mário André Sousa de Oliveira

Remo Santos da Cruz

**Equipe Editorial da Revista Espacialidades**

## RESISTÊNCIA E CONTINUIDADE NAS EXPRESSÕES MUSICAIS DO ALTO DO MOURA: A mazurca e a banda de pífanos

Marília Paula dos Santos<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 28/03/2023.  
Artigo aceito em: 11/08/2023.

### RESUMO:

O Alto do Moura, maior centro de arte figurativa das Américas, é um bairro de Caruaru/PE. Nele há uma ampla gama de expressões musicais e artísticas. A maioria dos moradores do lugar é artesão do barro. E as demais formas de expressões tendem a ter algum tipo de relação com o artesanato do barro e com Mestre Vitalino (1909-1963), o ícone principal do lugar. Esse artigo tem como objetivo apresentar duas expressões do Alto do Moura: a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura e a Zabumba Mestre Vitalino. E discutir como elas estão se reinventando para continuar existindo. A pesquisa foi realizada através de procedimentos etnográficos, com observações e entrevistas. Como base teórica utilizei autores como Sales (2015), Pedrasse (2002), Hafstein (2013) e Nora (1993).

**PALAVRAS-CHAVE:** Música brasileira; Mazurca; Pífano; Cultura Popular; Patrimônio.

RESISTANCE AND CONTINUITY IN THE MUSICAL EXPRESSIONS OF  
ALTO DO MOURA:  
Mazurka and pífanos bands

### ABSTRACT:

Alto do Moura, the largest figurative art center in the Americas, is neighborhood in the city of Caruaru/PE. In this neighborhood there are many musical and artistic expressions. Most of the locals are either clay artisans. The other forms of expressions have some kind of relationship with clay crafts, and with Mestre Vitalino (1909-1963), the main icon of the place. This article aims to present two expressions from Alto do Moura: the Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, and the Zabumba Mestre Vitalino. This article discuss how they are reinventing themselves to keep existing. The research was carried out through ethnographic procedures, with observations and interviews. As a theoretical basis I used authors such as Sales (2015), Pedrasse (2002), Hafstein (2013), and Nora (1993).

**KEYWORDS:** Brazilian music; Mazurka; Pífano; Popular culture; Heritage.

<sup>1</sup> Doutoranda e mestre em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob orientação do Dr. Carlos Sandroni. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5187271450752020>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0043-0863>, e-mail: [marilia\\_05030@hotmail.com](mailto:marilia_05030@hotmail.com).

## 1. Introdução

O Alto do Moura, maior centro de arte figurativa das Américas, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, é um bairro rural do município de Caruaru, no estado de Pernambuco. A maior parte dos moradores do local é artesão do barro, ou tem algum tipo de prática ou contato com o artesanato do barro. Essa é a principal fonte econômica da população alto mourense. O principal ícone que levou o Alto do Moura, a arte e o artesanato do barro a terem destaque foi Mestre Vitalino (1909-1963). Por isso, as demais expressões tendem a ter algum tipo de ligação com o Mestre Vitalino e com a arte figurativa do barro. Além disso, o Alto do Moura, como um lugar de representação identitária do município de Caruaru – a Capital do Forró e do Maior e Melhor São João do Mundo, como dizem – passou a ser um dos centros principais das Festas Juninas de Caruaru.<sup>2</sup>

Logo, as expressões precisaram adaptar-se às mudanças, aos novos interesses locais, sociais e econômicos para continuar sobrevivendo. Dessa forma, esse artigo tem como objetivo apresentar duas expressões do Alto do Moura: a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura e a Zabumba Mestre Vitalino. E discutir como elas estão se reinventando para continuar existindo, usando a tradição para se manterem vivas, principalmente criando uma relação com a arte figurativa do barro. Essa mazurca é uma prática bastante realizada por um grupo de artesãs e artesãos do Alto do Moura. E essa Zabumba está ligada aos descendentes do Mestre Vitalino.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, com metodologia etnográfica e procedimentos metodológicos baseados tanto na etnografia, quanto no trabalho de campo, sendo estes realizados de diferentes formas: observações dos grupos durante os ensaios e apresentações oficiais, entrevistas semiestruturadas e conversas informais com integrantes dos grupos e com pessoas envolvidas com o artesanato do barro, como alguns filhos do Mestre Vitalino. O trabalho de campo também está

---

<sup>2</sup> As Festas Juninas, ou São João, são festas que acontecem no mês de junho e atualmente têm uma relação com o gênero musical forró. Caruaru é uma cidade famosa pelas Festas Juninas.

composto por minha experiência pessoal.<sup>3</sup> Parte dos dados foi obtida através do trabalho que realizei, como pesquisadora-etnomusicóloga, para o *Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE*, entre 2017 e 2018.<sup>4</sup>

A partir da coleta e análise desse material é possível discutir como essas expressões estão se modificando para continuar existindo, ao mesmo tempo que têm se utilizado de uma tradição baseada nas Frestas Juninas e da arte figurativa do barro. Além do mais, é possível notar como esses discursos criados em torno da identidade da cidade de Caruaru passam a fazer parte do discurso dos integrantes das expressões do Alto do Moura.

## 2. Mazurca Pé Quente do Alto do Moura

A mazurca é uma brincadeira, que normalmente tem dança em formato circular, ou de roda. A *pisada*, uma marcação rítmica e sonora com o pés, é que define o ritmo musical da expressão. A pisada é chamada de *trupé*. De acordo com integrantes da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura (Figura 1), a origem do trupé é indígena. Sales explica que a forma de mazurcar (dançando e cantando) é diferente de acordo com os lugares nos quais cada mazurca está situada. No Alto do Moura, por exemplo, as pessoas mazurcam de mãos dadas, enquanto em Agrestina – município próximo a Caruaru – as pessoas brincam com as mãos soltas (SALES, 2015, p. 47).

---

<sup>3</sup> Faço parte de famílias de agricultores de subsistência. E boa parte dos artistas e artesãos do Alto do Moura têm uma cultura de agricultores como a da minha família. Inclusive na maneira de comemorar as Festas Juninas. A dependência total desse tipo de agricultura nas minhas famílias foi até a geração dos meus avós. A partir da geração dos meus pais, ela passou a ser complementar. E atualmente não praticamos mais.

<sup>4</sup> O inventário nunca foi concluído. Mas minha parte do trabalho foi concluída. O motivo da não conclusão do inventário nunca me foi esclarecido pela coordenação do mesmo.

Figura 1: Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, na Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura (ABMAM). Da dir. para a esq.: Dona Hilda, com a cabeça próxima ao terceiro quadro da fileira de baixo.



**Fonte:** Fotografia enviada por Dona Hilda em 25 jun. 2019.

Na Mazurca Pé Quente, os integrantes utilizam apenas um instrumento, um ganzá, chamado de *maraco* (Figura 2). Segundo Cícero Artesão<sup>5</sup> (2018), esse é um instrumento de origem indígena, que antes era feito com pequenas cabaças.<sup>6</sup> Mas agora usam um fabricado com metal. Cícero Artesão é o coquista principal da Mazurca Pé Quente. Também chamado de puxador, tirador ou repentista, o coquista é a pessoa que tira (canta) as *loas* (“letras”). Algumas delas são repetidas pelo grande grupo.

A mazurca, não a brasileira, era bem comum entre os camponeses europeus durante a Idade Média. Souza explica que o uso do nome “mazurca”, em Pernambuco, pode estar relacionado com os imigrantes europeus que chegaram a esse estado no período da colonização. Ao inteirar-se das manifestações locais, realizadas por pessoas negras, indígenas catequizados e outros povos de etnias

<sup>5</sup> Cícero José da Silva (1957-) é um artesão que nasceu no Alto do Moura e sempre viveu neste lugar. Aprendeu a mazurcar com o pai. Mas só teve permissão para entrar na roda dos adultos aos 14 anos.

<sup>6</sup> Cabaça é um recipiente que é feito a partir do fruto de alguns tipos de plantas.

misturadas, é possível que os europeus tenham feito comparações com as expressões, e por isso passaram a utilizar a palavra “mazurca” para o que estava sendo realizado (SOUZA, 2015, p. 69-70).

De acordo com os integrantes da Mazurca Pé Quente que foram entrevistados, a mazurca foi bastante praticada no Alto do Moura na primeira metade do século XX. Os grupos de mazurca não eram artísticos. As pessoas começavam a mazurcar e outras podiam entrar na roda, desde que não fossem crianças. Crianças em roda de mazurca, ou dos grandes, como dizem, era coisa rara e quase proibida, pois tratava-se de um festejo que incluía até bebida alcoólica no meio da roda. Normalmente grandes garrafas de vinho (CÍCERO ARTESÃO entrevista à autora, 2018; DONA HILDA<sup>7</sup>, entrevista à autora, 2018; DONA MIÚDA<sup>8</sup>, entrevista à autora, 2018; MANOEL ANTÔNIO,<sup>9</sup> entrevista à autora, 2018).

Com as mudanças sociais, o aparecimento de outras práticas festivas e de lazer, a mazurca foi deixando de ser praticada no Alto do Moura. Porém, em 2003, com o incentivo do Pe. Everaldo Fernandes, os integrantes da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura (ABMAM) criaram a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura. O incentivo do Pe. Everaldo aconteceu por conta da relação próxima que os artesãos e as artesãs tinham com ele. Inclusive ele foi o vigário da igreja católica do Alto do Moura por um determinado período. Os integrantes da Mazurca Pé Quente são católicos. E o Pe. Everaldo, que também é

---

<sup>7</sup> Hildacir Maria dos Santos Félix (1959-) nasceu na cidade de Caruaru. Aos 3 anos de idade foi morar no Recife. Mas sempre passava alguma temporada no Alto do Moura, principalmente durante os períodos de férias. Começou a mazurcar aos 14 anos. Aos 17 anos foi morar no Alto do Moura, onde reside até hoje e trabalha como artesã do barro. Na época das entrevistas, ela era uma das coordenadoras da Mazurca Pé Quente, junto com Cícero Artesão.

<sup>8</sup> Josefa Maria Ferreira (1954-), a Dona Miúda, é artesã do barro. Nasceu no município de Caruaru, mas não sabe dizer onde. Aprendeu a mazurcar com seu pai, Manoel Vitalino, conhecido por Nego. Este era coquista de mazurca. Apesar do sobrenome, não era parente de Mestre Vitalino. Aos 10 anos Dona Miúda já mazurcava na roda dos grandes. Ela também é uma das coquistas da Mazurca Pé Quente.

<sup>9</sup> Manoel Antônio da Silva (1934-) é um artesão do barro que nasceu no Alto do Moura. Durante toda sua vida passou apenas oito meses vivendo em outro lugar, em São Paulo. Aprendeu a mazurcar ainda criança, observando uma senhora chamada Xereta e o filho dela, que se chamava Lourival.

professor universitário, teve interesse na retomada da prática de algumas expressões que já haviam estado presentes no Alto do Moura (CICERO ARTESÃO, entrevista à autora, 2018).

Figura 2: Maraca na mão de Cícero Artesão. Do lado dele, Marília Santos (autora), na oficina dele, 24 jun. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Durante os *velhos tempos* – expressão utilizada pelos integrantes da Mazurca Pé Quente, que se refere ao período em que eles eram crianças e/ou bem jovens – as pessoas mazurcavam do início da noite até o amanecer do dia seguinte. Dona Miúda conta que, quando era criança, ouvia seu pai, Nego, um coquista de mazurca, contar histórias de que a festa tinha acabado porque jogaram pimenta no chão (DONA MIÚDA, entrevista à autora, 2018). O chão onde a mazurca acontecia normalmente era de terra, ou de terra batida. Então, como coloca Sales, era comum que algumas pessoas jogassem pimenta no chão, para ela subir com a poeira feita pelo trupé, e então deixar as pessoas com os olhos e os narizes ardendo, acabando com a festa. Por outro lado, as pessoas que insistiam em continuar a festa, jogavam garapa – uma mistura de água com açúcar – no chão (SALES, 2015).

Houve um momento em que a mazurca era realizada por famílias durante o *bater dos pisos* das casas<sup>10</sup> (SALES, 2015). Para Souza, a mazurca respalda as histórias das pessoas envolvidas com a brincadeira. Ele também chama a atenção para o imaginário da mazurca com “coisa velha” (SOUZA, 2015, p. 53-55). E essa *coisa de velho* tem sido demonstrada na falta de interesse dos mais jovens em praticar a mazurca (CÍCERO ARTESÃO, entrevista à autora, 2018; DONA HILDA, entrevista à autora, 2018). Essa relação da brincadeira com uma memória é bastante interessante. Segundo Nora (1993), a memória é algo subjetivo, que está fragmentada e ligada ao indivíduo ou a grupos específicos. Ela é construída através de experiências vividas e de narrativas pessoais, que também se tornam coletivas. Além disso, essas construções de memórias podem ser influenciadas por emoções, afetos e, algo bastante importante a ser destacado, interesses particulares.

Em 2006 a Mazurca Pé Quente gravou um CD, financiado através de um projeto. Para a gravação do álbum, vários músicos profissionais foram convidados para tocar instrumentos como violão, pandeiro, caixa, caxixi, pratos, bumbo 14<sup>11</sup>, guizos, baixela, alfaia, agogô, mineiro. Os músicos profissionais também fizeram algumas vozes. Após a gravação do CD, as músicas gravadas também passaram a fazer parte das apresentações da Mazurca Pé Quente, assim como dos ensaios e de práticas pedagógicas de um grupo de crianças, que está sendo preparado para dar continuidade à expressão (CÍCERO ARTESÃO, entrevista à autora, 2018; DONA MIÚDA, entrevista à autora, 2018).

Quase todas as músicas gravadas no CD da Mazurca Pé Quente são de domínio público. Entretanto, Cícero Artesão, por exemplo, afirma que todas as músicas foram criadas por pessoas que viveram no Alto do Moura. Ele faz questão de afirmar que elas pertencem a essa comunidade, embora não tenham uma autoria

---

<sup>10</sup> Meus avós maternos viveram em uma casa de piso batido. E eu conheci muitas outras pessoas que também viveram em casas com o mesmo tipo de piso. Mas nunca ouvi ninguém falar, nessa região, que é relativamente próxima ao Alto do Moura, em mazurca durante o momento de bater o piso. As pessoas entrevistadas também não fizeram nenhum tipo de comentário que indique isso.

<sup>11</sup> O número indica, em polegadas, o diâmetro do aro do tambor.

pessoal (CÍCERO ARTESÃO, entrevista à autora, 2018). Essa questão da autoria está relacionada com determinadas relações de poder. É comum que músicas que não pertençam a uma pessoa específica sejam tratadas como de domínio público. Entretanto, vale ressaltar que elas pertencem a determinadas comunidades e culturas. Para Hafstein, o domínio público pode ser uma estratégia colonialista para tirar proveito de algo emergente. Segundo ele, o ideal romântico de autor está relacionado ao capitalismo. O pensamento colonial vê a autoria como pertencendo, por meio de uma assinatura, a uma única pessoa. O que é diferente do pensamento de muitos povos e culturas de tradição oral, em que a produção é realizada coletivamente (HAFSTEIN, 2013, p. 22 e 25-26). Nesse caso, a comunidade é a autora.

Algumas das músicas do CD gravado pela Mazurca Pé Quente têm autores individuais, como *Somos do Alto do Moura* (Figura 3), do já falecido Lauro Ezequiel. A letra da música conta a relação do Alto do Moura com a arte figurativa do barro. Essa música tem o centro da tonalidade em Sol. Mas a nota Si transita entre Si bemol e Si bequadro. Então a tonalidade está sempre *flutuando* entre o que, do ponto de vista da música tonal, chamamos de maior e menor. A quinta, que nesse caso é a nota Ré, também está em trânsito todo o tempo, entre uma quinta justa e uma quinta diminuta. A música soa quase no diapasão de Fá sustenido.

Figura 3: Transcrição de trecho de *Somos do Alto do Moura*. O diapasão encontra-se um pouco abaixo da afinação universal 440Hz.

The image shows a musical score for a mazurka. It includes staves for 'Vozes' (Voices), 'Maraca' (Maracas), and 'Pisada' (Pisada). The vocal line is divided into sections: 'solo (refrán)', 'coro (mujeres y hombres)', and 'solo (estrofa)'. The lyrics are: 'Ê So-mos do Al-to do Mou-ra Da ter-ra do ar-te-são Ê So-mos do Al-to do Mou-ra Da ter-ra de Vi-ta-li-no En-si-nou a tra-ba-lhar'. The score also includes staves for 'V.' (Violoncello), 'Mrcs.' (Maracas), and 'Ps.' (Pisada). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Fonte: Transcrição de Lucas Oliveira.<sup>12</sup>

Quando resolveram resgatar a mazurca no Alto do Moura, Lauro foi a pessoa responsável em transmitir oralmente as loas e as músicas para os integrantes, sobretudo para Cícero Artesão. Após a morte de Lauro, o responsável pela transmissão das mazurcas passou a ser Seu Dão – João Ezequiel da Silva (1930-) – (Figura 4). Ele começou a mazurcar aos 9 anos de idade. Nasceu no Alto do Moura, pelas mãos de uma parteira chamada Fortunata, como ele contou. Sempre viveu no bairro e trabalhou com a arte figurativa do barro a vida toda. E ao lado de Mestre Vitalino durante mais de vinte anos (SEU DÃO, entrevista à autora, 2018). Até o momento em que tive contato com a comunidade do Alto do Moura, Seu Dão mantinham-se vivo, sendo a pessoa mais velha no local a ter mais mazurcas decoradas. Ele me disse que tem mais de trinta mazurcas guardadas na memória. O único registro das loas – além do registro nas memórias dos integrantes da mazurca – que foi mencionado pelos componentes entrevistados, são as que estão no encarte do CD da Mazurca Pé Quente do Alto do Moura.

Figura 4: Seu Dão, em sua casa no Alto do Moura, com a sua última roupa da Mazurca Pé Quente.

<sup>12</sup> Pesquisador-etnomusicólogo, violonista e ator.



Fonte: Fotografia da autora, 2018.

A Mazurca Pé Quente do Alto do Moura é moldada, a cada dia, pela sua gente. Da mesma forma que criam figuras variadas no barro, também criam mazurcas no barro. Para Cícero Artesão (entrevista à autora, 2018) e Manoel Antônio (entrevista à autora, 2018), a mazurca e o artesanato do barro se complementam. As pessoas envolvidas com a expressão recriam a mazurca numa intenção de manter as próprias memórias vivas. Segundo Sales (2015, p. 49), a pisada (o trupé) invoca uma memória que transcende qualquer tempo e espaço histórico da mazurca no interior de Pernambuco. Ele afirma:

Essa coisa toda da pisada, bem vimos, é talvez o núcleo duro da festa – mazurca é mais mazurca quando é bem “rebatida”, ou seja, quando a pisada bate no coração. A intenção é bem essa: compactar, através da pisada, tudo aquilo que nos é caro, a saber, a casa e o coração. E nisso vão-se tamancos, botinas artesanais, sandálias reforçadas e, claro, muita labuta, muita cansa e muita “festa” pra compensar a vida. (SALES, 2015, p. 49).

Dona Miúda explica que a pisada dos mazurqueiros se fortalece ao pisar. Se alegre e transmite alegria para quem os observa (DONA MIÚDA, entrevista à autora, 2018).

Ao relacionar a brincadeira com a prática do artesanato do barro, os habitantes do Alto do Moura mantêm a mazurca como se estivessem preservando a própria existência (para mais detalhes sobre a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura, consultar SANTOS, 2021; 2020). Isto acontece porque, segundo Nora, a memória está bastante relacionada à preservação das tradições e identidades culturais, e pode ser transmitida de geração em geração, por meio de práticas sociais e celebrações (NORA, 1993). Além disso, essas celebrações encontram pontos de encontro na constituição de uma identidade local, o que inclui, além das Festas Juninas e do artesanato do barro, a figura de Mestre Vitalino. Também a utilização de diversas características, em sua maioria rurais, que estão presentes nas roupas, nos demais adereços utilizados na imagem dos grupos e nos elementos subjetivos que constituem essas expressões.

### **3. Zabumba Mestre Vitalino**

Mestre Vitalino (1909-1963) é o principal ícone da arte figurativa do barro do Alto do Moura, como já afirmei nesse texto. Várias ruas do bairro têm seu nome, assim como escolas e praças. Embora ele não tenha sido o único artesão e artista que tenha tido um talento que se sobressaiu, foi ele quem mais se destacou através dos seus bonecos. E então levou o nome do Alto do Moura e de Caruaru para o mundo. Vitalino também era músico e tocava principalmente pífano. E, em suas exposições da arte figurativa do barro, ele apresentava-se artisticamente com o pífano.

O pífano é uma flauta, normalmente de taboca, um tipo específico de bambu. Há muitas especulações em relação a sua origem. Gaspar (2019a) explica que esse tipo de instrumento já era utilizado pelos primeiros cristãos durante as festividades natalinas, com a intenção de saudar Nossa Senhora. Algumas pessoas que entrevistei afirmaram que a origem do instrumento está relacionada com os povos indígenas. Vale ressaltar que esse tipo de flauta, feita com algum tipo de

bambu, com seis orifícios e um bocal, ou semelhante a isto e, inclusive, com afinação principalmente modal, encontra-se em diferentes culturas e épocas.

Em Pernambuco tradicionalmente o pífano é um instrumento que compõe as chamadas bandas de pifanos. Durante o século XX, principalmente até início da segunda metade deste, elas eram chamadas de Zabumba<sup>13</sup>, Terno de Zabumba, Terno de Pífano, como explicam Pedrasse (2002, p. 21), João do Pife (entrevista à autora, 2018) e Severino Vitalino (entrevista à autora, 2018).

Cristina Velha (2008, p. 11) explica que as bandas cabaçais são, provavelmente, os grupos musicais predecessores das bandas de pifanos. Chamam-se cabaçais porque os tambores eram feitos de cabaças. Atualmente as bandas de pifanos são formadas por dois pifanos, um mais agudo e um mais grave, e instrumentos de percussão: surdo, caixa (alguns chamam de tarol), pratos e zabumba. Em Pernambuco, sobretudo até meados do século passado, o pífano estava relacionado às novenas. Práticas da religião católica, que normalmente são compostas por nove dias de orações, sendo que o nono é o ápice da novena, havendo mais orações, às vezes procissões e até mesmo festividades. João do Pife – João Alfredo Marques dos Santos – (1943) (Figura 5) contou-me que tocou em muitas novenas, na época em que morava em Riacho das Almas, um município próximo a Caruaru. Sobre esse tipo de festividade ele diz o seguinte:

Aí nós olhava assim no aceiro do terreiro da casa, como aquelas capoeiras, aquelas coisas, de palma, aquelas cercas, aquelas coisas que são dos animais: um bêbado caído lá no pé da cerca, outro bêbado caído lá para outro canto, outro caído, ou dançando no terreiro com uma garrafa na mão, todo sujo, caía no chão e se levantava. Isso eu toquei muita novena, nessa região. Todo por esse mundo afora. (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2018)

Figura 5: Marília Santos (autora) e João do Pife, em sua oficina no bairro do Salgado, Caruaru.

---

<sup>13</sup> Há um instrumento musical o qual também é chamado de zabumba. E esse instrumento compõe a instrumentação das bandas de pifanos, que antigamente eram chamadas de Zabumba. Dessa forma, para que o leitor compreenda bem, sempre que a palavra “Zabumba” estiver escrita com “Z” maiúsculo, estarei me referindo ao grupo musical. Sempre que estiver com “z” minúsculo, “zabumba”, estarei falando do instrumento.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

João do Pife começou a tocar pífano com 9 anos de idade. Aprendeu com seu pai, do qual herdou a Banda de Pífanos Dois Irmãos, a qual ele segue tocando para frente até hoje. Mas não tinha como sobreviver tocando e fabricando pífano em Riacho das Almas. Então ele mudou-se para Caruaru, por volta dos anos de 1970. Quando ele chegou em Caruaru, descobriu outro tipo de relação cultural do pífano, relacionada com a arte figurativa do barro e com as Festas Juninas (para mais detalhes sobre João do Pife e sua banda de pífanos, consultar: SANTOS, JOÃO DO PIFE, 2020). Na época Mestre Vitalino já havia morrido. E seus filhos tentavam dar continuidade à arte do pai. Entretanto, sabiam que ela não era apenas feita do barro. Faltava o som da taboca. Como tocar pífano não gerava renda, mas fazer boneco de barro sim, os filhos do Mestre Vitalino acabam se dedicando somente à arte figurativa do barro, não aprendendo a tocar pífano, contou-me Manoel Vitalino<sup>14</sup> (Figura 6) (entrevista à autora, 2018).

Figura 6: Manoel Vitalino, em sua residência no Alto do Moura.

---

<sup>14</sup> Manoel Vitalino Pereira dos Santos (1935-) é um dos filhos do Mestre Vitalino, e também o criador, junto com João do Pife, da Zabumba Mestre Vitalino. Quando jovem, segundo ele, sua arte foi comparada a do seu pai (MANOEL VITALINO, entrevista à autora, 2018).



Fonte: Fotografia da autora, 2018.

João do Pife, conta que um dia, quando estava na famosa Feira de Caruaru, ficou sabendo dos Vitalinos:

E ali eu conversando, eu tomei conhecimento que era uma família de Mestre Vitalino. Foi a hora que eu bati no canto certo. E foi onde eu fiz uma grande amizade com a família Vitalino, que eu não conhecia. Manoel, Severino, Amaro, na época vendia as coisinhas dele na feira. Agora ele está doente, as netas... Então, aquela família toda, e tive o privilégio... Nessa época compadre Severino<sup>15</sup>, meu irmão, ainda estava com saúde, vinha lá do sítio e tocava comigo aqui em Caruaru, com a Zabumba<sup>16</sup>, quando eu arrumava as coisas. Ele [Manoel Vitalino] quando viu o tom do pife, eu tocando na feira, se agradou muito. Ele falou: rapaz, meu pai, que é Vitalino, tocava nesse tom do pife. E os pifero que eu estou vendo por aí afora, que fez eu me lembrar do meu pai, que faz a lembrança de pai, de meu pai, imita meu pai dentro do pife, no som do pife, é esse homem. (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2018)

Mestre Vitalino, inclusive, chegou a gravar um CD, *Vitalino e Seu Zabumba* (Figura 7), que é o número inaugural de uma coleção muito importante para a preservação da cultura popular brasileira, chamada *Documentary Sound of Brazilian Folklore*, lançada na década de 1970, mais especificamente em 1972, pelo Ministério da Educação e Cultura, na Campanha pela Defesa do Folclore Brasileiro. Nesse

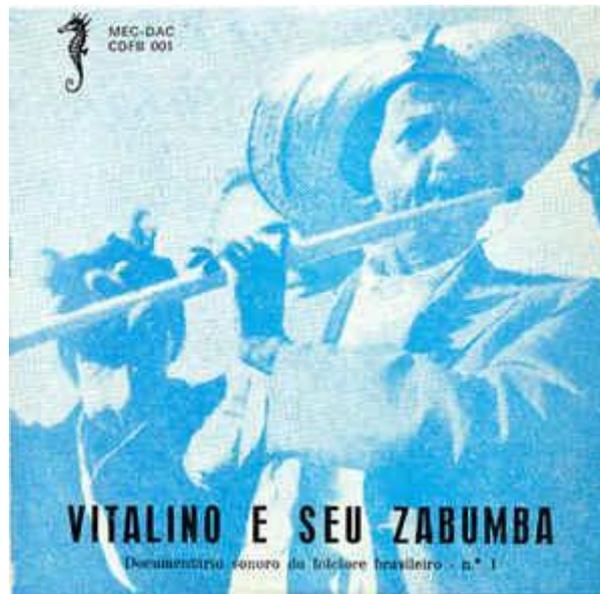
---

<sup>15</sup> Este Severino agora não é o mesmo Severino citado no início da fala. O primeiro citado era filho de Mestre Vitalino. Este agora era irmão de João do Pife, e tocava na Banda de Pifanos Dois Irmãos, quando estava vivo.

<sup>16</sup> Essa banda (ou Zabumba) a qual João se refere nessa citação é a dele mesmo, que era do seu pai: a Banda de Pifanos Dois Irmãos, e não a Zabumba Mestre Vitalino.

período Mestre Vitalino já havia morrido. As gravações do álbum aconteceram na Rádio MEC Studio (SANTOS, 2019). O vinil está composto por seis faixas musicais: *Relativa* (marcha de novena), *Marcha de Procissão* (Figura 8), *Maria*, *Marcha de Viagem*, *Baiano* e *Improviso*. O grupo de músicos que gravou as músicas foi a *Zabumba de Mestre Vicente*, composta para esse vinil por Mestre Vitalino e Manuel Rufino, nos pífanos, Vicente Teotônio da Silva, na caixa, Pedro Teotônio, na zabumba, e José Rufino, no surdo (VITALINO E SEU ZABUMBA, 1960).

Figura 7: Capa 1 do vinil *Vitalino e Seu Zabumba*.



Fonte: ZABUMBA DE MESTRE VICENTE, 1972.

Figura 8: Excerto de “Marcha de Procissão”. O diapasão encontra-se um pouco acima da afinação universal 440Hz. A música soa quase em Dó sustenido.

Allegro (♩ = c. 126)

The musical score is written for four instruments: Pífano 1, Pífano 2, Caixa, and Zabumba Surdo. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to approximately 126 beats per minute. The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with Pífano 1 playing a melodic line and the other instruments providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with Pífano 1 playing a more complex melodic line and the other instruments continuing their accompaniment.

Fonte: Transcrição de Lucas Oliveira.

Na parte transcrita (Figura 8), podemos observar a presença da escala diatônica com a configuração do 4º grau levemente elevado, e com o 7º um pouco abaixado. Esse tipo de sonoridade, que eleva o quarto grau e abaixa o sétimo, é uma característica bastante comum em várias culturas musicais que estão presentes no Nordeste do Brasil, criando uma escala musical que é como se fosse a mistura de dois modos: o lídio e o mixolídio. Ou modo lídio-mixolídio. Por conta dessa presença do quarto grau elevado e do sétimo abaixado, essa escala é conhecida como escala nordestina. E a sua presença não se limita somente às músicas das culturas “populares” e de tradição oral, mas também está na música midiática de origem nordestina. Vale ressaltar que esse tipo de escala não é algo particular do Brasil. E nem mesmo do ocidente.

Ainda sobre o excerto transcrito, podemos notar que há variações rítmicas feitas pela caixa na repetição da parte A. Além das variações melódicas e ornamentos realizados pelos pífanos, como *glissandos* e *mordentes*. É interessante observar que nas repetições há um destaque para o pífano 2.

Foi na mesma feira, onde Vitalino foi primeiramente reconhecido como artista, que os Vitalinos encontraram o som do pífano que procuravam: o do Mestre Vitalino. Logo, João do Pife, que também se tornou João do Pife na Feira de Caruaru, passou a tocar em algumas exposições com bonecos de Mestre Vitalino, e nas exposições dos filhos deste. E então surgiu a ideia, a partir de Manoel Vitalino, de criar uma banda de pífanos, tanto para tocar nessas exposições, quanto para homenagear o pai. Ao conversar com João do Pife, este topou fazer a banda, ou melhor, a Zabumba. João do Pife fabricou os instrumentos do grupo. E até o momento também os guarda em sua oficina (Figura 9). A Zabumba Mestre Vitalino é composta pelos mesmos músicos que compõem a Banda de Pífanos Dois Irmãos, a banda do João do Pife. Quando a família Vitalino quer que a Zabumba Mestre Vitalino toque, eles pedem para João do Pife organizar a performance. Então os músicos vestem a roupa que é dedicada somente para a Zabumba Mestre Vitalino, usam os instrumentos feitos para tocar com essa banda, e fazem um repertório musical que está num âmbito ainda mais próximo a uma tradição musical das bandas de pífanos da época em que o Mestre Vitalino estava vivo, segundo João do Pife. A Zabumba Mestre Vitalino foi criada em 1983 (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2018; MANOEL VITALINO, entrevista à autora, 2018; SEVERINO VITALINO, entrevista à autora, 2018).

Figura 9: João do Pife e Marília Santos (autora), com a zabumba da Zabumba Mestre Vitalino, na sua oficina no bairro do Salgado, Caruaru.



**Fonte:** Arquivo pessoal, 2018.

Como pode ser percebido, para fazer referência ao Mestre Vitalino, os criadores do grupo musical não atualizaram o nome para banda de pífanos, mas mantiveram Zabumba. E, além de tocar com o grupo em exposições da arte figurativa do barro, o que nem tem sido mais tão frequente ultimamente, João sai com a Zabumba Mestre Vitalino na procissão, que antecede a missa de São Sebastião, padroeiro da igreja católica do Alto do Moura, e também aniversário de morte do Mestre Vitalino, em 20 de janeiro. Durante a procissão, a qual acompanhei em 2018, que foi excepcionalmente no dia 28 de janeiro, Severino Vitalino<sup>17</sup> (Figura 10), um dos filhos de Mestre Vitalino, levava uma peça, um boneco de argila feito por um artesão do Alto do Moura, na frente da procissão (Figura 11). Cada ano é escolhido um tema que deve ser modelado no barro. Em 2018 foi o *Caçador de Onça*, que é uma onça – uns chamam de gato maracajá, outros dizem que é outro tipo de onça, que era bastante comum na região – em cima de uma árvore, com um caçador e seus cachorros tentando capturá-la. Inclusive, como aponta Gaspar, foi com uma peça de *Caçador de Onça* que, na Feira de Caruaru, ficou marcada a passagem de Mestre Vitalino da produção de *loija de brincadeira* para a arte figurativa do barro (GASPAR, 2019b).

---

<sup>17</sup> Severino Vitalino (1940-2019) era artesão do barro e tomava conta da Casa-Museu Mestre Vitalino. Seu Severino nasceu numa localidade rural próxima ao Alto do Moura. Em 1948 mudou-se, com sua família, para o Alto do Moura. Ele dizia que sentia-se filho do Alto do Moura, mesmo sem ter nascido lá. Não tenho informação de quem ficou responsável por levar a escultura de barro durante a procissão de São Sebastião após o falecimento de Severino Vitalino.

Figura 10: Severino Vitalino moldando algumas peças dentro da Casa-Museu Mestre Vitalino, 2018.<sup>18</sup>



Fonte: Fotografia da autora, 2018.

Figura 11: Zabumba Mestre Vitalino na procissão e missa de São Sebastião no Alto do Moura. Na imagem de baixo e da direita: Severino Vitalino na frente da Zabumba, com a peça de barro, 2018.



Fonte: Fotografia da autora, 2018.

<sup>18</sup> Seu Severino sempre me convidava para me ensinar a fazer um boi de barro. Ele costumava dizer: – “Olhe, quando você quiser, pode vir aqui para eu lhe ensinar a fazer um boi.” E eu sempre repetia: – “Tá certo. Eu venho sim! Da próxima vez que eu vier para o Alto do Moura terei mais tempo.” Eu nunca fui aprender a fazer o boi. Eu sempre parava no museu para conversar com ele. Mas nunca parei para amassar o barro. Eu achava que não tinha tempo. Ou que tinha tempo demais.

Também escolhem quem será o artesão ou artesã que fará a peça. Em 2018 foi feita por Cícero Artesão. Como Mestre Vitalino parou de pintar seus bonecos em uma determinada época, as peças feitas para esses festejos também não são pintadas.

Não é somente na cultura de acompanhar procissões que a Zabumba Mestre Vitalino busca uma cristalização no passado, mas também nas vestimentas, que são diferentes das utilizadas pelo grupo de João do Pife, a Banda de Pífanos Dois Irmãos, e até mesmo pelo repertório, que são os mesmos gêneros e estilos musicais, ou semelhantes, tocados pelas bandas de pífanos no século passado, sem, necessariamente, dialogar mais com as músicas atuais, como estão fazendo as bandas de pífanos hoje em dia. O repertório é composto por baiões, valsas, xaxados, dobrados, a até o que João do Pife chama de frevos.

Não há, de fato, como falar da Zabumba Mestre Vitalino sem falar de João do Pife. É ele quem performatiza, quem dá vida, de todas as formas, a esse grupo, a essa música, embora nunca tenha encontrado, em carne e osso, como se diz aqui no interior, o mestre do barro, o Mestre Vitalino. Apesar de João não saber ler nem escrever, ele é uma pessoa muito sábia. Ao final de uma das minhas entrevistas para a pesquisa, ele parou e me disse o seguinte:

Olhe, Marília, eu gostei de você. O povo faz umas perguntas assim... Aí eu digo, é isso mesmo. Agora você sim! Você foi lá bem no lugar certo. Foi no fundo. Num tem a lama do barreiro? Você foi debaixo da lama do barreiro. Você foi na raiz. (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2018)

Ele explica que se sente muito feliz por ser o responsável pela Zabumba Mestre Vitalino (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2028). Manoel e Severino Vitalino também afirmaram que não há outra pessoa no mundo, além de João, que poderia cuidar dessa Zabumba e colocá-la para tocar (MANOEL VITALINO, entrevista à autora, 2018; SEVERINO VITALINO, entrevista à autora, 2018).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> João do Pife manteve uma amizade muito próxima com Severino Vitalino. Quando este era vivo, João saía da cidade de Caruaru, de bicicleta, e ia até o Alto do Moura, a cerca de 8km de distância, para conversar com Severino. Este, preocupado com João, que não é mais tão jovem, dizia: – “Tem dinheiro não para vir de ônibus? Se quiser eu dou o dinheiro da passagem.” E seu João se acabava

#### 4. Discussão

Tanto a mazurca quanto a tradição mais antiga do pífano encontraram no Alto do Moura e na relação com a arte figurativa do barro uma maneira de permanecerem vivas. De acordo com os entrevistados, a mazurca antes era uma prática que acontecia quando as pessoas da comunidade se juntavam para mazurcar. Atualmente ela ocupa um lugar de espetáculo. O que às vezes parece ser um pouco confuso, já que as pessoas que a performatizam não têm uma atuação profissional artística para além da produção da arte figurativa no barro.

Vale ressaltar que certas práticas ligadas a tradições vivenciadas pelos integrantes da Mazurca Pé Quente, que já são pessoas com idade mais avançada, passam a ser impedimento para que a brincadeira ganhe mais espaço nas Festas Juninas. Os integrantes da Pé Quente, por exemplo, de acordo com Cícero Artesão, se recusam a se apresentar na véspera do dia de São João à noite, 23 de junho, que é a noite da principal festa. Essa recusa acontece porque querem comemorar a véspera do feriado de São João com suas famílias, com as tradições de agricultores, com fogueiras acesas em frente às casas, assando milho, comendo, bebendo, dançando e soltando fogos de artifícios (CICERO ARTESÃO, entrevista à autora, 2018).

Entretanto, a mazurca continua se mantendo com justificativas identitárias relacionadas ao local e fundamentadas na memória. A memória, de acordo com Pollak, está intrinsecamente ligada à identidade social que, por sua vez, é constituída de forma coletiva, e está sujeita a transformações. Isso acontece porque tanto as memórias individuais, quanto as coletivas, que se influenciam, são compostas por eventos vividos, como já apontei nesse texto. No contexto social essas vivências podem acontecer a partir da projeção dos eventos e/ou com base num passado compartilhado (POLLAK, 1992, p. 1-7). Dessa maneira, os integrantes da mazurca começam a repetir as mesmas histórias, para justificar a existência e a importância da brincadeira, e se colocam como protagonistas da sua constituição, no passado e no

---

na gargalhada (JOÃO DO PIFE, entrevista à autora, 2018; SEVERINO VITALINO, entrevista à autora, 2018).

presente. Ainda sobre isso, Pollak vai explicar que as memórias vão ser formadas por diversos personagens, que não estão, necessariamente, dentro do espaço-tempo individual. E que, além dos personagens, os lugares também acabam desempenhando um papel relevante para a construção das memórias. Tanto aqueles que têm relação com as lembranças individuais, quanto aqueles onde os acontecimentos ocorrem de forma pública (POLLAK, 1992, p. 1-7). O Alto do Moura, junto com a própria cidade de Caruaru e seu “Maior e Melhor São João”, também proporciona a constituição dessas memórias e, conseqüentemente, a criação de uma identidade local.

Isso também acontece com o pífano. No entanto, a maneira dele continuar resistindo e existindo segue outros meios, se comparado à mazurca. Ele tem se adaptado às diversas modificações da indústria fonográfica e, sobretudo, à dinâmica das Festas Juninas. O trabalho de João do Pife, com a Banda de Pífanos Dois Irmãos, que é a banda dele, herdada do seu pai, é um exemplo disso, pois ele tem adaptado a performance do seu grupo. Um dos exemplos está na parte física e, conseqüentemente, sonora do pífano, que é originalmente construído com orifícios iguais, tanto em diâmetro, quanto na disposição da distância entre eles na taboca, e que atualmente também está sendo feito com orifícios de tamanhos diferentes, e com distâncias desiguais, buscando uma afinação mais perto da temperada, para afinar com instrumentos que compõem a música que está sendo comercializada e para tocar nos diversos eventos das Festas Juninas, que atualmente é um grande espetáculo. Entretanto, a Zabumba Mestre Vitalino, com o intuito de homenagear o mestre do barro, acaba mantendo tradições de décadas atrás, como acompanhar novenas e procissões católicas, que já são quase inexistentes nessa região.

O que acaba acontecendo é que, para manter tradições como a mazurca e a prática do pífano como era realizada no início e até meados da segunda metade do século XX vivas, as pessoas buscam fixar práticas performáticas que aconteciam nesse passado. Na Mazurca Pé Quente pode ser observada a maneira de mazurcar,

que aparentemente não sofreu grandes transformações.<sup>20</sup> Os integrantes da brincadeira continuam mazurcando em forma de roda, possivelmente com o mesmo tipo de pisada, com o coquista no meio da roda e os demais integrantes de mãos dadas. Ainda continuam utilizando apenas o maraco como instrumento musical. Embora que ultimamente estão usando, no final das apresentações, o auxílio do CD que gravaram. A Zabumba Mestre Vitalino, embora esteja aos cuidados do João do Pife – que no pífano e no trabalho com a sua banda de pífanos tem inovado e se adaptado às práticas de performances musicais mais globais, digamos assim – mantém esse mesmo comportamento de fixar performances que aconteciam em um determinado passado.

Por outro lado, há algumas modificações que vão acontecendo, ou sendo de certa forma impostas, seja pelos órgãos públicos, em consequência das políticas de preservação das culturas, seja pela própria comunidade e integrantes das expressões. As roupas, e outras indumentárias, são exemplo disso. Como Caruaru foi criando uma identidade relacionada às Festas Juninas, culturas como a do artesanato do barro foram sendo integradas à identidade do lugar, para compor a singularidade local. No imaginário popular as vestimentas juninas estão relacionadas às roupas coloridas, com xadrez, com flores e outras estampas. Assim como adereços como chapéus de palha, de vaqueiro e de cangaceiro, fitas e laços coloridos, sandálias de couro cru típicas da região (Figuras 1 e 11). Essa é uma vestimenta que apresenta um certo diálogo com uma cultura rural do passado. As roupas da Zabumba Mestre Vitalino (Figura 11) têm uma relação com a figura do vaqueiro, bastante difundida por Luiz Gonzaga (1912-1989), o Rei do Baião, a partir da metade do século XX, na grande mídia nacional. Logo, parece que a identidade das vestimentas não foi criada, necessariamente, a partir das pessoas que mazurcavam e que tocavam pífano no século XX, mas de uma memória coletiva local e nacional sobre a região Nordeste do Brasil.

---

<sup>20</sup> Estou fazendo essa observação tomando como base o depoimento das mazurqueiras e dos mazurqueiros entrevistados, que contaram como a mazurca acontecia no tempo em que elas e eles eram crianças e adolescentes.

Sobre essa relação da memória com o lugar e, consequentemente com a criação de identidade, Nora diz que:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória. (NORA, 1993, p. 7)

Quem performatiza as expressões hoje, passa a utilizar um discurso como se a prática da mazurca e da banda de pífanos quase sempre tivesse acontecido com essa relação com o lugar e com tudo que está nele, o que inclui a maneira de se vestir. Isso possibilita a continuidade de criação dos locais de memória. E, de certa forma, uma justificativa para a existência dessas expressões musicais, culturais e artísticas.

## 5. Considerações finais

Ao falar da mazurca, Sales explica que ela precisa atualmente de um motivo justificável para existir. Na verdade, não somente ela, mas muitas expressões de culturas de tradição oral (SALES, 2015). As políticas públicas acabam sendo um meio suprir algumas necessidades financeiras para que muitas expressões continuem existindo. Sales ainda enfatiza que Pernambuco demonstra interesse na memória de muitas dessas tradições, pois elas representam um pertencimento identitário do estado, das suas pessoas. E, por conta do interesse do Estado em manter vivas certas expressões, acaba havendo o que Sales chama de desencontro entre a burocracia e a naturalidade (SALES, 2015, p. 38-39). Esses desencontros acontecem de várias formas, seja numa certa imposição para manter as expressões acontecendo exatamente da maneira como aconteciam em outro período temporal, seja o desencontro com a própria comunidade que performatiza as expressões. Entretanto, pergunto: como mantê-las vivas, se não houver uma justificativa para isso? E, como equilibrar as transformações atuais com as características do passado que precisam ser mantidas para essas expressões continuarem existindo?

Tanto a Mazurca Pé Quente do Alto do Moura quanto a Zabumba Mestre Vitalino têm buscado meios, relacionando-se com as culturas locais para justificar as suas criações e continuidade, como expressões que também compõe a criação identitária do local, mas que, acima de tudo, constituem a história e a memória de um povo.

## AGRADECIMENTOS

A João do Pife, Manoel Vitalino, Severino Vitalino, Dona Hilda, Dona Miúda, Seu Dão, Cícero Artesão, Manoel Antônio e Lucas Oliveira.

## REFERÊNCIAS

### ENTREVISTAS

CICERO ARTESÃO. **Cícero José da Silva**: depoimento [jan. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

DONA HILDA. **Hildacir Maria dos Santos Félix**: depoimento [jan. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

DONA MIÚDA. **Josefa Maria Ferreira**: depoimento [fev. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

JOÃO DO PIFE. **João Alfredo Marques dos Santos**: depoimento [fev. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

MANOEL ANTÔNIO. **Manoel Antônio da Silva**: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

MANOEL VITALINO. **Manoel Vitalino Pereira dos Santos**: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

SEU DÃO. **João Ezequiel da Silva**: depoimento [jun. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

SEVERINO VITALINO. **Severino Pereira dos Santos**: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Marília Santos. Caruaru: Alto do Moura. Gravada em áudio. Entrevista concedida para o Inventário do Ofício dos Artesãos e Artesãs do Barro do Alto do Moura – Caruaru-PE e pesquisas independentes.

#### BIBLIOGRAFIA

GASPAR. L. (2019a). *Bandas de Pífanos*. Fundação Joaquim Nabuco. 2019<sup>a</sup>. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=498&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=498&Itemid=1)>. Acesso em 13 abr. 2019.

GASPAR. L. (2019b). *Vitalino*. Fundação Joaquim Nabuco. Recuperado de [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=124&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=124&Itemid=1)>. Acesso em 13 abr. 2019.

HAFSTEIN, V. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. In: SANDRONI, C.; SALLES, S. G. (Ed.). **Patrimônio cultural em discussão: Novos desafios teórico-metodológicos**, p. 17-39. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

MAZURCA PÉ QUENTE DO ALTO DO MOURA. **Mazurca Pé Quente do Alto do Moura**. CD. Composições: Lauro Ezequiel, Manoel Aboiador e domínio público. Martins Studio. Caruaru, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Projeto **História**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 7-28, dez. 1993.

PEDRASSE, C. E. **Bandas de Pífano de Caruaru: uma análise musical**. (Teses de Mestrado). Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284904>. Acesso em: 7 fev. 2020.

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

SALES, T. O. Sobre a mazurca que existe no agreste, pois há muitas mazurcas. In: SALES, T. O. (Ed.). **Sobre Mazurca**. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015, p. 21-50.

SANTOS, M. Identidades entre som e barro: A Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura. **Revista Música**, v.19, n.2, Universidade de São Paulo, dez., p. 64-85, 2019.

SANTOS, M. Pernambuco “feminina”, a mulher fêmea, sim! A mulher na mazurca do Alto do Moura: culturas, vivências e músicas. **Orfeu**, v. 5, n. 2, p. 1-24, 2020.

SANTOS, M. “Somos do Alto do Moura, da terra do artesão”: diversidade e resistência na Mazurca Pé Quente – Caruaru/PE. **Ictus**, v. 15, n. 1, 109-126, 2021.

SANTOS, M.; JOÃO DO PIFE, 2020 “Subindo a Serra”, João do Pife e a Banda de Pífanos Dois Irmãos: histórias, mudanças e continuidade. **Hodie**, v. 20, p. 1-31, 2020.

SOUZA, F. A. F. Mazurca numa perspectiva etnomusicológica. In: SALES, T. O. (Ed.). **Sobre Mazurca**. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015, p. 53-91.

VELHA, C. E. **Significações sociais, culturais e simbólicas, na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. (Tese de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: [encurtador.com.br/puDF0](http://encurtador.com.br/puDF0). Acesso em 3 out. 2019.

VITALINO E SEU ZABUMBA. **Vitalino e Seu Zabumba**: documentário sonoro do folclore brasileiro. CD (cópia de vinil). Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Estúdio da rádio MEC, Rio de Janeiro, 1960.

ZABUMBA DE MESTRE VICENTE – VITALINO E SEU ZABUMBA. Ministério da Educação e Cultura – MEC-DAC-CDFB-001. **Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro**. nº 1. Vinil. 1972. Discogs. Disponível em: [encurtador.com.br/clA56](http://encurtador.com.br/clA56). Acesso em 25 mar. 2023.

## ENTRE CAMINHOS E FERROVIAS NO SUBÚRBIO PAULISTANO:

A formação do Tatuapé, bairro de São Paulo

Cristina de Campos<sup>1</sup>  
Larissa Castilho Albuquerque<sup>2</sup>

Artigo recebido em: 10/02/2023.  
Artigo aceito em: 20/10/2023.

### RESUMO:

No final do século XIX, a cidade de São Paulo era circundada por subúrbio constituído por chácaras com fortes características rurais. Situado em tal área estava o bairro do Tatuapé, que surge em meio às rotas terrestres e ferroviárias que ligavam São Paulo com o Rio de Janeiro. Esse estudo tem como objetivo entender a urbanização paulistana pelo estudo do bairro Tatuapé. A pesquisa qualitativa foi realizada por cartografias produzidas no século XX, representações que permitem observar o aumento da mancha urbana e identificar como ocorreu a ocupação pelas principais vias do bairro. Os mapas reforçam, assim, a relação entre os caminhos e a urbanização. Essa urbanização levou à consolidação de um adensamento horizontal expressivo, característico da periferia paulistana em sua porção leste.

**PALAVRAS-CHAVE:** Urbanização; Adensamento horizontal; produção social do espaço.

BETWEEN PATHS AND RAILWAYS IN THE SUBURB OF SÃO PAULO: The formation of Tatuapé, neighborhood of São Paulo

---

<sup>1</sup> Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Mestrado, doutorado e pós-doutorado pela faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu e pesquisadora do Instituto Anima. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5760899492021828>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9379-5057>. e-mail: [crcampos@unicamp.br](mailto:crcampos@unicamp.br).

<sup>2</sup> Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Judas Tadeu. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963988409795302>.

**ABSTRACT:**

At the end of the nineteenth century, the city of São Paulo was surrounded by suburbs consisting of farms with strong rural characteristics. Situated in such an area was the neighborhood of Tatuapé, which arises in the middle of the land and rail routes that connect São Paulo with Rio de Janeiro. This study aims to understand the urbanization of São Paulo by studying the Tatuapé neighborhood. The qualitative research was carried out by cartographies produced in the twentieth century, representations that allow us to observe the increase of the urban spot and identify how the occupation occurred by the main roads of the neighborhood. The maps thus reinforce the relationship between the paths and urbanization. This urbanization led to the consolidation of an expressive horizontal densification, characteristic of the periphery of São Paulo in its eastern portion.

**KEYWORDS:** Urbanization; Horizontal densification; Social production of space.

## 1. Introdução

Tatuapé é um bairro tradicional da zona leste da cidade de São Paulo e sua origem remonta ao século XIX, pela existência de chácaras de recreio e pela produção de hortaliças, frutas e produtos artesanais que abasteciam a cidade. A construção das linhas férreas da São Paulo Railway e da Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio de Janeiro (também conhecida como Estrada de Ferro do Norte ou Companhia do Norte), nas décadas finais do século XIX, foi decisiva para uma ocupação mais ostensiva da zona leste, estimulando a ação do mercado imobiliário na região. Muitas das antigas chácaras foram loteadas e começaram a ser intensamente ocupadas por indivíduos a procura de moradias mais acessíveis (SAMPAIO, 1994). Percebe-se que a urbanização na porção leste começa de forma dispersa, com pequenos núcleos próximos de caminhos consolidados ou de parada do trem que permitia deslocamento rápido até a cidade. Ao longo de tais eixos se constituíram os primeiros núcleos de povoamento do bairro ao longo do século XX.

A proposta do estudo em tela é de analisar a urbanização a partir dos mapas confeccionados no início do século XX, que registram o crescimento da cidade de São Paulo. A cartografia permite acompanhar o aumento da mancha urbana ao longo das décadas, desenhando um padrão de ocupação ao longo dos principais corredores de deslocamento. O uso dos mapas identifica e reforça o papel que os

caminhos desempenham na disseminação da ocupação e na fixação de núcleos de povoamento. As rotas terrestres e ferroviárias são entendidas como agentes de povoamento e de ocupação do espaço, que agiram diretamente na construção da zona suburbana da capital, tal como Langenbuch (1971) ressaltou em sua reflexão sobre a estruturação da cidade de São Paulo. É preciso ressaltar que esse incremento do sistema de transportes, seja pelas estradas como pela ferrovia, era almejado pela elite econômica e política que visava promover formas rápidas de circulação no território. Estimular e apoiar a circulação de bens e serviços deve ser entendido dentro como parte do modo de acumulação capitalista em implantação desde as décadas finais do século XIX no Brasil (CANO, 1977)<sup>3</sup>. Dentro desta mesma cadeia, a promoção do sistema de transportes estimulava não só empresários a organizarem companhias para disputar concessão para exploração dos serviços, como o próprio mercado de terras urbano, em franca expansão (1994).

A cartografia permitiu visualizar e mapear a evolução do tecido urbano, com o acompanhamento do padrão de ocupação com o surgimento de novos arruamentos, loteamentos e edificações, representados em plantas cadastrais. O referencial teórico e metodológico da cartografia como fonte aos estudos de urbanização é feito a partir de autores como Langenbuch (1971), Brito (2000), Bueno (2004; 2010; 2016) e Carvalho (2019). Esses autores utilizaram a cartografia como fonte para visualizar o processo de urbanização, sem perder de foco que essa urbanização é fruto da ação dos agentes sociais que modificam o espaço (CARLOS, 1982).

Os mapas da cidade de São Paulo selecionados para o estudo foram produzidos ao longo do século XX pelo governo do estado e Prefeitura Municipal de São Paulo, presentes em acervos de instituições como o Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP) e o aplicativo GeoSampa. Os mapas disponibilizados pelo APESP foram produzidos pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo

---

<sup>3</sup> Sobre como o modo de produção capitalista e o fomento à circulação consultar Harvey (2005).

e os demais por técnicos municipais e empresas especializadas em levantamentos aerofotogramétricos, como os mapas produzidos pelo SARA Brasil (Società per Azioni Rilevamenti Aerofotogrammetrici) e Cruzeiro/VASP. Optou-se pela utilização de recortes específicos da Zona Leste nas cartografias selecionadas que mostram o bairro do Tatuapé, área objeto das reflexões. Para o leitor interessado em conhecer o mapa em sua integridade, as informações sobre o acesso ao material estão disponibilizadas nas legendas e nas referências. O uso da cartografia como fonte exige, assim como outros materiais, o cuidado em entender o que foi representado, pois existem intencionalidades daqueles que produziram o material. Como apontou Nunes (2016), a representação não é neutra: é um objeto e representa uma determinada visão de espaço. Mapas são instrumentos de poder, não sendo isentos e podendo revelar ou omitir informações de acordo com os interesses de quem os produziu.

O artigo foi dividido em três partes. Na primeira parte discute-se como os caminhos foram determinantes para a formação dos primeiros núcleos de povoamento de São Paulo e seus arredores. A ocupação foi potencializada com a abertura das primeiras estradas de ferro na província, o que estimulou a ocupação de bairros, especialmente na zona leste de São Paulo, como será analisado na parte dois. Na terceira e última parte, a análise recai essencialmente na produção cartográfica e nas representações do Tatuapé. O apoio de cartografia produzida no início do século XX até a década de 1950, permite acompanhar década a década o aumento expressivo da ocupação e a consolidação do adensamento horizontal a partir da década de 1960 do Tatuapé.

O bairro do Tatuapé firmou-se, ao final do século XX, como bairro dormitório procurado por trabalhadores, pela sua proximidade com o centro da cidade e do parque industrial da zona leste. É preciso sinalizar que no século XXI, o bairro passa por um processo de valorização pela sua localização próxima ao centro expandido e servido pelo sistema de transportes metropolitanos (metrô e trem) que o torna ainda mais atrativo ao mercado imobiliário, que investe em

empreendimentos voltados aos consumidores da classe média alta. Identifica-se, assim, que já está em processo um outro padrão de ocupação que irá provocar mudanças no tecido urbano do Tatuapé.

## **2. Os caminhos e a formação dos primeiros núcleos de povoamento na região leste de São Paulo**

A ocupação que deu início à cidade de São Paulo data de 1554, com a instalação do Colégio dos jesuítas no topo da colina, acima do rio Tamanduateí (TOLEDO, 2007). Durante o período colonial, partiam de São Paulo caminhos para diversas regiões, pois buscavam riquezas naturais para exploração comercial, o que propiciou um movimento de interiorização. Caminhos terrestres e fluviais foram utilizados, provocando uma intensa movimentação na capitania (BUENO, 2009). Ao longo dos caminhos terrestres e em alguns portos fluviais, pequenos pousos foram formados e décadas depois se transformaram em pequenos núcleos de povoamento.

Os caminhos terrestres de São Paulo foram fundamentais para a ocupação dos seus arredores, por onde circulavam viajantes e tropeiros, que transportavam mercadorias em mulas. Os caminhos terrestres, de acordo com Langenbuch (1971), eram precários com desvios de obstáculos naturais e péssimas condições de conservação. Havia também uma alternância significativa de traçados, que nem sempre contribuíram para o bom funcionamento da estrada. Apesar das características negativas, os caminhos terrestres<sup>4</sup> estimularam o surgimento de povoados em antigos pousos existentes nos arredores da capital da província.

---

<sup>4</sup> Na província de São Paulo, as principais estradas existentes eram as seguintes: Estrada de Bragança; Estrada para o Rio de Janeiro, passando pelo Brás, Penha e Mogi das Cruzes; Estrada para Santos; Estrada para Santo Amaro; Estrada para o sul, passando por Pinheiros; Estrada para Itu; Estrada para Itu - via Santana de Parnaíba e Pirapora, Estrada de Goiás, passando por Campinas e Mogi Mirim (LANGENBUCH, 1971, p.30).

Os arredores paulistanos eram entrecortados por muitos outros caminhos, geralmente abertos como uma alternativa aos caminhos existentes, de difícil tráfego, os quais propiciavam uma significativa circulação entre São Paulo e seus arredores, geralmente motivada pelo transporte de gêneros alimentícios, de materiais de construção e deslocamentos religiosos, como as romarias. A mobilidade da população pelos caminhos favorecia, segundo Langenbuch (1971, p.36), “importantes e intensas repercussões sobre a organização espacial” atuando como agentes de povoamento e ocupação do espaço. Assim, os caminhos de terra muito antes das estradas de ferro favoreceram o surgimento de aglomerações ao longo de suas rotas, em antigos pontos de descanso conhecidos como pousos. O autor ainda destaca outra importante função dos caminhos para a expansão urbana, cujos corredores se configuraram em eixo da expansão urbana da cidade de São Paulo (LANGENBUCH, 1971, p.41).

Foi no final do século XVIII com a instalação da lavoura de exportação que a Capitania de São Paulo atingiu outro patamar de desenvolvimento, que impactou diretamente o crescimento da cidade. As lavouras implantadas foram primeiramente a cana de açúcar e depois, no século XIX, a de café, produto que se tornou um dos principais da exportação brasileira. O bom resultado alcançado nos mercados internacionais ativou a economia da ex-colônia e refletiu diretamente nas cidades, que passaram a funcionar como centro de poder político e econômico, atuando como núcleos de apoio para as atividades produtivas, o que Cano (1977) denominou como complexo cafeeiro, sendo este compreendido como uma série de atividades que ocorreram fora da unidade produtora e tinham como finalidade oferecer suporte ao seu desenvolvimento, como comércio, estradas, sistema bancário e outros.

Com a economia aquecida e o fluxo de exportação em alta, uma das reivindicações que surgiram entre produtores e comerciantes foi a necessidade de novas vias para escoamento da produção. As regiões produtoras da província eram conectadas por estradas precárias, rotas tortuosas sem pavimentação e com muitos

obstáculos. Em relatórios produzidos pelas autoridades provinciais e imprensa da época foram registradas reclamações, pedidos de conservação e abertura de novas estradas<sup>5</sup>. A ferrovia surgiu como uma possibilidade para os produtores de café, como uma alternativa aos transportes realizados por mares. Discussões, decretos e outras medidas que facilitariam a criação de empresas ferroviárias começaram a ganhar força entre as décadas de 1840 e 1850. As ferrovias foram pensadas, primeiramente, para atender aos interesses dos grandes produtores, mas é inegável o seu papel transformador em outros setores como a dinamização do mercado interno e o estímulo à urbanização não só do interior como da própria capital.

A primeira companhia a operar na província foi a São Paulo Railway, em 1867, conectando a região produtora do *hinterland* paulista com o porto exportador na cidade de Santos. Depois da abertura da São Paulo Railway, outras ferrovias foram organizadas na província. Algumas foram traçadas para atingir as regiões produtoras como as Companhias Paulista (1868), Ituana (1870), Mogiana (1872) e Sorocabana (1875). A linha da São Paulo Railway Company funcionava como um funil, drenando as mercadorias escoadas pela Companhia Paulista (que por sua vez recebia o fluxo da Ituana e Mogiana). A ferrovia configurava uma rede que o geógrafo Robert Moraes (2005) denominou como “bacia de drenagem”, por canalizar o fluxo de mercadorias para um único ponto no território, o porto de Santos, que dali seguia seu destino junto aos mercados internacionais.

De todas as companhias ferroviárias fundadas na província, as que tiveram papel significativo para o desenvolvimento urbano paulistano em sua porção leste, no período em tela, foram a São Paulo Railway Company e a Companhia Estrada de Ferro São Paulo e Rio de Janeiro, também conhecida como Estrada de Ferro do Norte ou Companhia do Norte. Inaugurada em 1875 com sua estação no Brás, a companhia ferroviária realizou a ligação de São Paulo com a sede do império, passando pela região cafeeira do Vale do Paraíba. Pouco tempo depois foi

---

<sup>5</sup> Sobre a situação das estradas ver os trabalhos de Langenbuch (1971) e Campos (2016).

incorporada pela Estrada de Ferro Pedro II, que após a República passou a ser denominada Central do Brasil. Incorporada à Central do Brasil, a Estrada do Norte passou a ser conhecida como “o ramal de São Paulo”.

Os trilhos dessas duas empresas – São Paulo Railway e Estrada de Ferro do Norte - organizaram o tecido urbano e funcionaram enquanto eixos de expansão da cidade de São Paulo. As ferrovias promoveram uma intensificação da urbanização e aquecimento do mercado imobiliário nas áreas periféricas da capital, com a formação de sua região suburbana, como salientou Langenbuch (1971). A próxima parte analisa a ocupação do Tatuapé e sua constituição enquanto bairro periférico de São Paulo.

### 3. A formação no núcleo urbano de Tatuapé

Qual é a área do Tatuapé e seus limites dentro da cidade de São Paulo? É curioso como não existe um consenso sobre o perímetro do bairro, sendo comum encontrar limites distintos praticados pelo poder público, empresas prestadoras de serviços e a população local. Tal incerteza levou que o estudo determinasse um perímetro, no caso, o que é praticado pelo aplicativo *GeoSampa* da Prefeitura Municipal de São Paulo<sup>6</sup>, que abaixo apresenta-se a partir de intervenção gráfica no mapa disponibilizado pelo aplicativo *Google* Mapas (Figura 1).

---

<sup>6</sup> Decidiu-se sobre o uso do *GeoSampa* por ser uma base organizada pela Prefeitura Municipal de São Paulo e concentrar um número significativo de informações oficiais da cidade e seus bairros. O aplicativo está disponível no endereço: <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/>

Figura 1: Delimitação do bairro do Tatuapé de acordo com *GeoSampa*, representado com uma mancha d'água vermelha.

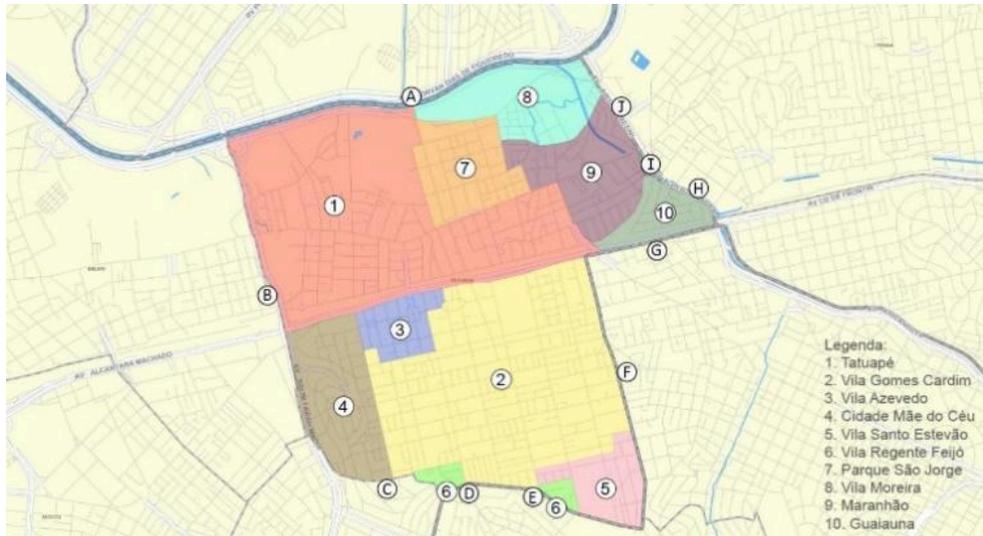


Fonte: Elaborado pelas autoras a partir do *GeoSampa* e *Google Maps*, 2022.

O perímetro do Tatuapé é delimitado pelas seguintes vias: Avenida Marginal Tietê (A), Avenida Salim Farah Maluf (B), Rua Demétrio Ribeiro (C), Rua Maria Otília (D), Rua Emília Marengo (E), Rua Antônio de Barros (F), Avenida Conde de Frontin (G), Rua Alfredo de Franco (H), Avenida Aricanduva (I) e Avenida Airton Pretini (J) (Figura 2). O Tatuapé é dividido em “Tatuapé” e “Alto Tatuapé”, uma divisão informal<sup>7</sup> que é praticada especialmente pelas incorporadoras imobiliárias que atuam no bairro. Esta divisão tem como marco divisor a linha do metrô e a Avenida Radial Leste, corroborando a percepção da ferrovia e da avenida como eixos organizadores do espaço. A malha metroviária e a avenida impõem um limite físico, formando uma barreira, que impede a circulação entre as duas partes do bairro.

<sup>7</sup> Essa é uma divisão que não é praticada pelos órgãos públicos. Trabalha-se com a hipótese de que tal divisão foi introduzida pelas incorporadoras imobiliárias que atuam no bairro, como forma de criar uma diferenciação social entre as áreas consideradas “nobres” em oposição as terras baixas, ocupadas por população de baixa renda, próximo às várzeas do rio Tietê. Dentro dessa divisão territorial praticada pelo mercado imobiliário, a linha férrea é um marco importante. Da linha até a margem do rio Tietê está o Tatuapé. Do outro lado da linha, englobando a Vila Gomes Cardim, está o Alto Tatuapé.

Figura 2: Mapa do bairro do Tatuapé com as subdivisões de bairros e marcação das vias do entorno do bairro.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *GeoSampa*, 2022.

De acordo com as informações da Prefeitura Municipal de São Paulo, o perímetro do Tatuapé abrange outros loteamentos ou bairros, como é possível verificar na Figura 2. São eles: Tatuapé (1), Vila Gomes Cardim (2), Vila Azevedo (3), Cidade Mãe do Céu (4), Vila Santo Estevão (5), Vila Regente Feijó (6), Parque São Jorge (7), Vila Moreira (8), Maranhão (9) e Guaiauna (10). Dos 96 Distritos que compõem a cidade de São Paulo<sup>8</sup>, o Distrito do Tatuapé ocupa a posição 64º em tamanho de área (km<sup>2</sup>), a posição 59º em tamanho de população e a posição 48º em proporção de densidade demográfica (hab./km<sup>2</sup>) (São Paulo – Município, 2020).

O crescimento do Tatuapé está diretamente ligado ao desenvolvimento do núcleo urbano de São Paulo, como local de pouso aos viajantes que rumavam para a cidade. Foi ao longo do século XIX, especialmente em suas décadas finais, que o crescimento populacional gerado pela imigração e o surto de desenvolvimento econômico fizeram com que o antigo pouso passasse a receber residentes que

<sup>8</sup> De com a Prefeitura Municipal de São Paulo, a área total da cidade é de 1509 km<sup>2</sup> e o número de habitantes é de 11.289.503, com a densidade corresponde a 7.481 hab./km<sup>2</sup> (São Paulo – Município, 2020).

procuravam o distante bairro para estabelecer moradia e fugir dos altos aluguéis praticados nas áreas próximas ao centro da cidade. As origens do Tatuapé foram refletidas por memorialistas e pesquisadores acadêmicos, destacando-se a obra do memorialista local, Pedro Abarca (2017), que reuniu informações sobre o distrito desde a sua formação<sup>9</sup>.

A região do Tatuapé nos séculos seguintes da ocupação portuguesa era entrecortada pela rota que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro, através do Vale do rio Paraíba. Nesta antiga rota terrestre, utilizada principalmente por viajantes e tropeiros, era comum a existência de pousos e ranchos ao longo dos caminhos, que com o passar dos tempos passaram a abrigar pequenas aglomerações de casas (LANGENBUCH, 1971). Segundo documento produzido pela Prefeitura Municipal de São Paulo (São Paulo – Município, 2016), as aglomerações urbanas mais significativas na região leste até a metade do século XIX resumiam-se aos núcleos bandeiristas de Penha de França e São Miguel Paulista. Nova etapa da ocupação foi inaugurada com a chegada das primeiras linhas ferroviárias: São Paulo Railway, em 1867, e Estrada de Ferro do Norte, em 1875. De fato, o documento corrobora as informações veiculadas por trabalhos como o de Langenbuch (1971) e Oliveira (2018, p. 22), que afirmam que foi com a construção das ferrovias que a região suburbana foi formada.

Com a ferrovia e a facilidade do acesso, a região leste assistiu ao aparecimento de núcleos urbanos, bem como a existência de chácaras utilizadas como local de lazer e produção de frutas e verduras para abastecimento da cidade de São Paulo<sup>10</sup>. Essas chácaras eram conhecidas como “cinturão de chácaras” ou “cinturão caipira” (OLIVEIRA, 2018). Além dessa intensa movimentação, especialmente dos produtos comercializados pelo cinturão caipira, a região do Tatuapé, pela sua proximidade com aglomerados mais consolidados como Brás e Mooca, atraiu também novos moradores. De acordo com Pedro Abarca, em fins do

---

<sup>9</sup> O material recolhido por Abarca está presente no seu livro (2017) e no site pessoal disponível no endereço: <http://abarcasite.com.br/>.

<sup>10</sup> Sobre as chácaras na região leste de São Paulo consultar Reis (2017) e Oliveira (2018).

século XIX, chegaram os primeiros imigrantes que se estabeleceram no Tatuapé. O memorialista indica que houve um fracionamento de terras, em lotes menores para o cultivo de frutas, verduras e olarias. Na sequência final do artigo, analisa-se a partir das cartografias existentes como as estradas de rodagem e a ferrovia atuaram enquanto eixos de expansão e promoveram a ocupação do bairro do Tatuapé.

#### **4. Expansão e ocupação do Tatuapé a partir da análise da cartografia**

A região do Tatuapé, essencialmente agrícola, trazia ares de uma cidade interiorana, assim como em muitos outros bairros situados nas franjas da cidade. No início do século XX, o Tatuapé adquiriu uma feição mais urbana semelhante às regiões limítrofes da zona leste, caracterizada pela instalação de fábricas e de moradias para trabalhadores urbanos. No material produzido pela Prefeitura Municipal de São Paulo (2016), consta estudo desenvolvido pela SPUrbanismo que mapeou a evolução da mancha urbana paulistana nas primeiras décadas do século XX. O estudo em questão indica existência de ocupação “horizontal residencial” na zona leste “[...] formando o que ficou conhecido como ‘bairros dormitórios’, responsáveis por uma dinâmica de deslocamentos pendulares, já que a oferta de emprego cada vez mais se concentrava no território da região central para a sudoeste do município” (São Paulo – Município, 2016, p.6). Esse tipo de ocupação horizontal residencial é dominante no padrão de ocupação do Tatuapé, no entanto, resta a pergunta: como ocorreu essa ocupação horizontal? A resposta está na identificação e análise dos eixos estruturadores que foram fundamentais para a expansão urbana e consequente periferização. A primeira cartografia selecionada para análise é a “Planta Geral da Cidade de São Paulo” de 1905.

Figura 3: Detalhe da “Planta Geral da cidade de São Paulo”, 1905. Adoptada pela Prefeitura Municipal para uso de suas Repartições. Elaborado pelas autoras com detalhamento da área do Tatuapé (em vermelho “Tatuapé” e em amarelo o “Alto Tatuapé”). A linha em vermelho destaca a Avenida Celso Garcia e a linha amarela a Estrada de Ferro Central do Brasil.



Fonte: acervo cartográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP).

A Figura 3 é um excerto do mapa de 1905, que detalha o centro de São Paulo (marcado pela passagem da linha da São Paulo Railway) e a região leste. Contíguo à região central estão localizados bairros com alta densidade populacional distribuídos entre Brás, Mooca e Belenzinho. Entre o centro e o distante bairro de Penha de França, observam-se dois eixos que concretizam a ligação entre centro e bairro: a Avenida Celso Garcia e a Estrada de Ferro Central do Brasil (antiga Estrada do Norte). Ao longo da Celso Garcia, o mapa representa uma série de imóveis dispostos na testada da via, mostrando que a região que viria a ser o Tatuapé possuía tímida ocupação. Não se procurou informações sobre o tipo de imóvel instalado ao longo da via, por entender que se trata de outro tipo de investigação. Por outro lado, é possível especular que tais edificações fossem imóveis residenciais ou pequenos comércios situados à beira do caminho.

Segundo Reis (2017, p.39), a Avenida Celso Garcia era um antigo caminho conhecido como Estrada do Brás, que com a urbanização foi dividida em Avenida Rangel Pestana e Estrada da Intendência, que foi renomeada em 1908 como Avenida Celso Garcia. Não resta dúvida que a antiga Estrada da Intendência, depois

Avenida Celso Garcia, foi um eixo organizador e difusor da expansão urbana dos bairros periféricos da cidade de São Paulo.

O segundo eixo organizador do espaço presente no mapa é a linha férrea da Central do Brasil. Conforme salientado, a região leste é marcada pela existência de duas linhas férreas (São Paulo Railway e Estrada de Ferro do Norte) que desempenham função de eixos organizadores e estimularam a expansão urbana entre a 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> Paradas<sup>11</sup>. Entre estas duas paradas destaca-se um enorme loteamento na cartografia indicado como “Villa Gomes Cardim”.

A presença do empreendimento imobiliário chama a atenção, por ser o único loteamento da área. Observa-se que a prática de deixar propositalmente áreas mais nobres para valorização - ação identificada e discutida por Sampaio (1994) - é uma medida praticada pelo mercado imobiliário no Tatuapé assim como em outras regiões de São Paulo. O loteamento conhecido como “Villa Gomes Cardim” foi um empreendimento atribuído a Pedro Augusto Gomes Cardim, que ocupou posição como Intendente Municipal e organizou a “Planta Geral da Capital de São Paulo”, em 1897. Lúcia Simoni, citada por Kuvásney (2016, p.176), indica que Cardim estava envolvido em negócios envolvendo a posse irregular de terras na cidade de São Paulo.

O desenho da Villa Gomes Cardim fez uso da malha ortogonal que permitiu o máximo aproveitamento da área em número de lotes. Pela localização, a simplicidade do traçado e a ausência de áreas verdes, como praças e outras, são indicativos de que se tratava de lotes para estratos sociais mais baixos, que buscavam a região pelos preços mais acessíveis dos terrenos. Na mesma época de lançamento

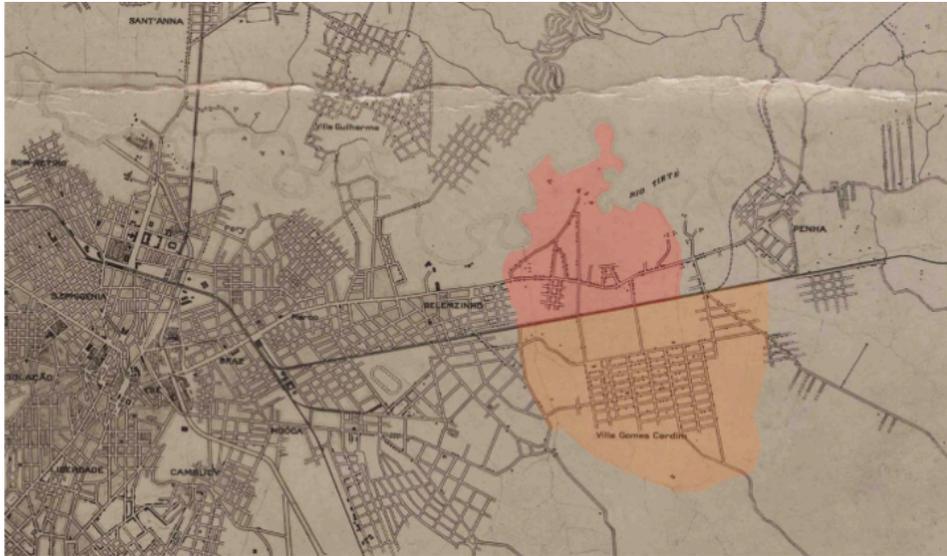
---

<sup>11</sup> As paradas eram pequenos pontos de embarque ou desembarque distribuídos ao longo das linhas férreas. As paradas eram determinadas por fatores técnicos e por fatores particulares. Sobre os fatores técnicos, Maria Lucia Lamounier (2012) explica que o tender (acoplado à locomotiva a vapor) necessitava ser abastecido com água e lenha ou carvão a cada determinado período de deslocamento. Os fatores particulares eram determinados pela própria empresa, bem como para atender grandes proprietários de terra, cuja valorização alcançava outros patamares com a existência de uma parada do trem. Com base nos escritos do engenheiro Adolfo Augusto Pinto (1903;1970) acredita-se que estes fatores foram amplamente combinados durante a abertura das vias férreas não só na Estrada de Ferro do Norte como em outras companhias como a Paulista.

da Villa Gomes Cardim, Reis (2017) identificou a existência de outros loteamentos na zona leste.

Na sequência, o mapa analisado é do ano de 1922, que integra o acervo cartográfico do APESP (Figura 4). Comparado ao mapa de 1905, a expansão urbana que atinge a zona leste é visível, com novos loteamentos e adensamento ao tecido existente. Nos locais mais distantes e pouco habitados, nota-se a reprodução da mesma lógica que guiou a implantação da Villa Gomes Cardim. A parte colorida em vermelho (Tatuapé) chega até as margens do rio Tietê, que ainda não havia sido retificado. A partir da Avenida Celso Garcia, eixo organizador da expansão, surgem arruamentos secundários que penetram no sentido da várzea. Nota-se também a inexistência de um traçado de rua retilíneo, sugerindo que os arruamentos são organizados a partir das necessidades impostas pelo cotidiano. Os pequenos pontos situados ao final de cada um dos arruamentos são olarias instaladas nas várzeas e o caminho chega até esses estabelecimentos para propiciar o escoamento e a comercialização dos produtos. As várzeas, como aponta Janes Jorge (2006), eram abundantes em jazidas de argila próprias para a fabricação de materiais cerâmicos como tijolos, telhas e manilhas, materiais requisitados pela construção civil em pleno processo de expansão em São Paulo (PEREIRA, 2004).

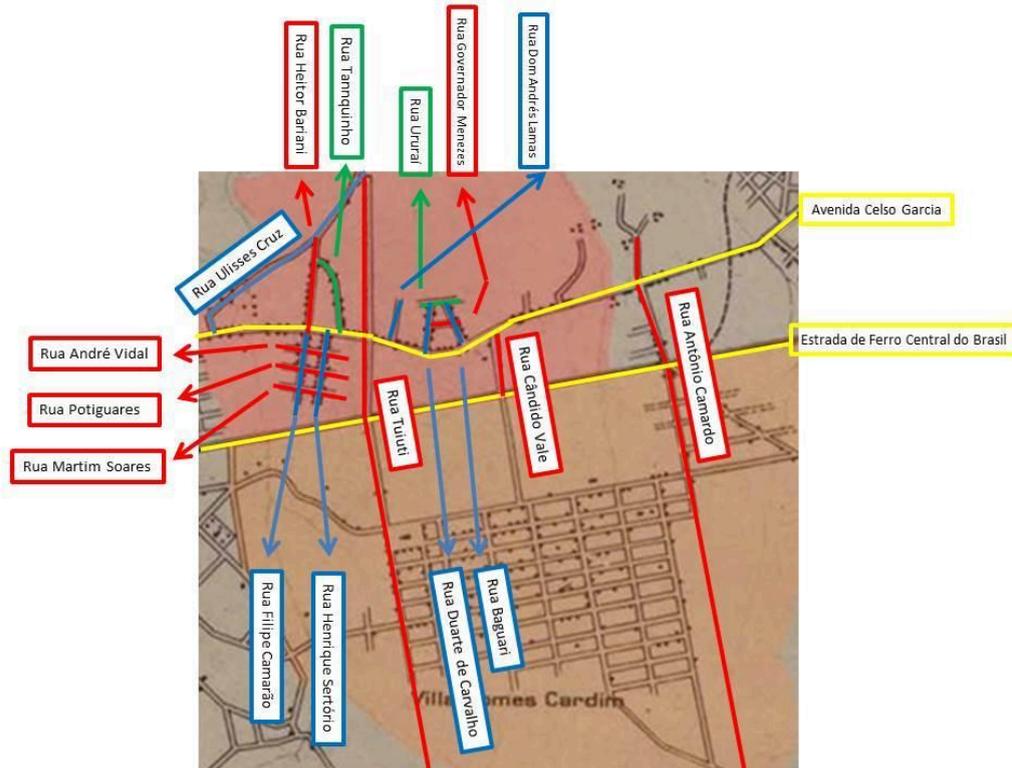
Figura 4: Detalhe do mapa “Comissão Geographica e Geológica. Plantas da Cidade de São Paulo mostrando seu desenvolvimento. Escala 1:20000. 1922”.



Fonte: Elaborado pelas autoras. Detalhamento da área do Tatuapé e Alto Tatuapé.

Outro detalhe revelado pela cartografia são as passagens em nível, que atravessam a linha da Central do Brasil, promovendo conexão entre as duas partes do bairro com as ruas Tuiuti, Itapura e Antonio Camardo (Figura 5). As vias presentes no Tatuapé estendem-se em direção a Villa Gomes Cardim e conectam-se à esquerda através da Rua Padre Adelino com o Belenzinho e as que estão mais à direita penetram ainda mais fundo, estimulando a formação de outros arruamentos. Salta aos olhos como estes arruamentos vão surgindo, sem a existência de um plano que guiasse este crescimento, que é comandado ao que os mapas e a literatura sugerem, pelo mercado imobiliário e seus loteamentos dispersos.

Figura 5: Detalhe do mapa de 1922 com as ruas do bairro Tatuapé.



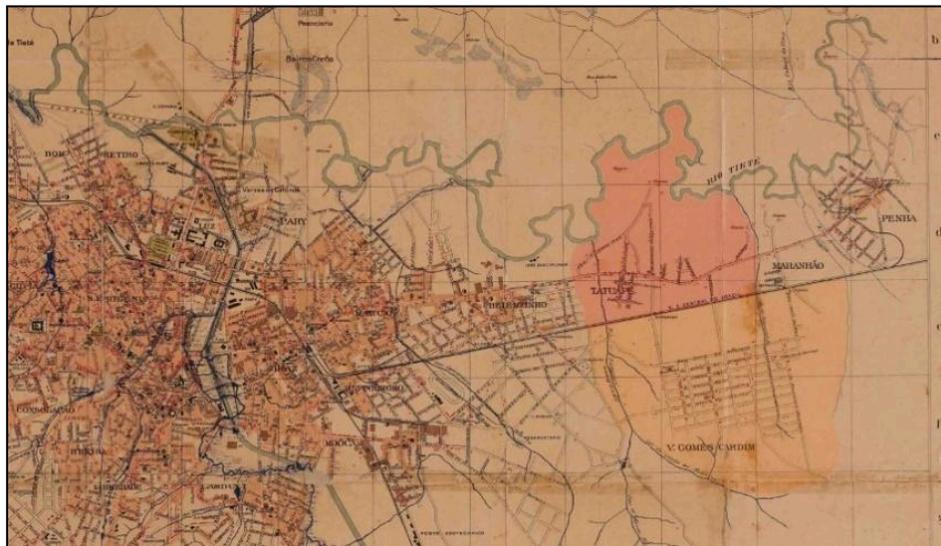
Fonte: Elaborado pelas autoras a partir do mapa de 1922.

No mapa analisado referente ao ano de 1930 (Figura 6), observa-se a manutenção do mesmo padrão de ocupação do mapa de 1922. Entretanto, em outro mapa de 1930 produzido pelo SARA Brasil fica evidente o crescimento do Tatuapé com novos arruamentos e o adensamento horizontal. O mapa da Figura 7, que pertence à base cartográfica do *GeoSampa*, trata de base oficial, utilizada pela PMSP.

No mapa de 1930 do *GeoSampa* é perceptível como o padrão de ocupação modificou-se no bairro. A parte que corresponde ao Tatuapé, em vermelho, mostra uma intensa ocupação ao longo da Avenida Celso Garcia e nota-se que a urbanização se intensifica à beira da linha férrea, próximo das passagens em nível. O

mapa também representa a intensa ocupação da área do rio Tietê, ainda com os seus meandros e várzeas característicos. Na representação em amarelo, que corresponde ao Alto Tatuapé, as áreas limítrofes à linha férrea, antes desocupadas, aparecem ocupadas. Os vazios existentes em mapas anteriores estão ocupados com loteamentos, sendo representados no mapa, além da Villa Gomes Cardim, a Vila Azevedo e a Vila Lusitânia. Seja em direção ao Belenzinho como no sentido Penha identifica-se uma intensa urbanização.

Figura 6: Detalhe do mapa “Cidade de São Paulo”, 1930.



Fonte: Elaborado pelas autoras, com detalhamento da área do Tatuapé e Alto Tatuapé.

Figura 7: Detalhe do mapa “Mapeamento 1930 – SARA Brasil”.



Fonte: Elaborado pelas autoras. Com detalhamento da área do Tatuapé e Alto Tatuapé.

Pelo mapa de 1954, do *GeoSampa* (Figura 8), a urbanização do Tatuapé ainda estava em plena ascensão, com novas áreas sendo incorporadas após a retificação do rio Tietê, ainda com a presença de algumas lagoas da antiga várzea que foram drenadas e posteriormente ocupadas (observar Figura 8). Na área correspondente ao Alto Tatuapé nota-se a ocupação intensa, entretanto, com áreas ainda desocupadas certamente esperando a valorização. No espaço de tempo compreendido entre 1922 e 1954 analisados através da cartografia, a bibliografia sobre o Tatuapé e os documentos produzidos pela PMSP indicam a predominância de ocupação horizontal.

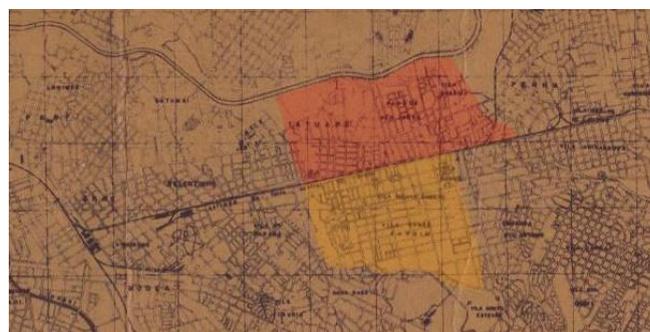
Figura 8: Detalhe do mapa “Mapeamento 1954 VASP-Cruzeiro”.



Fonte: Elaborado pelas autoras com detalhamento da área do Tatuapé e Alto Tatuapé.

O último mapa analisado é o de 1957 (Figura 9) com destaque para a retificação do rio Tietê que permite a ocupação intensiva da antiga área da várzea, antes inabitável pelas constantes cheias e que ficam disponíveis para serem incorporadas pelo mercado imobiliário<sup>12</sup>. Até o final do século, a área em questão estaria totalmente ocupada até as margens retificadas do Tietê.

Figura 9: Detalhe do mapa “Planta Viária da Aglomeração Paulistana” realizado pela Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1957.



Fonte: Elaborado pelas autoras com detalhamento da área do Tatuapé e Alto Tatuapé.

<sup>12</sup> Sobre o saneamento das várzeas de São Paulo e o processo que levou a sua incorporação pelo mercado imobiliário consultar o trabalho de Seabra (2015).

Nas décadas seguintes, os espaços vazios existentes no bairro são ocupados, consolidando-se o adensamento horizontal. A partir da década de 1960, o bairro passou por novas mudanças e inaugurou-se a era do adensamento vertical com o lançamento dos primeiros edifícios de apartamento, alterando a paisagem do bairro. O Tatuapé e a Vila Gomes Cardim cresceram no mesmo eixo, limítrofes aos bairros vizinhos Belenzinho e Penha. Outro ponto observado foi que a ocupação seguiu de forma linear, rente à Avenida Celso Garcia, seguindo a ocupação do Belenzinho. A Vila Gomes Cardim foi ocupada em lotes regulares e apresenta o mesmo padrão de ocupação próximo a Estrada de Ferro Central do Brasil, o que indica o papel da ferrovia e do transporte como um fator importante para a ocupação. Por último, destaca-se que houve um crescimento expressivo do Tatuapé, representado a partir da cartografia de 1930 e no mapa de 1954, torna-se ainda mais perceptível como a densidade da ocupação no bairro se intensifica.

## **5. Considerações finais**

O estudo sobre do Tatuapé a partir da cartografia produzida em diferentes décadas permitiu visualizar a ocupação do bairro ao longo do século XX: de um local de passagem, marcado pelo cotidiano rural para um bairro com alta densidade populacional e urbana. A cartografia evidenciou como caminhos e as ferrovias foram eixos organizadores do espaço, ao longo dos quais se instalaram os primeiros núcleos de ocupação. As estradas estimularam a fixação e a ocupação do espaço, especialmente a ferrovia, que oferecia como opção de deslocamento o transporte por bonde. Outro fator importante é a disponibilidade de terrenos mais baratos e acessíveis, especialmente para os trabalhadores com menos recursos financeiros.

O estudo da cartografia proporciona a percepção da mudança no padrão de ocupação vivenciado pelo Tatuapé. No início do século, com a presença de grandes lotes e a existência de produções ligadas às áreas suburbanas (como se torna evidente com a presença de olarias), padrão que se alterou no decorrer das décadas.

Entre as décadas de 1940 e 1950 o Tatuapé apresentou perfil urbano, com adensamento expressivo e consolidou-se nas décadas finais do século como bairro dormitório, com predominância de ocupação horizontal.

## REFERÊNCIAS

### CARTOGRAFIA

**BAIRRO do Tatuapé. Delimitação do bairro do Tatuapé, representado com uma mancha d'água vermelha.** São Paulo: GeoSampa e Google Maps. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Tatuap%C3%A9,+S%C3%A3o+Paulo+-+SP/@-23.5340031,46.5804767,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x94ce5ee7acdd50f5:0x3eeaf24eff368507!8m2!3d-23.5352452!4d-46.575463>. Acesso em: 24 out. 2021, 15:30:30.

**BAIRRO do Tatuapé. Subdivisões de bairros e marcação das vias do entorno do bairro.** GeoSampa. São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC). Acesso em: 24 out. 2021, 15:40:30.

**CIDADE de São Paulo.** 1930. Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico<BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0195\\_001\\_001](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0195_001_001). Acesso em: 24 out. 2021, 15:49:00.

**COMISSÃO Geográfica e Geológica.** Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico<BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0207\\_001\\_001](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0207_001_001). Acesso em: 24 out. 2021, 15:50:30.

**DETALHE do mapa de 1922.** Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico<BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0207\\_001\\_001](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0207_001_001). Acesso em: Acesso em: 24 out. 2021, 16:00:30.

**DETALHE do mapa de 1930.** Arquivo do Estado de São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_ca](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_ca)

rtografico<BR\_APESP\_IGC\_IGG\_CAR\_I\_S\_0195\_001\_001. Acesso em: 24 out. 2021, 16:10:30.

**MAPEAMENTO 1930.** GeoSampa, São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC). Acesso em: Acesso em: 24 out. 2021, 16:20:10.

**MAPEAMENTO 1954. VASP-Cruzeiro,** GeoSampa, São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC.aspx](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). Acesso em: 24 out. 2021, 16:30:50.

**PLANTA Viária da Aglomeração Paulistana.** Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1957. Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico <BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0212\\_001\\_001](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0212_001_001). Acesso em: 24 out. 2021, 16:40:00.

**PLANTA Geral da cidade de São Paulo 1905 Adoptada pela Prefeitura Municipal para uso de suas Repartições.** Levantada e organizada pelo Engenheiro Civil Alexandre Mariano Cococi e Luiz Frutuoso e Costa, Engenheiros da Comissão Geog. e Geológica. Esc. 1:20000. São Paulo. Disponível em: [BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0206\\_001\\_003](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0206_001_003). Acesso em: 24 out. 2021, 16:50:30.

COMISSÃO Geographica e Geológica. **Plantas da Cidade de São Paulo mostrando seu desenvolvimento.** Escala 1:20000. 1922. Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico<BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0207\\_001\\_001](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0207_001_001). Acesso em: Acesso em: 24 out. 2021, 17:00:30.

**MAPA Digital da Cidade de São Paulo.** GeoSampa, São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC.aspx](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). Acesso em: 24 out. 2021, 17:15:30.

**MAPA Digital da Cidade de São Paulo.** GeoSampa, São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC.aspx](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). Acesso em: 24 out. 2021, 17:20:47.

**MAPEAMENTO 1930 – SARA Brasil.** GeoSampa, São Paulo. Disponível em: [http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC.aspx](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). Acesso em: 24 out. 2021, 17:24:29.

**MAPEAMENTO 1954. VASP-Cruzeiro.** GeoSampa, São Paulo. Disponível em:

[http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/\\_SBC.aspx](http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). Acesso em: 24 out. 2021, 17:32:07.

**PLANTA geral da cidade de São Paulo 1905.** Levantada e organizada pelo Engenheiro Civil Alexandre Mariano Cococi e Luiz Fructuoso e Costa, Engenheiros da Comissão Geog. e Geológica. Esc. 1:20000. Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico<BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0206\\_001\\_003](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico<BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0206_001_003). Acesso em: 24 out. 2021, 17:38:28.

**PLANTA Viária da Aglomeração Paulistana. Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1957.** Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/documento\\_cartografico <BR\\_APESP\\_IGC\\_IGG\\_CAR\\_I\\_S\\_0212\\_001\\_001>](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/documento_cartografico <BR_APESP_IGC_IGG_CAR_I_S_0212_001_001>). Acesso em: 24 out. 2021, 17:40:22.

**ORTOFOTO Digital.** Acervo Digital da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/48845/D%20-%20JAIR%20FERREIRA%20DE%20ALMEIDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 out. 2021, 17:42:50.

#### BIBLIOGRAFIA

ABARCA, Pedro. **História do Tatuapé.** São Paulo: Edição do editor, 2017.

BRITO, Mônica Silveira. **A participação da iniciativa privada na produção do espaço urbano: São Paulo, 1890-1911.** 213 f. 2000. Dissertação (Mestrado em Geografia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Decifrando mapas: sobre o conceito de "território" e suas vinculações com a cartografia. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 12, n. 1, p. 193-234, 2004.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Aspectos do mercado imobiliário em perspectiva histórica: São Paulo (1809-1950).** São Paulo, SP: Ed. da USP, 2016.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Dilatação dos confins: caminhos, vilas e cidades na formação da Capitania de São Paulo (1532-1822). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 17, n. 2, p. 251-294, 2009.

CAMPOS, C. Os caminhos de terra e de ferro no Arraial de Souza e Joaquim Egydio: origens e desenvolvimento. In: BARRETTO, S. (org.) **Sesmarias, Engenhos e Fazendas. Arraial de Souza, Joaquim Egydio, Jaguaray (1792-1930)**. Campinas/São Paulo: Direção Cultura, 2016.

CANO, Wilson. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

CARLOS, A. F. A cidade e a organização do espaço. **Revista do Departamento de Geografia**, v. 1, p. 105-111, 10 nov. 1982. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rdg/article/view/47072/50793>. Acesso em: nov. 2021, 16:30:30.

CARVALHO, Clara Cristina Valentin Anaya. **Cenas de uma capital em expansão: aspectos da urbanização da Vila Mariana em São Paulo (1890-1914)**. São Paulo: Editora da Unifesp, 2019.

JORGE, Janes. **Tietê, o rio que a cidade perdeu: São Paulo 1890-1940**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

KUVASNEY, Eliane. Os mapas como “operadores espaciais” na construção da cidade de São Paulo do início do século XX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 64, p. 167-182, 2016.

LAMOUNIER, Maria Lúcia. **Ferrovias e mercado de trabalho no Brasil do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2012.

LANGENBUCH, Juergen Richard. **A estruturação da grande São Paulo**. Rio de Janeiro: IBGE, 1971.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Território e história no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

NUNES, Mônica Balestrin. Cartografia e paisagem: o mapa como objeto de estudo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 96-119, 2016.

PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. **São Paulo: a construção da cidade: 1872-1914**. São Carlos: RiMa/FAPESP, 2004.

PINTO, Adolpho Augusto. **História da viação pública de S. Paulo (Brasil)**. São Paulo: Typ. e Papelaria de Vanorden. & Cia., 1903.

PINTO, Adolpho Augusto. **Minha vida**: memórias de um engenheiro paulista. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

REIS, Nestor G. **São Paulo – Vila cidade metrópole**. São Paulo: Via das Artes, 2004.

REIS, Philippe Arthur dos. **Construir, morar e viver para além do centro de São Paulo**: os setores médios entre a urbanização e as relações sociais do Brás (1870-1915). 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RODRIGUES, Gabriela R. Marques. **Fisionomia de Itaquera**: transformações de paisagem e sociedade de um distrito paulistano (1875-1920). 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2018.

SAMPAIO, M. R. A. O papel da iniciativa privada na formação da periferia paulistana **Espaço e Debates**, n. 37, ano XIV, p. 19-33, 1994.

SÃO PAULO – Município. Dados **Demográficos dos distritos pertencentes às Subprefeituras**. 2020. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados\\_demograficos/index.php?p=12758](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758) Acesso em: 10 nov. 2021, 14:30:30.

SEABRA, Odette C. L. **Os meandros dos rios nos meandros do poder**. Tietê e Pinheiros: valorização dos rios e das várzeas na cidade de São Paulo. São Paulo: Alameda Casa Editorial/CNPq, 2015.

TOLEDO, Benedito Lima. **São Paulo -Três cidades em um século**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

## NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS:

### A enchente de 1980 pelas fotografias do Arquivo Histórico Manoel Domingues (FCCM)

Sérgio Ricardo Almeida da Hora<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 10/02/2023.

Artigo aceito em: 13/11/2023.

#### RESUMO:

A cidade de Marabá (PA), é bastante conhecida por suas enchentes, desde sua fundação. São momentos previstos na vida dos moradores da cidade. Este artigo busca contribuir analisando e contando sobre a enchente do ano de 1980 dos rios Tocantins e Itacaiúnas, considerada a maior da história da cidade, através das fotografias do Arquivo Histórico Manoel Domingues (FCCM). Para fins metodológicos, fizemos uma revisão teórica sobre o documento fotográfico, e um contexto histórico da cidade de Marabá (PA). Além disso, analisamos e interpretamos 5 (cinco) fotografias que representam fragmentos sobre o recorte desse artigo. Esse estudo, corrobora o quanto as fotografias do Arquivo Histórico oferecem possibilidades diversas de leituras e estudos sobre a memória e a história local.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; História; Arquivo; Enchentes; Marabá (PA).

#### PHOTOGRAPHIC NARRATIVES:

The flood of 1980 through the photographs of the Arquivo Histórico Manoel Domingues (FCCM)

#### ABSTRACT:

The city of Marabá (PA) is well known for its floods, since its foundation. These are anticipated moments in the lives of city dwellers. This article seeks to contribute by analyzing and telling about the 1980 flood of the Tocantins and Itacaiúnas rivers, considered the greatest in the city's history, through photographs from the Arquivo Histórico Manoel Domingues (FCCM). For methodological purposes, we did a

---

<sup>1</sup> Graduado em Arquivologia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2175612030051920>; e-mail: sergioricardo.arqui@gmail.com.

theoretical review on the photographic document, and a historical context of the city of Marabá (PA). In addition, we analyzed and interpreted 5 (five) photographs that represent fragments of this article. This study confirms how much the photographs of the Arquivo Histórico offer different possibilities for readings and studies on memory and local history.

**KEYWORDS:** Photography; History; Archive; Floods; Marabá (PA).

## 1. Introdução

No campo da História, as narrativas de fatos e da vida cotidiana dos sujeitos sociais de um determinado local, vem ganhando cada vez mais espaço. Nesse contexto, a História tem como desafio compreender como o conhecimento do passado tem se constituído como um dos principais eixos que move as dinâmicas estratégicas do desenvolvimento dos povos, culturas e nações.

A cidade de Marabá (PA), é bastante conhecida por suas enchentes, desde sua fundação. São momentos previstos na vida dos moradores da cidade, principalmente aos que moram/trabalham nos bairros a beira dos rios Tocantins e Itacaiúnas. Cada morador tem seu modo coletivo ou particular de lidar com este momento. E desde então, seu cotidiano é tomado sempre pela disposição dos rios, em épocas de enchente os moradores se veem obrigados a abandonar suas casas, ou seja, procuram a casa de parentes ou amigos e na maioria das vezes ocupam os abrigos montados pela prefeitura municipal. Quando as águas baixam vem um novo recomeço. O período das chuvas ocorre entre os meses dezembro a maio, nesse intervalo os meses de janeiro e março aparecem como os mais chuvosos.

Em virtude dessas premissas, este artigo busca contribuir analisando e contando sobre a enchente do ano de 1980 dos rios Tocantins e Itacaiúnas, considerada a maior da história da cidade, através das fotografias do Arquivo Histórico Manoel Domingues, localizado dentro do espaço da Fundação Casa da Cultura de Marabá (FCCM). A fotografia, e seu discurso “diferente” do textual, é um nítido recorte do tempo, sendo uma prova de fatos e acontecimentos. Embora

existam distorções, mas a verdade é que representa a existência de algo, útil à construção e reconstrução de momentos passados.

Quando ultrapassamos a barreira iconográfica e recuperamos as histórias implícitas, em sua forma fragmentária, desvelamos o significado das imagens. Desse modo, a imagem fotográfica é uma importante ferramenta de compreensão e análise sociológica e histórica. A fotografia sempre há de contar uma história diferente, e as imagens aqui analisadas, são indícios os quais podemos identificar várias nuances implícitas sobre os reflexos que cada enchente desses rios proporciona a população próxima a eles, em determinado tempo e espaço. Nesse sentido, sabemos que as imagens nos permitem uma imersão aos cenários e situações por elas representados.

## **2. Procedimentos metodológicos**

Para fins metodológicos, fizemos em um primeiro momento uma breve revisão teórica sobre o que é o documento fotográfico, como também uma apresentação histórica da cidade de Marabá (PA). No segundo momento, analisamos e interpretamos 5 (cinco) fotografias que representam fragmentos sobre o recorte destacado pelo objetivo desse artigo. São registros, dos quais pudemos perceber uma visibilidade mais completa dos aspectos do fenômeno cotidiano que acomete a cidade. Nossas interpretações, análises e compreensões captaram o que, comumente, passa despercebido pela maioria dos “leitores”, partindo pelo entendimento da forma de pensar e das experiências particulares de quem vê. Ressalta-se que a seleção das imagens, foi uma etapa bastante complicada, visto a relevância e significado das fotografias, muitas tinham potenciais condições de serem importantes a pesquisa.

Contudo, para a análise das fotografias sobre a enchente de 1980, adicionamos narrativas orais a respeito desse evento cotidiano da cidade, intercalando os relatos com as análises imagéticas, buscando assim, uma melhor compreensão das imagens fotográficas, através da entrevista concedida por Manoel Dias. A entrevista com Manoel Dias foi realizada em sua residência, localização

privilegiada do Núcleo Marabá Pioneira, avenida Marechal Deodoro, já na parte do bairro Santa Rosa, bem as margens do rio Tocantins.

### **3. O documento fotográfico: O acontecimento histórico em imagens**

Até que ponto “uma imagem vale mais que mil palavras?”. Partindo desta proposição, Leite (2001, p. 23) desenvolve sua metodologia de interpretação das singularidades das famílias de imigrante vindas para São Paulo, entre 1890 e 1930, registradas em coleções de fotografias pertencentes a particulares. O propósito da autora não é apenas mostrar como as fotografias registram uma memória ancestral dos familiares ali retratados, mas, sobretudo, perceber como aquelas silhuetas e contornos registrados pela lente dos fotógrafos revelam aspectos de grande relevância para a compreensão sobre os costumes de uma época, oferecendo-nos pistas para um melhor entendimento acerca do passado histórico.

Indubitavelmente, os registros fotográficos criaram uma marca para a história contemporânea. Essa marca se perfila na veracidade dos fatos, na realidade de mostrar o passado mais nítido, de perenizar o que foi vivido e a criação de uma memória futura que distingue esta história dos seus períodos antepassados. Essa marca de contemporaneidade que se inscreve nos registros fotográficos, como prova do que se experimentou, num certo tempo, e se revive, como memória ao longo dos tempos. Canabarro (2005, p. 24) justifica:

A fotografia é um produto social e cabe ao historiador perceber como as imagens constituem uma certa maneira discursiva de colocar em cena questões e fragmentos da história, percebidos no encaixe de uns documentos com os outros na tentativa de se entender sua forma evolutiva e, ao mesmo tempo, descontínua. Desta forma, a história aproxima-se do presente, com a fotografia, permitindo entender a história oficial, a secreta, a individual e a coletiva. [...] As imagens fotográficas são todas plausíveis à ação dos campos, das influências, das filiações, das referências, das determinações sociais e dos códigos de leitura, não estando atreladas ao determinismo tecnológico, pois, antes de tudo, são produtos sociais. (CANABARRO, 2005, p. 24)

Com a “revolução documental”, a qual trouxe diversas mudanças, entre elas o alargamento do conceito que o termo “documento” passou a empregar, a fotografia foi elevada a sua devida posição de destaque. Hoje, se toma a palavra “documento”

no sentido amplo: documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, digital, tridimensional (as obras museológicas), a imagem, ou qualquer outra singularidade. Dessa forma, “uma fotografia original, assim como qualquer documento original, não traz apenas um conteúdo no qual as informações se acham registradas. As informações expressas não existem desvinculadamente de um suporte físico.” (KOSSOY, 1989, p. 26).

Nos últimos 20 (vinte) anos a fotografia consolidou-se, definitivamente, no campo dos estudos históricos, como fonte de pesquisa e estudo de análise. Além de ter rompido com a barreira de uma história da fotografia limitada apenas a técnica ou ao gênero fotográfico, tornou a assimilar seus estudos, a prática social e a experiência histórica ao modo de ver e representar fotograficamente o mundo social. As iniciativas em torno da história com a fotografia são muito consistentes. Nessa representação, ela absorve sensivelmente os problemas visualizados através dos registros fotográficos, multiplicando seus enfoques; ideologia, mentalidades, tecnologias, difusão, standardização das aparências, quadros do cotidiano, marginalização social, etc.

A fotografia com suas mutações técnicas, ao longo do tempo, se aperfeiçoou, e a fez uma espécie de “médium” que converge entre o modernismo e o pós-modernismo, partilhando das diversas temporalidades. Se antigamente, os fotógrafos enfatizavam paisagens, conjuntos arquitetônicos, ruas e praças. Hoje, nos registros fotográficos, as expressões, gestos humanos são amplamente valorizados pelas lentes das câmeras fotográficas. As noções de visualidade, a ideia de observador, de público, de prática fotográfica, de experiência visual, portanto, se tornaram familiares à prática da História.

As fotografias devem ser consideradas pelos historiadores da mesma forma que outra prova qualquer – avaliando mensagens que podem ser simples e óbvias ou complexas e pouco claras. Nunca contém toda a verdade e muitas vezes se limitam a registrar aspectos visíveis, de matéria-prima a ser elaborada. (LEITE, 2001, p. 26-27)

Os dispositivos óticos associados à fotografia, provocou um maior investimento em documentação, com a organização de banco de dados, a maioria já

informatizados. Os espaços de sociabilidade se expandiram, ao mesmo tempo em que se tornaram um pouco mais complexos, todavia, mais democráticos, contemplando públicos e observadores com objetivos e propósitos diferentes, que também passaram a constituir as problemáticas da pesquisa da história.

Todavia, além de documentos, as fotografias também se flexionam como monumentos que refletem valores, ideias, tradições e comportamentos contribuindo para perenização das narrativas tensionadas entre o tempo passado, o presente e o futuro solidificando uma identidade familiar e orientando as sociedades futuras formas de ser e de agir. (LE GOFF, 2003, p. 526).

A imagem fotográfica, como todo o seu conteúdo visual na sua individualidade, se constitui como uma fonte histórica. Tudo isso se deve a dupla condição que a fotografia se finca: fonte histórica que é ao mesmo tempo artefato e registro visual, para historiadores e demais estudiosos das diferentes áreas do conhecimento. A amplitude conceitual da fotografia como fonte histórica e toda essa discussão teórica que a acompanha, também leva em consideração os pilares consolidados da fotografia como uma imagem fidedigna, realista e a sedução ocasionada pelo prazer da visão do “olhar fotográfico” e pela desinformação compartilhada de que existe uma ambiguidade de sentidos que envolve o objeto fotográfico, a subjetividade e a objetividade que ela carrega consigo.

Em termos de fidedignidade do conteúdo da fotografia, é de certo que o documento fotográfico está diretamente relacionado com os autores das imagens em que devemos utilizar. Historicamente, a autenticidade de uma imagem fotográfica nunca é posta em dúvida. Em geral, é aceita, e isto se explica, principalmente pelo grau privilegiado de credibilidade de que a fotografia se ocupa e foi merecedora desde o seu surgimento. Ora, de qualquer modo, se ainda houver a necessidade de se comprovar que o conteúdo fotográfico é realmente verdadeiro, pelo menos enquanto reprodução icônica da realidade, basta comparar com outros

registros fotográficos que representam o mesmo assunto e, que foram captados de outros ângulos.

A fotografia, desse modo, é indiscutivelmente um documento. Um testemunho de conhecimento do passado. Porém, não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve sim ser utilizada como uma fonte histórica. Todavia, Boris Kossoy (1989) alerta:

Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um quadro da realidade passada: um aspecto determinado. Não é demais enfatizar que este quadro é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade primeira [...] KOSSOY, 1989, p. 72)

Sendo assim, o esforço de compreensão dos códigos contidos documento fotográfico, nas mais diversas fases de seus estudos, sejam um fator constante. A utilização da fotografia como fonte de pesquisa, deve levar em consideração que a imagem impressa no papel não se confunde com a realidade. Em miúdos, se o pesquisador considerar que tudo que pode ser visto na foto era costume da época, pode chegar a conclusões equivocadas.

Nesse sentido, portanto, somente por este contínuo cruzamento das informações existentes – implícitas e explícitas – dos caracteres interiores e exteriores da imagem fotográfica, poder-se-á confirmar que os componentes do processo, geraram essa fonte histórica. A análise das fontes fotográficas não reproduzirá em conhecimento histórico, se não for agregado a informações escritas do contexto histórico, político, religiosos, cultural e social do tempo e espaço do mesmo registro fotográfico examinado.

Se a fotografia julga-se um documento e quer ser apresentado como tal, as informações escritas são de primordial importância. Esta verdade elementar é frequentemente esquecida pelos que consideram que a fotografia basta-se a si mesma. Ora, tais informações são indispensáveis em todos os casos, seja quando o clichê é utilizado num trabalho de pesquisa, seja para fins educativos, seja para denunciar uma situação a título de informação. (KEIM, apud KOSSOY, 1989, p. 51)

Além disso, as fotografias analisadas pelo historiador exigem um estudo das unidades e outro das sequências, estudo que será orientado pela especialidade do

pesquisador. Ora, para se trabalhar com um acervo fotográfico, é imprescindível que as imagens tenham outras fontes de informações acerca do material a ser analisado: a descrição, a identificação da fotografia e do fotógrafo, da data e do local, o objetivo e a apropriação ou guarda da foto, as anotações arquivísticas, as legendas, a historiografia sobre a época.

Nesse sentido, toda imagem fotográfica tem um propósito finalístico para o fim a qual se serve. Então, os registros produzidos para documentar algo - representam sempre um meio de informação, um meio de conhecimento - sempre será mantido o seu valor documental. “Como passado em revelação para o olhar que observa, a fotografia parece realizar sua utopia de produtora da memória.” (KOURY, 2008, p. 162).

Mesmo reconhecendo que a fotografia em sua natureza não é um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade - o regime documental. (ROUILLÉ, 2009, p. 27)

A partir desse pensamento, Rouillé (2009) considera a ideia de investigar como a imagem reproduz uma realidade. O que nos leva a acreditar, desse modo, que se a discussão entorno da presença do referente na fotografia é o que centraliza as discussões, portanto, é de uma análise independente desses registros fotográficos e suas formas de se relacionar com o referente, bem como a reavaliação do elo entre a escrita e a imagem. Nesse sentido, implicar dizer que mesmo que uma fotografia fora vista submetida a manipulações, ela continua sendo vista como uma prova irrefutável de verdade, da veracidade de um acontecimento, pela maioria das pessoas. Contudo, a fotografia refere-se à realidade, ou seja, um vestígio mecânico do que aconteceu.

Sendo assim, a fotografia sintetiza um fragmento visível de uma realidade, destacando espaços urbanos, monumentos arquitetônicos, o vestuário, expressões, a pose e as aparências elaboradas dos personagens ali congelados no infinito temporal. O trabalho de leitura de imagens, considerando as particularidades de suas linguagens, é favorável de ser desenvolvido. Mauad (2009, p. 36) diz que “a

fotografia é tão mais rica em significado quanto for a nossa capacidade de ler as nuances de representação contidas naquela imagem.”.

Enquanto documento, os registros fotográficos, e com o mérito de um certo pioneirismo em considerá-la como assunto digno de algum aprofundamento. Esse exercício de compreensão do contexto que envolve os registros fotográficos se conduz como uma tendência, buscando perceber como a imagem fotográfica termina por configurar posicionamentos e visões de mundo diferentes. Ela, então, se apresenta como uma possibilidade de compreensão de diferentes sociedades. Como Canabarro (2015, p. 115) afirma “Assim, a fotografia já se portaria como portadora de códigos, sejam eles técnicos, culturais, estéticos e sociológicos.” Gonçalves (2009, p. 236), ainda corrobora afirmando que:

A imagem depende dos símbolos e códigos circundantes e compartilhados no período em que foi produzido ou dentro do grupo ao qual pertence o autor. A construção da imagem é função das possibilidades de ver e compreender que pertencem à época na qual o sujeito que a realiza está inserido. Este imbricamento se dá através dos posicionamentos do autor em relação às reflexões de seu tempo, os partidarismos que acolhe ou rejeita, os diálogos que estabelece com outras produções culturais (de sua época ou anteriores), as técnicas e ferramentas disponíveis e as articulações que o repertório simbólico de seu período possibilita. (GONÇALVES, 2009, p. 236)

Nesse sentido, “a imagem fotográfica é parte importante da ampliação da capacidade humana de se representar, reconstruindo a história e dando significados a essas representações.” (CIAVATTA, 2002, p. 122). Assim sendo, por intermédio dos registros fotográficos, dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão. Trata-se de nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As fotografias são confidências, memórias, arquivos.

#### **4. Marabá (PA), a cidade entre rios**

Localizada na confluência entre os rios Tocantins e Itacaiúnas, região sudeste do Pará (outrora chamada região dos polígonos dos castanhais), Marabá (PA) teve sua formação histórica e criação, como Burgo do Itacaiúnas, em 1895. Em 1896, o

Burgo do Itacaiúnas já estava com 222 habitantes; as roças estavam sendo produtivas e já tinha iniciado as primeiras criações de gado. Esse povoamento tinha o rio como meio de escoamento de produtos e pequenas viagens. A natureza ditava as regras, principalmente no período das chuvas amazônicas, que propiciavam um grande volume de águas em toda sua extensão.

Em 7 de junho de 1898, o comerciante maranhense Francisco Coelho da Silva veio conferir presencialmente as recentes notícias dos vultosos lucros advindos da extração do caucho. Ficou impressionado que as informações que recebeu eram verdadeiras, e enxergou como oportunidade única para seus negócios a inauguração de um empreendimento comercial na região, visto o enorme volume de dinheiro que circulava entre a população. Além da grande quantidade de dinheiro circulando no pequeno povoado que se formava, o apoio e o convite do coronel Carlos Gomes Leitão — que visava a melhorar a infraestrutura e o comércio e, assim, melhorar a vida desse pequeno núcleo habitacional que estava se formando — também foi preponderante para decisão de Francisco de Coelho se fixar e efetivar definitivamente sua mudança.

Francisco Coelho da Silva, então residente em Grajahú, onde constituíra família e tinha casa de commercio, de cujo portal pendia uma taboleta com o titulo Marabá, attrahido pelo fascínio dos grandes cauchaes do Itacayuna e sobretudo pela miragem das riquezas que ahi se colhiam rapidamente, transportou-se para o Burgo, onde chegou em 1897. Já prospera e lucrativa se incrementava a industria do caucho. [...] veio estabelecer-se na junção dos rios Tocantins e Itacayuna, ahi desembarcando na manhã de 7 de Junho de 1898. Nessa ponta e terra ergueu uma tosca barraca coberta de folhas de babassú, para abrigo seu e da família, derribando o matto em larga extensão, ao derredor, no intuito de conhecer a topographia de pequeno alojamento e precaver-se contra as enchentes hibernaes. [...] A sua nova morada deu o nome de Marabá, em lembrança á sua antiga loja de Grajahú. (ESTADO DO PARÁ, 1927, p. 17-19).

Sendo assim, inaugurou um barracão comercial, localizado em um ponto privilegiado, o Pontal, local de encontro dos rios que banhavam a cidade: o Tocantins e o Itacaiúnas. Vale ressaltar que, quando Francisco Coelho chegou, já havia outros barracões instalados na localidade, porém, o chamado barracão Marabá

foi certamente o mais importante. Logo, o nome do ponto comercial passou a designar a pequena vila que ali foi se formando, como Velho (2009) explica:

O nome de Marabá, que acabou se referindo ao conjunto de barracões, é inspirado numa poesia de Gonçalves Dias, e teria vindo do nome de antigo estabelecimento comercial de um dos pioneiros, segundo alguns do próprio Francisco Coelho, segundo outros de Francisco Casemiro de Sousa, cearense anteriormente estabelecido em Pedra Afonso (VELHO, 2009, p. 36).

Em novo endereço, a estrutura física da Casa Marabá contava, inicialmente, com três ambientes interligados: açougue, botequim e, no centro, a residência. Francisco Coelho tratou de reforçar seu estoque com mercadorias que, até então, nas redondezas, eram novidade, e com produtos imprescindíveis, ou seja, aqueles que tinham a venda certa, como arroz, feijão e farinha d'água. Em 1899, a Casa Marabá, além dos produtos básicos já mencionados, também passou a vender carne. A metade dessa população era flutuante e trabalhava no extrativismo da floresta. (MONTARROYOS, 2013). Porventura, segundo Heraldo Montarroyos (2013), a Casa Marabá não vendia somente mercadorias de consumo de primeira ordem:

No barracão da Casa Marabá não se vendia apenas farinha, carne-seca e ferramentas rudimentares de trabalho. Não se fazia apenas transação de caucho, de castanha e de outros gêneros da floresta e dos rios. Vendiam-se também sonhos, prazeres e carícias, explorando a energia sexual de jovens e quem sabe até de crianças negras e mestiças que vinham principalmente da cidade de Grajaú, estado do Maranhão. [...] Considerando o contexto socioeconômico de 1899, a lista dos frequentadores assíduos e consumidores dos prazeres disponibilizados pelos sócios Francisco Casemiro e Francisco Coelho pode ter registrado, inevitavelmente, a presença dos seguintes tipos sociais na Casa Marabá: Mestiça Marabá, Caucheiros, Pescadores, Castanheiros, Caçadores de gatos selvagens, Açougueiros, Barqueiros, Tropeiros, Fazendeiros e filhos de coronéis, Vaqueiros, Peões, Matadores de índios, Forasteiros em geral, entre outros. (MONTARROYOS, 2013, p. 13-14)

No entanto, seu espaço urbano, porém, ainda era precário em contraste com a opulência dos tempos áureos da borracha, principal atividade econômica, na época, no estado do Pará. Havia ausência dos serviços públicos básicos; não tinha escola, nem correios, nem autoridade. Dependia de Baião (PA)<sup>2</sup> para todas as decisões e nem sempre os marabaenses eram atendidos em suas petições e

---

<sup>2</sup> Até 1913, Marabá pertencia ao longínquo e extenso município de Baião, cuja distância entre a sede municipal e a região do Pontal de Marabá era de aproximadamente 250 Km.

necessidades. Nesse sentido, se sentiam negligenciados pelo governo do Pará. Diante desse fato, foi estabelecida uma comissão que se deslocou até Belém, exigindo do governador atenção e autonomia, tendo em vista a distância entre essas localidades. Com essa provocação, e buscando minimizar as tensões políticas, o Governo do Pará reconheceu a autonomia política de Marabá (PA), em 1913, desmembrando-a de São João do Araguaia (VELHO, 2009, p. 38).

Marabá (PA), desde então, teve uma considerável melhoria no que se refere aos serviços básicos. A primeira escola pública de Marabá iniciou suas atividades em instalações provisórias, “[...] que consistiam em amplo salão situado em área de propriedade da professora Odília Maranhão que, para este fim, foi objeto de reformas e adaptações, como a instalação de banheiros, colocação de assentos coletivos e outros equipamentos e objetos indispensáveis.” (MORAES, 1998, p. 66). Ainda nesse período, Marabá (PA) também recebe o seu primeiro posto de saúde, instalado em um prédio alugado na antiga Rua dos Mineiros, onde hoje situa-se a praça Duque de Caxias no Núcleo Marabá Pioneira. Outra melhoria resultante dos investimentos públicos foi a iluminação pública. Inaugurada em 1915, na administração do Coronel Antonio Maia, a iluminação era feita através de lampiões instalados em 30 postes de madeira.

A então vila de Marabá (PA), sede municipal desde cinco de abril de 1913, foi então elevada à categoria de cidade em 27 de outubro de 1923. Contudo, a instalação se efetivou somente no ano seguinte, em 27 de outubro de 1924. Já nessa época a população já se encontrava por volta de duas mil (2 mil) pessoas. No ano de 1929 a cidade recebeu iluminação, através de uma usina de geração de energia, à base de lenha. Em 1931, foi inaugurado o Mercado Municipal, na rua 5 de Abril, ao lado da Igreja de São Félix Valois. Em 1935, inaugurou-se o aeroporto de Marabá, na ocasião apenas uma pista de terra. Em 1935, a cidade de Marabá (PA) tinha mais de 400 casas, a maioria construída de palha. A população fixa era de 1.500 habitantes, número que dobrava no período da safra da castanha. Entretanto, como relata Mattos (2013, p. 61):

Não havia cais, nem arborização nas ruas, nem água encanada, nem hotéis. A cidade contava com um pequeno posto de saúde do Estado, como único recurso médico. [...] No ano de 1939 foi inaugurado o Grupo Municipal José Mendonça Vergolino, com seis salas de aula e um salão. (MATTOS, 2013, p. 61)

Nos dias atuais, Marabá (PA) compreende uma extensão territorial de 15.128,058 km<sup>2</sup>, dividida em quatro núcleos urbanos: Velha Marabá (ou Marabá Pioneira), Cidade Nova, Nova Marabá e São Félix. Assim sendo, de acordo com o Instituto brasileiro de geografia e estatística - IBGE, Marabá (PA) pertence à mesorregião do Sudeste Paraense e à microrregião com o mesmo nome da cidade. Dista a aproximadamente 500 Km da capital Belém.

#### **5. As fotografias do cotidiano: a enchente de 1980 em Marabá (PA)**

As enchentes, nesse sentido é um tema muito pertinente para uma discussão histórica, pois para a cidade de Marabá (PA) é uma forma de entender suas práticas culturais, a dinâmica das pessoas e as mudanças advindas desse volume de águas. O estudo do fenômeno das periódicas cheias dos rios Tocantins e Itacaiúnas, que inundam determinados pontos da cidade de Marabá (PA), causando transtornos, mobilizando a população para doações, a prefeitura na construção de abrigos e a secretaria de saúde, pois o número de doenças agravam nesse período.

Os bairros localizados no Núcleo Marabá Pioneira, sofrem rotineiramente com as cheias, muito também pela localização, bem na confluência dos rios Tocantins e Itacaiúnas, lugar histórico por ser o “berço” da cidade. O contexto histórico do Núcleo é de suma importância, porque nem mesmo a enchente, que persiste em tentar expulsá-los quase todos os anos, não é o bastante para convencer os moradores da região a mudarem de endereço. Até porque sabemos que não é algo tão simples, tendo em vista os valores de terrenos e imóveis. Por outro lado, a pesquisa sinaliza que os moradores se identificam com seu bairro, com as lembranças.

E desde então, seu cotidiano vem sendo tomado sempre pela disposição dos rios, em épocas de enchente os moradores se veem obrigados a abandonar suas casas. Quando voltam tem o trabalho de reconstruí-las novamente, ou fazer a limpeza dos entulhos deixados pela força das águas. As fotografias utilizadas nesse recorte são da enchente de 1980, considerada a maior da história da cidade. Seu reflexo na memória da população ainda se faz presente. Diferentemente de outras cheias, as águas subiram muito rapidamente e de forma inesperada. Seu Manoel Duarte Dias, 83 anos, morador do bairro Santa Rosa que fica localizado no Núcleo Marabá Pioneira (Velha Marabá), barqueiro experiente que viu muitos acontecimentos e histórias na cidade de Marabá (PA), muito alegremente cedeu seu tempo para conversarmos sobre as enchentes que anualmente atingem parte da cidade. Em seus relatos percebemos uma memória mais focada na enchente de 1980. Vejamos:

Enchente que eu vi aqui grande assim, no meu entendimento. A mãe, meu pai, falava que houve uma enchente muito grande. Não é? Tomou Marabá, todo mundo, do nada. A de 1926. Aí, veio a de 1957 a de 1978. Aí 1979, ela repetiu. Aí 1980, aí foi a maior. Mas as enchentes grandes que eu vi acontecendo é 57, 78, de 79 e 80. Eu pilotava barco grande para Belém, a Babaçu. E a marca da enchente 1980 passou. Deve estar lá, na rampa lá. (DIAS, 2022)

As fotografias analisadas mostram que nem mesmo os telhados das casas se viram livres da cobertura imposta pelas águas. As Figuras 1, 2 e 3 ilustram as pessoas desesperadamente carregando seus móveis através dos telhados das casas e caminhões para os “jirais<sup>3</sup>” ou abrigos improvisados em outra localidade da cidade. As fotografias sinalizam em seu enquadramento, para os moradores, essa prática de mudança repentina já se tornou comum, uns, logo se mudam para abrigos preparados pelos governantes, outros preferem permanecer até ao limite da cheia, quando a água já está entrando nas casas. Maria Virgínia de Mattos (2013, p. 108), descreve que “O rio Tocantins passou do nível de 1,20m – o seu mínimo no verão – para 17,42 m; foi um crescimento de 16,22 metros! Sabe-se que, quando a cota atinge os 12 metros, as partes mais baixas da cidade já são atingidas pela água.”

---

<sup>3</sup> Em Marabá (PA), jirau se refere as varandas, sacadas ou “puxadinhos”.

Figuras 1, 2 e 3: Enchente em Marabá 1980 – Pessoas transportando móveis pelo telhado das casas e caminhões; Alocação de desabrigados.





Fonte: Arquivo Histórico Manoel Domingues, FCCM.

Nessas localidades as casas e empreendimentos comerciais são em sua maioria prédios com um segundo andar, pavimento ou “jirau”. A próxima fotografia

(Figura 4) mostra três jovens debruçados em um desses “jirau” a observar a cheia e sua proporcionalidade a ponto de cobrir a primeira parte da casa. Chama atenção na imagem a cena de um quarto rapaz em uma boia, dando flagrante a imensidão de águas que invadiu a cidade. Muitos dos jovens e crianças aproveitam esse momento para brincar, ficar na boia, ou ficar pulando da ponte com “saltos ornamentais”. Os moradores locais as constroem com a intenção de evitar perdas materiais ou até de vidas, ou se mudarem para outro lugar e abrigos arranjados pela prefeitura para socorrer temporariamente os desalojados da enchente.

Figura 4: Enchente em Marabá 1980 – Jovens em um “jirau”.



Fonte: Arquivo Histórico Manoel Domingues, FCCM.

Tratam-se de construções mistas, em sua maioria, adaptadas para as famílias e os negócios (em sua grande parte, o comércio). A simplicidade, a criatividade e a capacidade de adaptação, ou seja, as condições intemperes e aos materiais disponíveis dentro das possibilidades econômicas de cada família. Contudo, existem os riscos técnicos aparentes, contudo, também a precariedade da estrutura sanitária, acessibilidade ou urbanização no entorno dessas construções, além de prédios com ausência de muros, janelas e até portas abertas. Morar nesses sobrados, durante as enchentes, tem seus dilemas. O principal deles é a locomoção, isso porque os moradores ficam ilhados, com poucos ou quase nenhum espaço para circular o único meio de transporte são os barcos e somente um dos moradores é “escolhido” para sair de casa quando se tem uma necessidade como compras em supermercado, por exemplo. O restante dos membros da família ficam enclausuradas. Mas enquanto o térreo está alagado, os membros das famílias ficam no piso superior.

Na fotografia a seguir (Figura 5) nos mostra um prédio comercial localizado na Av. Antônio Maia, uma das principais vias urbanas e comerciais do Núcleo Marabá Pioneira, debaixo d’água. O prejuízo para o comércio foi muito grande. Essa fotografia chama atenção, porque a avenida Antônio Maia, é razoavelmente distante dos rios que banham a cidade. Na fotografia, ela está completamente tomada pelas águas, sendo possível enxergar apenas o piso superior do imóvel comercial que não é térreo. Nesses períodos de enchentes, escolas, postos de saúde e comércio tem suas atividades prejudicadas. As casas, por muitas vezes, ficam encobertas pelas águas por meses, os quintais e solos ficam empobrecidos pelo excesso de umidade e onde não é possível plantação alguma, porque logo vem outra enchente e acaba com tudo.

Figura 5: Enchente em Marabá 1980 – Av. Antônio Maia.



Fonte: Arquivo Histórico Manoel Domingues, FCCM.

Além do núcleo Marabá Pioneira, parte do núcleo Nova Marabá, São Félix e os bairros Amapá e Laranjeiras, localizados no núcleo Cidade Nova, foram invadidos pelas águas dos rios Tocantins e Itacaiúnas, nesse ano de 1980. Nos relatos de Manoel Dias, podemos perceber que o volume das águas chegou em áreas da cidade que muitos pensavam jamais alcançar.

A água chega, aí não tem jeito, tem que sair a altura de água, aí meu amigo é agonia, viu? Ave Maria. essa enchente a chuva não parava. Contando assim, a gente fica imaginando a cena de mundão de água. Ó, se Deus me livre acontecer uma enchente dessa na época de hoje, né? Muita gente desabrigada. Foi daquela ladeira, só foi parar na Rodoviária. Água demais naquela Folha 33 pra dentro, a parte da Liberdade ali toda. Minha gente, naquele dia, não era só na Pioneira. (DIAS, 2022)

É interessante ressaltar, que as enchentes recorrentes na cidade de Marabá (PA) por mais que sejam danosas, trazendo muitos transtornos, principalmente a população mais pobre que mora nas encostas dos rios Tocantins e Itacaiúnas, são diferentes das cheias as quais estamos habituados a ver e ouvir, decorrentes em outras localidades. Digo, ela não é violenta devido ao fato de que os rios sobem lentamente, dando espaço e tempo hábil para que os locais deixem suas casas o quanto antes.

## 6. Considerações finais

Assim sendo outrora descrito por Euclides da Cunha, na obra *Um paraíso perdido* que a região amazônica era uma terra sem história, de lá para cá muita coisa mudou. Uma história se constrói ao longo do tempo, pela luta bem conduzida e coordenada de seus protagonistas, no caso o povo, assegurando a continuidade e visando o futuro, sem abandonar o passado, muito pelo contrário - preservando-o – para que as gerações futuras possam conhecê-lo e compreender as estratificações decorrentes dos tempos atuais. Nenhum povo, pode ficar aprisionado ao que acontece no presente, buscando crescer, multiplicar efetiva e permanentemente.

Percebemos que muitas histórias estão implícitas e por muitas vezes não se é dado a oportunidade de emergir esses acontecimentos e fatos, pelo simples motivo que a história está sendo contada por anônimos. As enchentes, nesse sentido é um tema muito pertinente para uma discussão histórica. O estudo do fenômeno das periódicas cheias dos rios Tocantins e Itacaiúnas, que inundam determinados pontos da cidade de Marabá (PA), causando transtornos, pode viabilizar meios e ações para amenizar os desarranjos que cada enchente traz consigo.

Portanto, as fotografias, enquanto registro de memória cultural e (re)construção de saberes, pode contribuir para avanço em seu sentido mais amplo, quando orientado a promoção das potencialidades dos sujeitos. Concomitantemente, os registros fotográficos constituem-se como uma rica fonte de conhecimento do passado na medida em que os registros “refletem” transformações, fenômenos, acontecimentos e vivências no seio na sociedade. Elas se potencializam como mais uma construção histórica, produzida mediante o desenvolvimento técnico, do que o resultado do processo físico-químico entre imagem e referente. A verdade empírica do processo fotográfico ocorre não apenas na materialização do processo físico-químico, mas, principalmente, a partir de estratégias e convenções que regulam a produção e a recepção da imagem, através de formas de comunicação e de estética, codificadas social e historicamente.

Trata-se, portanto, de um meio de conhecimento, que facilita a visualização dos mais diversos microcenários do passado.

## REFERÊNCIAS

### ENTREVISTA

DIAS, Manoel Duarte. **Entrevista sobre as enchentes em Marabá (PA)**. Marabá: 2022.

### FOTOGRAFIAS

**FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE MARABÁ (Marabá, Pará, Brasil)**. Acervo fotográfico do Arquivo Histórico Manoel Domingues.

### BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Camila; PAULA, Silas de. O arquivo fotográfico e o indivíduo moderno. **Ícone**: Recife, v.2, n.5, dez.2009.

CANABARRO, Ivo Santos. Fotografia e História: questões teóricas e metodológicas. **Visualidades**: Goiânia, v.13, n.1, p. 98-125, jan-jun 2015.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: Aproximações. **Estudos Ibero-Americanos de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**: Porto Alegre, v.31, n.2, p. 23-39, dez. 2005.

CARVALHO, Telma Campanha de. Fotografia e Cidade: São Paulo na década de 1930. **Projeto História**: São Paulo, 19, nov., 1999.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

**ESTADO DO PARÁ. Pelo Tocantins paraense: uma viagem a Marabá**. Belém: Oficinas Gráficas do Instituto Lauro Sodré, 1927, 144p.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da imagem**: Londrina, v.1, n.1, p. 31-41. Nov. 2007.

**FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE MARABÁ (Marabá, Pará, Brasil).**  
Institucional: Sobre nós. Disponível em:  
<http://casadaculturademaraba.org/sobre-nos/> . Acesso em: 28 maio 2021.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. Particularidades da análise fotográfica.  
**Discursos fotográficos:** Londrina, v.5, n.6, p. 229-244, jan./jun. 2009.

**INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE)**  
**(Brasil),** Panorama: cidades. Disponível em:  
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil+/pa/maraba/panorama>. Acesso em: 30 maio 2021.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.  
**ArtCultura:** Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, jan.- jun., 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História.** Série Princípios. São Paulo: Ática, 1989.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia, Memória e Sociabilidade. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção:** João Pessoa, v. 7, n. 20, p. 160 a 176. Ago. 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. 5ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família:** leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 2001.

LOPES, Marcos Felipe de Brum; MAUAD, Ana Maria. MUAZE, Mariane. Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. **REB. Revista de Estudos Brasileños:** Salamanca, Espanha, v.4, n.8, 2017.

MATTOS, Maria Virgínia Bastos de. **História de Marabá.** 2. ed., revista e aumentada. Marabá: Fundação Casa de Cultura de Marabá, 2013.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brun. História e Fotografia. *In:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Milton Guran, a fotografia em três tempos. **Studium:** Campinas, v.28, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo:** Niterói, v.7, n. 13, 2002.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerruti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. **Acervo**: Rio de Janeiro, v.6, n. 1/2, p. 121-132, jan./dez. 1993.

MONTARROYOS, Heraldo Elias de Moura. História Social e Econômica da Casa Marabá: Reconstruindo o Cotidiano de um Barracão na Amazônia Oriental entre 1898 e 1906. Campinas: **história e-história**, v. 1, p. 1-20, 2013.

MORAES, Almir Queiroz de. **Pelas trilhas de Marabá**. São Sebastião do Paraíso (MG): Chromo Arte, 1998, 142 p.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

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

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: Sobre o dispositivo fotográfico. Tradução Eleonora Bettman. Campinas: Papyrus, 1996.

VELHO, Otávio Guilherme. A extração livre. In: **Frente de expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônia [online]**. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais: Rio de Janeiro, p. 29-51, 2009.

VELHO, Otávio Guilherme. Marabá da castanha e do diamante. *In*: **Frente de expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônia [online]**. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais: Rio de Janeiro, p. 52-66, 2009.

## **ZÉ DO CAIXÃO:** Opressão de gênero e o cinema de horror brasileiro

Débora Kaizer Felicíssimo<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 02/03/2023.

Artigo aceito em: 11/09/2023.

### **RESUMO:**

Este trabalho tem como objetivo analisar o tema da desumanização da mulher nos filmes *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) ambos dirigidos pelo cineasta José Mojica Marins. Para isso, o artigo inicialmente foca na construção histórica do corpo e do gênero, a partir de autores como Thomas Laqueur, María Lugones e Jeffrey Weeks a fim de introduzir um debate sobre os papéis de gênero. Em seguida, é feita a análise dos filmes, contextualizando-os historicamente e abordando como eles incorporam ideias da cultura brasileira para tratar da violência contra a mulher no enredo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro; Cinema de terror; Relações de gênero; Zé do Caixão.

### **COFFIN JOE:**

Between violations and violence

### **ABSTRACT:**

This paper intends to analyze the theme of the dehumanization of women in the movies *At midnight I'll take your soul* (1964) and *This night I'll possess your corpse* (1967) both directed by the filmmaker José Mojica Marins. For that, the article initially focuses on how body and gender are constructed historically, looking to bring to the forefront a debate about gender roles with authors such as Thomas Laqueur, María Lugones and Jeffrey Weeks. Then, the films are analyzed, contextualizing them historically and addressing how they incorporate ideas from Brazilian culture to address violence against women in the narrative.

**KEYWORDS:** Brazilian Cinema; Horror Cinema; Gender relations; Coffin Joe.

## **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0522640696444220>; e-mail: [deborakaizer@id.uff.br](mailto:deborakaizer@id.uff.br).

Há diversas abordagens possíveis para a realização da pesquisa histórica acerca das relações de gênero. Dentro da produção historiográfica autoras como Michelle Perrot (2006) empregam o termo história das mulheres para analisar a participação das mulheres na vida pública sob a perspectiva de que sua presença foi muitas vezes deixada de lado em detrimento de uma abordagem que privilegiava aspectos econômicos e estruturais. Neste primeiro movimento da história das mulheres focava-se nas particularidades sociais das experiências das mulheres em estudos de casos, exemplificadas aqui pela obra de Perrot. No entanto, diversas foram as produções e vertentes desenvolvidas ao longo das décadas que tratam da temática do gênero dentro da história.

A proposta deste artigo é analisar como é feita a construção do que é ser mulher em dois filmes de terror brasileiros dos anos 60: *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967). Será enfatizada uma discussão sobre o tema da desumanização da mulher, uma vez que nos filmes estudados o gênero faz com que as personagens mulheres sejam consideradas apenas como objeto de desejo sexual e, portanto, passíveis de agressões físicas e sexuais. Para o objetivo aqui proposto, procura-se uma abordagem que centralize o gênero dentro de um sistema de relações e disputas de poder.

A partir desses dois filmes, serão analisados como essas obras ficcionais interagem com a cultura popular da época para pensar a desumanização da mulher. Tomando como objeto de estudo um cinema que é produzido pela classe trabalhadora para circular e ser consumido por membros desta mesma classe, busca-se apresentar como os filmes inserem-se em um diálogo maior sobre as relações de gênero, brincando com elementos da cultura popular a partir de algumas ferramentas artísticas disponibilizadas pelo cinema.

Nas últimas décadas o cinema tem sido cada vez mais utilizado como fonte para a pesquisa histórica. A historiadora Michele Lagny (1997) está entre os autores que afirmam a possibilidade de pensar o cinema inserido em um determinado modo de produção e de distribuição, onde os artistas envolvidos desde cineastas e atores

até figurinistas e designers de produção são peças fundamentais para a análise histórica. Sobretudo, o que Lagny ressalta é a necessidade de uma perspectiva crítica ao documento (Ibid., p. 18-19), colocando o cinema como um bem cultural produzido por indivíduos específicos em que as perspectivas que possuem de mundo alteram o resultado final.

Nesse sentido, Lagny combate à ideia de que o cinema seria o reflexo direto de crenças da sociedade que o produz, carregando mesmo que de maneira inconsciente ideias que apresentam elementos até então invisíveis com a utilização de outras tipografias de fonte conforme defendido por Marc Ferro (2010) um dos historiadores pioneiro no tema. Pelo contrário, a autora reforça o ponto de vista que é desenvolvido no artigo no qual se destaca como o processo de criação é situado historicamente, ressaltando como se dialoga com determinadas características culturais que são ampliadas por meios como o cinema a ponto de serem reconhecidas como parte de uma cultura nacional. No caso dos filmes estudados, a construção de personagens ligados ao ambiente rural, suas formas de falar e de agir perpassa o modo em que essas pessoas são vistas pelos artistas envolvidos no cinema. Dessa maneira, os filmes operam como fonte para investigar as representações que a sociedade faz de si mesma (LAGNY, 1997, p. 127).

Para alcançar os objetivos propostos, o texto possui uma estrutura segmentada em duas partes. A primeira parte é um levantamento dos debates acerca da construção do sexo e do gênero, a fim de situar ambos historicamente e, estabelecer a multiplicidade de perspectiva sobre o corpo da mulher, para que a violência física e sexual possa ser mais bem explorada na segunda parte. Esta segunda parte é a análise de casos dos filmes mencionados. Em um primeiro momento o enredo das obras será explicado para que, posteriormente, o estudo das imagens e da representação da mulher possa ser feito de maneira mais fluida e compreensível.

## **2. Corpo e gênero: entre desumanizações e violências**

O historiador Thomas Laqueur (2001) explora a construção histórica do sexo, traçando uma trajetória histórica sobre os corpos e sobre o prazer. Em tal trabalho, um dos principais argumentos do autor é que somente a partir do início do século XIX os escritos da biologia e da medicina passam a afirmar distinções biológicas entre os sexos masculino e feminino (LAQUEUR, 2001, p. 17). O delineamento da pesquisa de Laqueur mantém-se a Europa, porém pensando no continente como exportador, por meio do colonialismo e da violência, de ideias e formas de vida, os conhecimentos que lá circulam podem ser úteis para a compreensão da historicidade não só dos papéis de gênero, mas do modo em que os corpos são entendidos.

Eu gostaria de propor, em vez disso, que nesses textos pré-Iluminismo, e mesmo em alguns textos posteriores, o sexo, ou o corpo, deve ser compreendido como o epifenômeno, enquanto que o gênero, que nós consideraríamos uma categoria cultural, era primário ou “real”. O gênero – homem e mulher – era muito importante e fazia parte da ordem das coisas; o sexo era convencional, embora a terminologia moderna torne essa reordenação sem sentido. Pelo menos, o que nós chamamos de sexo e gênero existiam em um “modelo de sexo único” explicitamente ligados em um círculo de significados; escapar daí para um suposto substrato biológico – a estratégia do Iluminismo – era impossível. Foi no mundo do sexo único que se falou mais diretamente sobre a biologia de dois sexos, que era mais arraigada no conceito do gênero, na cultura. Ser homem ou mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou o outro de dois sexos incomensuráveis (LAQUEUR, 2001, p. 19).

Neste trecho o autor estabelece uma distinção metodológica bastante importante que é entre gênero e corpo. A ideia do gênero para a finalidade deste artigo é a mais relevante, no entanto para inserir o gênero na história, os comportamentos e as formas de relação entre os diferentes gêneros instituídos socialmente, é necessário primeiro retroceder e tratar do corpo. A importância do corpo é fruto da transformação apontada por Laqueur no Iluminismo em que a mudança na compreensão do corpo afeta também os comportamentos e certas expressões do gênero.

Na experiência prévia, denominada de sexo único, o autor utilizando principalmente o exemplo da Grécia Antiga, ressalta como a visão do corpo era única do ponto de vista biológico. O homem seria o padrão, a forma perfeita,

enquanto a mulher é considerada como idêntico ao homem, a distinção seria apenas que enquanto certos órgãos dos homens são externos, nas mulheres eles seriam internos, um tipo de cópia falha. Tal ideia implica, por exemplo, que no ato sexual seria necessário que ambas as partes atingirem o orgasmo para que pudesse haver a concepção. Esta perspectiva da participação ativa de ambas as partes é particularmente interessante devido à historicidade de sua conclusão. Embora não seja uma sociedade em que haja a igualdade de gênero, no que tange ao sexo e ao corpo, nas ideias há uma equiparidade.

Laqueur explora como a percepção sobre o sexo variava de acordo com as necessidades e classe social dos indivíduos. Intelectuais do clero, não possuem a mesma interpretação sobre o corpo que prostitutas que tentavam abortar (LAQUEUR, 2001, p. 74). Tal informação é necessária para pensar as formas em que o corpo era concebido como inserido dentro das especificidades sociais e como forma de legitimar uma determinada ordem social (LAQUEUR, 2001, p. 22.).

Nesse contexto, a transformação produzida pelo Iluminismo demonstrada por Laqueur é importante, pois não se trata apenas sobre a reestruturação sobre a perspectiva estabelecida sobre o corpo, mas também da reformulação dos papéis sociais. Citando Jacques-Louis Moreau (LAQUEUR, 2001, p. 17), é enfatizado como a distinção não é mais sobre o corpo, em que a mulher deixa de ser o inverso, mas passa a ser um corpo com suas próprias características e por isso a perspectiva do seu papel social também muda. Desse modo, sobretudo é pensar como há uma busca em explicar a diferença entre os sexos a partir do corpo que é o caminho até aqui explicitado, mas também há a expressão social disso, qual é considerado o corpo ideal e quais são as suas representações.

Em primeiro lugar, o corpo hegemônico é sempre masculino, sendo a mulher aquilo que o homem não é, o outro. Em segundo lugar, há uma série de outras implicações sobre o que é ser homem, o que é o masculino e se trata da construção de um ideal, ou seja, não é necessariamente um objetivo tangível. O corpo, tal como o gênero, é produto da cultura e de crenças estabelecidas

socialmente e historicamente. Em contextos variados são regulamentadas as regras do que é aceito sexualmente, do que o corpo pode ser, como ele pode e deve se comportar, sendo o ostracismo muitas vezes uma ameaça para aqueles que não seguem um suposto regulamento imposto.

A criação do modelo e a sua naturalização do comportamento social são definidas por meio de relações de poder. Os constrangimentos e as opressões com que os sujeitos lidam não são aleatórios, mas definidas por sistemas culturais, qual o corpo não desejado, qual aquele passível de violência e de ser violentado. Como abordado anteriormente, a própria divisão entre os sexos biológicos ocorre pela atribuição de significado que é realizada culturalmente e dentro da história. Nesse cenário, a colonização é fundamental no estabelecimento do papel da mulher na sociedade, na divisão do trabalho e também no que tange a construção do corpo, do desejo sexual e das formas em que a feminilidade deve ser performada.

Jeffrey Weeks (2001) demonstra como este processo de atribuição de funções e modos de comportamento tenta se mostrar como algo natural e imutável a partir da legitimação de variadas áreas, seja ele o direito, a medicina ou o político. Há um discurso sobre os modos corretos de agir e se mostrar em sociedade e há uma linha entre o que é considerado normal ou anormal (WEEKS, 2001, p. 35). Nesses meios o corpo é muitas vezes designado como objetivo e baseado em fatos, como se houvesse uma identidade verdadeira e uniforme aos sujeitos normais.

Weeks, baseando-se em Foucault destaca os desviantes, aqueles que deveriam ser controlados e disciplinados para seguir as práticas sociais adequadas. A homossexualidade, a sexualidade feminina, por exemplo, as punições sociais para a prostituição e o adultério, apresentam-se neste raciocínio como exemplos daquilo que deveria ser contido, são comportamentos patologizados e que implicam em punições sociais e em alguns casos jurídicas sobre aqueles designados infratores.

A moralidade dentro do debate do gênero é relevante em função do seu impacto na organização da sociedade. O foco pretendido aqui é nas relações entre homens e mulheres, a ideia de consentimento e de família, pensando em como elas

são regulamentadas por diferentes estruturas de dominação e subordinação, enfatizando, portanto o exercício do poder. Nesta dinâmica, uma questão fundamental é como o gênero permeia o meio social de maneiras diferentes, de forma que o recorte geográfico e histórico realizado possibilita uma análise prática de como o gênero e, no caso aqui proposto, as violências presentes no mundo social são expressas e transformadas pela representação no cinema.

Ao focar no caso brasileiro propõe-se uma investigação sobre a desumanização da mulher, contextualizando o período histórico do país e como determinados valores são trazidos como tema para a narrativa. Assim, por meio do estudo da violência contra a mulher em *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* é possível pensar como os personagens e tópicos do enredo encarnam ideias presentes na sociedade brasileira do período.

O filme *À meia-noite levarei sua alma* é lançado pela primeira vez em São Paulo em 1964, o enredo do longa-metragem acompanha Zé do Caixão, dono de uma casa funerária, que está em uma busca obsessiva por um filho. O personagem tem como grande motivador o fato de que não acredita em Deus e em razão disso também não acredita na vida eterna. O problema é que Zé do Caixão é obcecado pela ideia de ser imortal, o que segundo ele somente seria alcançado através da continuação de sua linhagem sanguínea, por isso a vontade de ter filhos.

No filme, Zé do Caixão em sua procura por uma mulher ideal para carregar seu filho, o ideal é uma ideia bastante vaga na obra, sendo qualquer mulher um possível alvo do personagem. A narrativa de *À meia-noite levarei sua alma* inclui o assassinato cometido por Zé do Caixão de sua companheira Lenita porque após anos juntos ela não consegue engravidar. O personagem vive aterrorizando a pequena cidade onde mora, atacando verbalmente e fisicamente qualquer pessoa que enfrente sua autoridade, além da perseguição de qualquer mulher que Zé cogita poder ser a mãe de seus filhos. As personagens de maior relevância que aparecem neste filme são Lenita, previamente mencionada, Terezinha, noiva de Antônio que é

amigo de Zé do Caixão, a garçonete sem nome de um bar local e outra personagem sem nome, que visualmente se assemelha a uma cigana.

Esta noite encarnarei no teu cadáver dá sequência ao enredo do primeiro filme. Lançado em 1967, o filme segue a história de Zé do Caixão que, apesar de morrer ao final de *À meia-noite levarei sua alma*, retorna vivo e, após sua recuperação milagrosa, prossegue a sua busca pela mulher que lhe dê o filho perfeito. O filme contrasta-se com o primeiro, ao invés de manter seu assédio para as mulheres que encontra no seu cotidiano, o comportamento do protagonista passa a ser mais sistemático.

Logo no início do filme, o protagonista sequestra um total de cinco mulheres, escolhidas por não acreditarem em Deus e por isso supostamente materialistas elas supostamente teriam a honra de poder ser escolhidas para ter o filho de Zé do Caixão, a alternativa era a morte. Após o sequestro, todas as cinco são trancadas em uma casa e testadas para que o personagem descobrisse se elas eram ou não a escolhida. A ideia era que dessa forma seria selecionada a mulher mais forte e destemida.

O teste consiste em durante a noite, no quarto onde todas elas dormem colocar uma enorme quantidade de aranhas que visualmente parecem ser tarântulas e esperar para ver quem não é afetada. Apenas uma mulher não tem uma reação de medo ao acordar com as aranhas em seu corpo, Márcia, ela é a única poupada de ser trancada em um lugar que se assemelha a uma cela em uma masmorra e morta por cobras ali colocadas. O restante do filme foca nas interações de Zé do Caixão com Márcia, única sobrevivente do grupo de sequestradas e Laura que conhece o protagonista acidentalmente, mas que compartilha de seus valores.

Ambos os filmes foram dirigidos pelo cineasta paulista José Mojica Marins e foram gravados em um pequeno cenário construído em uma antiga sinagoga localizada também na capital paulista. O orçamento do filme de *À meia-noite levarei sua alma* foi escasso, sendo o primeiro financiado pelo próprio Mojica e pela venda de cotas, pequenos investimentos no filme no qual os compradores receberiam

lucros proporcionais a sua ajuda, vários dos papéis da obra foram distribuídos aos que colocaram maior quantia. Em um sistema bastante precário e com pouca estrutura o filme foi produzido. Esta noite Encarnarei no Teu Cadáver por outro lado, devido ao sucesso do primeiro filme, teve produtores responsáveis por financiá-lo. Conseqüentemente, não havia problema na quantidade de filmes, algo que afetou o número de tomadas possíveis no primeiro, e a estrutura de equipe e distribuição foi facilitada.

Esta breve contextualização sobre o contexto em que o filme é feito tem o objetivo de evidenciar como se tratava de um cinema independente, sem muita estrutura e que envolve muitos atores amadores. Os temas tratados pelos filmes, os simbolismos, a mensagem veiculada somente pode ser propriamente entendida em função do compartilhamento cultural. Certas ideias podem não ser compartilhadas por todos, por exemplo, a audiência pode não ser composta completamente por misóginos violentos, mas determinadas ideias e discursos estão enraizados na cultura de forma que o enredo pode ser compreendido com facilidade a partir do convívio dentro de uma mesma cultura.

O ponto fundamental para tratar da desumanização, da violência contra a mulher, os comportamentos das personagens é focar no personagem do Zé do Caixão em si. O personagem não é apenas o mais importante da narrativa de ambos os filmes, mas ele é a força motora de toda a narrativa. Zé do Caixão, embora protagonista, é o mal que todos desejam combater, mesmo que se trate de filmes de terror que contêm elementos do sobrenatural, assombrações, ênfase na morte e em lugares colocados como assustadores como um cemitério, a figura que procura causar medo e o sentimento de terror é Zé do Caixão. É ele que procura provocar uma reação emocional da audiência por meio de suas ações e discursos.

Para justificar sua superioridade e a violência que infringe, Zé do Caixão em meio de inúmeros monólogos repete de variadas maneiras como o povo, ignorante, supersticioso seria inferior e impuro. A violência é justificada dessa forma nas variadas vezes, mas é interessante pensar que quando interage com outros homens

que Zé do Caixão considera que o desrespeitam ou simplesmente estão no caminho, a punição ou violência é expressa como você é uma pessoa que me desafia. Um exemplo disso se passa em um bar em À meia-noite levarei sua alma quando um personagem recusa a aceitar que perdeu uma aposta em um jogo de cartas para Zé do Caixão e para receber o que é seu, Zé do Caixão com uma garrafa de vidro quebrada decepa os dedos do homem. Em contrapartida, sua violência contra as mulheres da narrativa é desmedida e nega qualquer humanidade delas que não seja sua qualidade como possível reprodutora.

Antes de explorar em maior detalhe como se dá algumas das interações de Zé do Caixão com as mulheres do filme, buscando relacionar a violência retratada ao mundo real, cabe aqui retroceder. A partir de uma breve discussão sobre masculinidade, a seguir será tratada a construção do personagem Zé do Caixão e a ideia de civilização ideal elaborada por ele a fim de pensar nas consequências da exclusão do que é considerado humano. Aqui se retoma um tema levantado no tópico anterior em que se destacou a figura do anormal, aquele que deveria ser disciplinado e controlado a fim de manter uma coerência social que é mantida na base da coerção e da ameaça do uso da força.

A socióloga argentina María Lugones (2014) ao abordar o feminismo decolonial discorre sobre a imposição colonial do gênero, as transformações na realidade cotidiana e a forma na qual se tenta criar categorias homogêneas do que é ser homem, mulher, branco, negro e os comportamentos específicos de cada um. A ideia é que, nesta imposição, cada categoria teria um significado homogêneo e imutável, todos os homens e todas as mulheres deveriam ter as mesmas características e modos de comportamento. O que Lugones traz utilizando o feminismo decolonial é a crítica dessas categorias como se as pessoas pudessem ser descritas de tal maneira, evidenciando, sobretudo, a importância da intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero (LUGONES, 2014, p. 935).

Desse modo, a autora realiza sua reflexão a partir do questionamento dessas categorias hegemônicas, pensando na pluralidade das experiências sociais para

complexificar a forma de organização social capitalista, contrastando o modelo com a realidade. Sob tal raciocínio, é questionado como determinados conhecimentos, valores e práticas são construídos na prática, e como a imposição do sujeito colonial, da ideia da civilização, que seria heterossexual, cristã e patriarcal é incorporada e transformada no mundo colonial.

Lugones destaca o indivíduo padrão que além de obedecer aos requisitos civilizatórios mencionados, também é obrigatoriamente um homem europeu e burguês, destacando as consequências sofridas por aqueles que não se encaixam nesse modelo.

[...] os animais eram diferenciados como machos e fêmeas, sendo o macho a perfeição, a fêmea a inversão e deformação do macho. Hermafroditas, sodomitas, viragos e os/as colonizados/as, todos eram entendidos como aberrações da perfeição masculina. A missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica de conquista e colonização. Julgar os/as colonizados/as por suas deficiências do ponto de vista da missão civilizatória justificava enormes crueldades (LUGONES, 2014, p. 937).

Embora com influências intelectuais e abordagens distintas, Lugones retoma o trabalho de Weeks citado anteriormente, na medida em que também trata da reação violenta àqueles que não se adequam a um determinado padrão de “normalidade”. O racismo e a misoginia, por exemplo, impedem que qualquer indivíduo seja completamente convertido ao padrão, mesmo que acredite na imposição do ideal colonial, atingi-lo é uma tarefa impossível em função da estrutura hierárquica do sistema. E é na forma em que se busca aceitar e reproduzir a hierarquia ou rejeitá-la que esta investigação acontece.

Agora ao pensar em como À meia-noite levarei sua alma e Esta noite encarnarei no teu cadáver são produzidos há uma criação hiperbólica e irônica nos enredos desses filmes. O primeiro filme foi gravado em 1963, circulando apenas no estado de São Paulo por alguns meses em 1964, sendo barrado pela censura em setembro de 1964, de forma que ele somente chega ao Rio de Janeiro em maio de 1966. O segundo filme ficou pronto em setembro, também de 1966, e havia a ideia

de lançá-lo imediatamente para utilizar o sucesso da exibição recente de *À meia-noite levarei sua alma*.

Em contraste com a censura do primeiro filme, onde houve a liberação após certo período sem que houvesse alguma alteração no material original, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* somente foi autorizado a ser exibido após o corte de cerca de 30 minutos de filme e após a total modificação da cena final do filme. Na versão original, Zé do Caixão era perseguido e morto por um grupo de homens, liderado por um personagem que teve a filha seduzida, dessa vez, consensualmente, pelo protagonista. Após encontrarem Zé do Caixão ele é morto e durante a cena do seu assassinato mais uma vez ele nega a existência de Deus. A versão final indica que foi adicionado um *voice-over* no qual Zé do Caixão admite finalmente a existência de Deus e pede perdão pela sua descrença.

O movimento que os filmes fazem de utilizar ideias conservadoras para construir seu enredo é particularmente interessante, principalmente quando uma das reações é o rechaço e a proibição no que diz respeito à reação estatal. O problema principal apontado é similar nos dois, é desrespeitoso a Deus e herético, não é coincidência a obrigatoriedade da completa mudança na cena final de *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

Apesar dessa rejeição, é interessante como os filmes interagem e brincam com a ideia de família e gênero. Classes abastadas em 1964 saíam às ruas marchando e clamando pela família, por Deus e pela liberdade, a esquerda vinculada à luta armada tinha como sua imagem a de um homem, líder, viril e valente, de forma que através das classes e posicionamentos políticos mantêm-se certos valores sobre o gênero.

O contexto ditatorial é fundamental para entender a relação do Estado com os filmes apresentados, pois a mudança na reação da censura diz respeito às orientações dadas aos censores vão sendo transformadas de acordo com períodos de maior abertura ou endurecimento do regime. A partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, passa a haver um maior rigor da censura.

Embora legalmente não exista nenhuma mudança, há uma grande diferença entre a prática da censura mesmo sem alterações no aparato legal que a rege. Apesar dos conflitos apresentados, *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* foram produzidos e distribuídos em um período em que o aparato repressivo não se encontrava tão organizado e tão restritivo, de forma que conseguem ser liberados, mesmo que em alguns momentos sejam necessárias negociações com o governo.

*À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* estão inseridos em um cinema que subverte e que interage com valores difusos e hegemônicos na sociedade de maneira diferenciada. *Zé do Caixão* é uma figura violenta e exagerada, mas suas ações e a lógica por trás delas são familiares. É uma situação particular onde se utiliza ideias sobre moralidade, família, papéis de gênero e cria-se algo novo. Os valores debochados pela narrativa só podem funcionar se forem capazes de engajar com a audiência de alguma forma e isso também é definido historicamente. Os personagens representados precisam se conectar com a audiência e a familiaridade com os temas da narrativa possibilitam que isso aconteça, criando uma ponte com o conhecimento e com as experiências reais do público.

Há uma característica importante presente nos dois filmes, mesmo que existam muitos homens que pela sua construção visual, suas roupas, modos de falar, são trabalhadores e de origem da zona rural, a maioria das personagens dos filmes ou não trabalha ou é dona de casa. Existem duas exceções, a Bruxa, personagem sem nome, mas que pelo figurino remete a uma cigana, também referida como em *À meia-noite levarei sua alma* e a garçonete do bar que *Zé do Caixão* frequenta, também no primeiro filme, de forma que a violência do personagem, pelo menos quando ela é direcionada a mulheres, está presente principalmente na violência do lar, do papel que deveria ser cumprido da maternidade e de satisfação do desejo sexual dele, homem que se enxerga tendo o direito de exigir o que o patriarcado define como seu privilégio inalienável.

Nesse contexto, as interações que Zé do Caixão possui com a personagem da Bruxa são particularmente relevantes, entretanto antes de abordá-la será feita uma exposição sobre como o protagonista normalmente lida com algumas das mulheres que ele considera como possível mãe de seu filho, nunca como sujeitos agentes e com controle de suas vidas. Em *À meia-noite levarei sua alma* a forma em que Zé do Caixão interage com essas mulheres é bastante particular no sentido de como a ameaça, o risco da violência física e sexual faz-se presente constantemente.

Logo no início do longa-metragem, antes da marca dos quinze minutos, o protagonista enquanto leva Terezinha, noiva de seu amigo Antônio, e cobiçada pelo personagem, até sua casa. Após Terezinha mencionar ser uma mulher feliz por estar noiva de um homem como Antônio, Zé do Caixão ainda no meio da rua pressiona-a contra uma parede, mesmo com os protestos físicos e verbais de Terezinha e diz “Ou você é muito ingênua, ou quer me fazer de fantoche. Sabe que você não é mulher para Antônio, é mulher para mim. [...] Quero saber se seus lábios são tão rebeldes quanto suas palavras.” (*À MEIA-NOITE levarei sua alma*, 1964, 14’).

O mesmo tom é mantido em interações futuras com a personagem, Zé do Caixão mata Antônio afogado para que ele não seja um empecilho e para que Terezinha esteja livre de laços com qualquer homem. Quando isso é feito, o protagonista vai até sua casa onde a estupra, com um discurso semelhante ao que acaba de ser mencionado, aqui Zé do Caixão louva Terezinha por rejeitá-lo, por preferir quando a conquista é “difícil”. Na cena é evidenciada a noção de posse e a justificativa para a violência é a importância colocada no que Zé do Caixão deseja e em sua crença que ele merece ter tudo que almeja.

Terezinha não é a única, quase todas as interações que o personagem tem com mulheres envolve algum tipo de ataque fundamentado no gênero. Lenita, companheira de Zé do Caixão no início de *À meia-noite levarei sua alma* é assassinada por ele porque mesmo após anos juntos ela não engravida. Antes de assassiná-la, o personagem declara: “Cada mulher deve pertencer a um só homem. Já que para mim você não tem utilidade, farei a gentileza de livrá-la do pecado de

precisar de outro homem.” (À MEIA-NOITE levarei sua alma, 1964, p. 26). Aqui a violência também é justificada como um alívio das punições sociais que ela sofreria em caso de uma separação, não que esta seja a verdadeira motivação do personagem. Tal como a morte de Antônio antes do estupro de Terezinha, a morte de Lenita reforça como dentro do enredo há uma regra bastante clara sobre quais tipos de comportamentos são socialmente legitimados e elas estão intimamente ligadas a sociedade brasileira.

Rachel Soihet (2012) tratando da violência contra a mulher no Brasil durante a Primeira República e também entre 1930 e 1960 aborda as punições e as reações de homens para comportamentos que julgam inadequados. Em sua análise, a autora utiliza jornais para refletir sobre conflitos de gênero, pensando nas contradições de gênero em diversas classes sociais e pensando na violência como presente em todas elas.

As agressões, nos processos por mim pesquisados, partem em número muito mais elevado dos homens contra as mulheres, no que apresento resultados diversos daqueles de Sidney Chalhoub. Afirmo o historiador, em seu estudo clássico sobre a classe trabalhadora no Rio de Janeiro, que nos setores pobres da população urbana “a violência do homem por questões de amor se exerce com muito mais frequência contra outros homens do que contra as mulheres” (SOIHET, 2012, p. 271).

As tensões sobre a ideia de quais papéis de gênero deveriam ser cumpridos em uma relação amorosa ou dentro de uma família operam nas expectativas estabelecidas por uma sociedade patriarcal. Nas situações exemplificadas, Zé do Caixão esperava que as mulheres cumprissem suas expectativas, Lenita como boa companheira e dona de casa, mas ela fracassa ao não engravidar e não concretizar a ideia da família e da vontade de Zé do Caixão de ter um filho.

O fracasso de Terezinha não é em não querer Zé do Caixão, o estupro funciona como evidência da recusa não interferir, mas a sua morte é provocada pelo julgamento social do estupro, a personagem refere-se a si mesma como desgraçada. No filme, o termo tem significados múltiplos podendo fazer menção a ideia religiosa de estupro tirá-la das graças de Deus, mas também podendo ser compreendido no sentido de violada e antecipando a opinião de outros que tende a culpar a mulher.

Nesse sentido, haveria a ideia de que Terezinha também deixa de ser uma mulher pura, o que também faz parte do controle da sexualidade feminina.

A garçonete é a única das mulheres que são alvos de Zé do Caixão que tem alguém de fora defendê-la, seu tio está no bar em um dos momentos em que ela é assediada por Zé do Caixão, mas mesmo assim o homem é quase morto por intervir. A Cigana, por outro lado, é uma mulher mais velha e funciona em À meia-noite levarei sua alma como ponte entre o mundo real e o mundo místico, é ela quem avisa Zé do Caixão irá morrer e deveria pedir perdão pelos seus pecados para não ir ao inferno. Embora atacada verbalmente por Zé do Caixão, ela não sofre nenhum tipo de violência mais forte. Fora essas duas exceções, em ambos os filmes as mulheres que conseguem ganhar algum tipo de agência o fazem após a morte ou por nunca terem sido um alvo do protagonista.

Terezinha comete suicídio, mas ao morrer jura vingança e voltar para assombrar Zé do Caixão e levar a sua alma, o que de fato acontece, já que o personagem é morto ao ser perseguido pelos fantasmas das pessoas que matou. Mesmo que apareça milagrosamente vivo no segundo filme, simbolicamente sua morte é importante, principalmente por torná-lo dessa vez alvo da violência e especialmente com a participação de uma mulher que morre por causa de suas ações. Há nesse momento, finalmente uma quebra de expectativas, até ali qualquer pessoa que enfrentava o personagem ou era morto ou era vítima de algum tipo de violência.

Em contraste, em *Esta noite encarnarei no teu cadáver* o tormento e o assédio são aspectos menos explorados, porém as formas em que o personagem justifica sua violência permanecem semelhantes. Ainda na busca de um filho, Zé do Caixão sequestra logo no início do filme cinco mulheres, escolhidas por serem, segundo ele, “materialistas”, filhas de ateu e sem fé. Depois de serem trancadas e observadas enquanto são atacadas por aranhas, Zé do Caixão está pronto para matar aquelas que não alcançaram suas expectativas, mas há algumas dinâmicas aqui presentes. Antes das quatro, que demonstraram medo das aranhas serem mortas por

cobras, o protagonista oferece uma delas para seu ajudante Bruno, visualmente assemelha-se ao auxiliar do Dr. Frankenstein que aparece no filme *Frankenstein* (1931) dirigido por James Whale. Ou seja, Zé do Caixão concede como prêmio, o acesso sexual a essas mulheres.

Constantemente no enredo de ambos os filmes reforça-se a negação da humanidade dessas mulheres, suas vidas e seu bem-estar sujeitos acima de tudo aos desejos triviais de Zé do Caixão. Por conseguinte, há um lado bastante evidente de violência simbólica a partir da instauração de uma desigualdade em todas as áreas da vida. Talvez esteja aqui um dos maiores méritos desses filmes, mesmo que exista um aspecto inerentemente artístico do que se passa no enredo, mantém-se sempre ligado às hierarquias e desigualdades de gênero presentes na sociedade brasileira.

A forma em que as cenas se passam, o aspecto teatral da música e como o drama é construído são típicos do meio cinematográfico, e há todo um elemento de espetáculo, Lenita é morta por aranhas peçonhentas, enquanto Terezinha possui um suicídio bastante gráfico visualmente, mas o diálogo em si não é hiperbólico. As formas em que a violência se expressa, a ameaça do estupro e da morte são familiares, mesmo para uma audiência do século XXI. A figura de Zé do Caixão, suas ações e suas palavras, é exagerada, um homem que anda completamente vestido de preto, de chapéu e capa, quando mais ninguém o faz, um homem que faz provas com animais peçonhentos para selecionar uma parceira sexual, mas suas ações e suas palavras permanecem reconhecíveis.

### **3. Considerações finais**

A violência do personagem é fundamentada na ideia de que ele merece ter o que deseja, então qualquer interferência ou percalço poderia ser enfrentada da maneira considerada adequada, mas a violência não é neutra. O conteúdo presente em *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* está em diálogo com as desigualdades de gênero, com as experiências e discursos sobre os papéis definidos para homens e mulheres. A sua função como arte e como entretenimento abre espaço para certas subversões, tal como o retorno após a morte

para obter vingança, de forma que se torna possível o questionamento das ações de Zé do Caixão, implica também no questionamento das ideias que ele encarna.

Para filmes que fizeram sucesso no seu período de lançamento e cujo personagem continua reconhecido na cultura brasileira, no final das contas fica marcado também por sua habilidade e sucesso em representar as experiências da violência contra a mulher nas suas variadas expressões.

## REFERÊNCIAS

- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- LAGNY, Michele. **Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo. Corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista de Estudos Feministas. Florianópolis**, v. 22 n. 3, p. 935-952, setembro-dezembro 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da História. Operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2006.
- SOIHET, Rachel. O corpo feminino como lugar de violência. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 25, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10592>>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.



## O AUDIOVISUAL EM AÇÕES DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL:

A experiência do Projeto Viva e Reviva em Goiás

Cassia Maria de Queiroz<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 06/03/2023.

Artigo aceito em: 11/09/2023.

### RESUMO:

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o processo de produção de documentário nas escolas como prática interdisciplinar e tendo como tema o Patrimônio cultural local. A referência para a análise é a experiência do Projeto de Educação Patrimonial *Viva e Reviva*, vinculado à Secretaria de Educação do Estado de Goiás - SEDUC/GO e executado na cidade de Goiás a partir de 2000. O estudo visa identificar os princípios e os objetivos na execução do audiovisual que era um dos elementos que fazia parte da proposta do *Viva e Reviva* para fins de registro documental das ações das escolas junto à comunidade local com a participação de estudantes, professores e o poder público. A partir da experiência desse programa de Educação patrimonial percebe as possibilidades de abordar o ensino da história local a partir de propostas ligadas ao patrimônio cultural e tendo o audiovisual como ferramenta de registro das memórias locais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação Patrimonial; Audiovisual; Comunidade escolar.

### THE AUDIOVISUAL IN HERITAGE EDUCATION ACTIONS:

The experience of the Projeto Viva e Reviva in Goiás

### ABSTRACT:

This article aims to reflect on the process of documentary production in schools as an interdisciplinary practice and with the local cultural heritage as its theme. The reference for the analysis is the experience of the Heritage Education *Projeto Viva e*

---

<sup>1</sup> Graduada em Direito e História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8522302722215360>; e-mail: cassiamqz@gmail.com.

*Reviva*, linked to the Education Secretary of the State of Goiás - SEDUC/GO and executed in the city of Goiás from 2000. The study aims to identify the principles and the goals in the execution of the audiovisual that was one of the elements that were part of the *Viva e Reviva* proposal for the purpose of documentary record of the actions of the schools with the local community with the participation of students, teachers and the government. From the experience of this heritage education program, the possibilities of approaching the teaching of local history from proposals related to cultural heritage and having the audiovisual as a tool to register local memories have been realized.

**KEYWORDS:** Heritage Education; Audiovisual; School Community.

## 1. Introdução

O atual conceito de Educação Patrimonial, temática de constante reflexão neste artigo, considera as pessoas da comunidade a ser trabalhada como sujeitos históricos, legitimando as suas visões de mundo, seus símbolos e significações. A partir dessa concepção é viável propor uma educação patrimonial dialógica, na qual todos os sujeitos participam, desde a identificação do patrimônio cultural e as possíveis ações coletivas para preservá-lo, passando pelas discussão de ideias e os recursos a serem utilizados.

O presente estudo se originou a partir da observação do uso do documentário no *Programa Viva e Reviva*, vinculado à Secretaria de Educação do Estado de Goiás (SEDUC/GO). O objetivo do projeto, idealizado em 1999 e lançado oficialmente em 2000, era incentivar a participação da comunidade escolar na Cidade de Goiás em ações de Educação Patrimonial visando fortalecer o sentimento de pertencimento dos sujeitos com o patrimônio cultural local.

A pesquisa expõe a experiência das escolas do Estado de Goiás, sobretudo da Cidade de Goiás, com o vídeo na sua execução, desde o roteiro até a interação das

mesmas para o registro das memórias e identidades locais. Dessa forma, o audiovisual se configura, também, como um instrumento mobilizador da sociedade na construção e divulgação do conhecimento. Além disso, é uma ferramenta que

possibilita o sujeito histórico ser ao mesmo tempo observador e realizador da sua narrativa histórica, social e política.

Assim este artigo objetiva dialogar sobre a relação entre o audiovisual e a educação patrimonial nas escolas sob a perspectiva de registro documental da realidade histórica dos diferentes grupos sociais que, em conjunto, conseguem captar as mais diversas expressões simbólicas do patrimônio material e imaterial da sua comunidade. Os efeitos do audiovisual enquanto ferramenta de registro cultural refletem na formação de sujeitos críticos, ao mesmo tempo em que é o mediador para apropriação das memórias e ressignificação identitária. O audiovisual produzido por uma pessoa, alunos ou por um grupo social está inserido num contexto cultural, histórico e político, abarcando todas as suas subjetividades desde os fragmentos de memórias às relações identitárias.

O artigo está dividido em duas partes: na primeira, abordamos a produção do vídeo no *Programa Viva e Reviva*, pontuando as contribuições deste na educação patrimonial, resultando num produto que transcende os recortes disciplinares. Num segundo momento, a partir da experiência do *Viva e Reviva*, propõe discutir a importância do audiovisual como ferramenta discursiva e ressignificante na educação patrimonial dentro e fora das escolas.

## **2. O audiovisual e os desafios da educação patrimonial no Viva e Reviva**

O patrimônio cultural é um dos principais elementos que compõem a identidade de um povo. Ele é composto por um conjunto de bens materiais e imateriais que foram produzidos ao longo da história de uma comunidade. A sua preservação é essencial para a manutenção da memória coletiva e para o fortalecimento da identidade cultural. Nesse sentido, o audiovisual surge como uma importante ferramenta para a valorização do patrimônio cultural e para a sua preservação.

É possível afirmar que há uma relação intrínseca entre o estudo da História local e a noção de pertencimento em sua própria comunidade. Ambos direcionam o

aluno para a percepção do seu lugar de origem, sua comunidade, sua relação com o seu grupo sociocultural. A esse respeito, Maria Auxiliadora Schimidt (2007), ressalta que “A História Local traz uma maneira bastante complexa de pensar e fazer História, em termos de aprendizagens e concepções, colocando em destaque a perspectiva da diversidade e pluralidade das identidades.” (SCHMIDT, 2007, p. 190). No âmbito da educação, propostas partindo da realidade cotidiana local, possibilitam a realização de um processo de ensino/aprendizagem a partir de elementos que relacionam-se aos interesses dos alunos, suas vivências, memórias afetivas etc.

Na concepção de Circe Maria Fernandes Bittencourt (2004), o uso da História local é necessário para criar uma ponte entre o passado e o presente a partir do seu espaço de convivência, tais como “a escola, casa, comunidade, trabalho e lazer”. A autora destaca que “a questão da memória impõe-se por ser a base da identidade, e é pela memória que se chega a História Local.” (BITTENCOURT, 2004, p. 169). Dessa forma, a História local como metodologia ativa pode ser um complemento para o aluno se perceber como sujeito histórico, estabelecendo relações identitárias com a sua própria história. O discente passa a atuar como agente do conhecimento, produzindo conteúdo a partir do seu lugar de origem como, por exemplo, pesquisas em arquivos, entrevistas com sujeitos locais, coleta de documentos, fotos, reforçando a relação de pertencimento do tempo e do espaço históricos. A partir dessa experiência o professor de História pode estabelecer, como metodologia ativa para construção de um ensino/aprendizagem mais eficaz, uma relação entre os acontecimentos da história local e os acontecimentos do país e do mundo.

Em relação ao conceito de identidade, Stuart Hall (2006) afirma que são importantes para compreendermos como suas mais variadas formas contribuem para nossa compreensão acerca do tecido social no qual vivemos. Em sua concepção, identidade é uma questão de “tornar-se” permitindo que o sujeito tenha a liberdade para aderir às mais diversas identidades em seus mais diferentes contextos, sem se importar com as contradições que isso pode causar, pois o sujeito

se confronta com inúmeras identidades, possíveis de se identificar na experiência coletiva ao qual ele está sujeito, em especial no mundo globalizado. Não há apenas uma identidade individual, mas múltiplas identidades que nos confrontam diariamente tanto externa quanto internamente, impossibilitando-nos de fazer uma escolha. Nessa perspectiva, o Projeto Viva e Reviva Goiás, idealizado pela Secretaria de Educação, assegurava aos agentes da Cidade de Goiás, por meio das escolas, o fortalecimento da sua própria identidade no tocante à valorização, preservação e apropriação do seu patrimônio cultural.

Assim, a concepção de identidade é determinante para estabelecer a ideia de uma comunidade. Os indivíduos, ao se apresentar como pertencente a um grupo procuram, mediante a cultura, meios de afirmar sua identidade e elementos que os diferenciam para que se entreguem a esse grupo e não àquele outro. A esse respeito, compreende-se que: “a identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações [...] dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar.” (SILVA, 2000, p. 82).

Levando-se em conta que o patrimônio cultural, composto por diversas manifestações de cunho material e imaterial, é um conjunto de bens e valores que se preservam ao longo do tempo e que possuem significado para um determinado grupo, a preservação desse patrimônio cultural é essencial para manter viva a memória e a identidade de uma comunidade. Nesse sentido, a educação patrimonial é considerada como uma ferramenta importante. No entanto, Simone Scifoni (2022, p.2) alerta que “a problemática da educação patrimonial no Brasil pede, urgentemente, uma nova pedagogia do patrimônio, que coloque a discussão na sua totalidade explicativa, ou seja, no campo da educação.”. Para a autora desde 2006, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), tem estimulado por meio de seminários, encontros e diálogos, a construção coletiva entre agentes públicos, voltada para um novo olhar de ressignificação da educação patrimonial.

Ao discutir a importância da educação patrimonial para a preservação da memória e da identidade de comunidades locais, Simone Scifoni (2022) ressalta que

esta deve ser entendida como uma ação educativa que visa a valorização e preservação do patrimônio cultural local. Educação com o patrimônio cultural deve ser interdisciplinar que envolve a comunidade, os gestores públicos, os educadores e os estudantes. É necessário repensar a prática de educação patrimonial no Brasil, pois apesar dos avanços recentes, ainda há muitos desafios a serem superados para que seja efetivamente valorizada. Além disso, é necessário que esteja presente em todos os níveis de ensino, desde a educação infantil até a pós-graduação, e que seja uma prática interdisciplinar.

Assim, tomando-se como base a ideia da Educação Patrimonial como projeto político, não se pode deixar, ainda, de enfrentar a problemática de que nem sempre no Brasil a população se identifica ou se vê no conjunto do que é oficialmente reconhecido como patrimônio cultural. Ocorre aí o que se chama de “lado perverso do patrimônio cultural”, seus processos excludentes ou mesmo de objetivação do passado oficial por meio de narrativas imagéticas e monumentalistas reforçados por práticas e discursos de poder (TOLENTINO, 2016, p. 44).

Em Goiás, no final da década de 1990, foi criado um Programa de Educação patrimonial denominado *Viva e Reviva*. Desenvolvido pela equipe da Superintendência de Ensino a Distância e Continuada da Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás, a proposta visava diminuir a distância entre o cotidiano dos alunos e o passado histórico da sua comunidade local, a Cidade de Goiás, que na época concorria ao título de Patrimônio da Humanidade concedido pela UNESCO. Para o estudo, o *corpus* documental selecionado é composto pelo relatório final com todos os subprojetos propostos pelas escolas, alguns ofícios, folders, documentos manuscritos, questionários, entre outros.

A análise do Projeto de Educação Patrimonial *Viva e Reviva* realizado na Cidade de Goiás de 1999 a 2010 é importante para se pensar sobre a perspectiva de educação utilizada e, a partir dela, definir os elementos que devem pautar as atividades de educação patrimonial. Assim, o seu estudo permite identificar ações que levem a uma proposta de Educação Patrimonial mediadora de uma construção

coletiva de conhecimento que identifique uma comunidade como produtora de acervo patrimonial por meio, por exemplo, de registro audiovisual, reconhecendo a importância dos saberes e fazeres locais. A partir da experiência do *Projeto Viva e Reviva* desenvolvido pelas escolas da Cidade de Goiás, foi criado o *Programa Viva e Reviva*, executado em várias cidades<sup>2</sup> do estado até 2010 quando foi encerrado pelo Governo de Goiás. O *Programa Viva e Reviva* tinha o audiovisual como uma das ações de apropriação do lugar de pertencimento.

Em relação aos objetivos do *Projeto Viva e Reviva Goiás* destaca-se a participação da comunidade nas ações para que ela pudesse se reconhecer durante esse *fazer* e assim, ressignificarem sua história a partir de um novo olhar para a cidade e seus personagens, monumentos, documentos, saberes e fazeres. No projeto, encerrado em 2010, a comunidade local foi envolvida pelas atividades propostas pelas escolas, possibilitando uma série de desdobramentos nas práticas educativas com vistas à identificação e a proteção dos saberes, ofícios, festas, lugares, rituais, expressões artísticas e lúdicas dos diferentes grupos da comunidade local.

No Capítulo III do Relatório do Projeto Viva e Reviva Goiás, fica evidente que o principal objetivo do Projeto estava em fazer da escola uma extensão da comunidade com a participação de todos os personagens da cidade na preservação dos elementos que constituem o arcabouço cultural local. Para os idealizadores do *Projeto*, o patrimônio cultural é toda a expressão de um povo e está presente em todos os lugares e ações realizadas por uma comunidade: “Nos livros que escrevemos, na poesia que declamamos, nas brincadeiras que fazemos, nos cultos que professamos.” (RELATÓRIO, 2002, p. 19). Nos subprojetos das escolas do Viva e Reviva Goiás foi trabalhado o patrimônio Cultural vilaboense: as festas, as músicas, as poesias, as brincadeiras, as cantigas de roda, as comidas e o modo de prepará-las, objetos, os lugares, a história dos bairros, incluindo também, a parte ambiental em alguns temas.

---

<sup>2</sup> Projeto Viva e Reviva Goiás; Projeto Viva e Reviva Pirenópolis; Projeto Viva e Reviva Pilar; Projeto Viva e Reviva Catalão; Projeto Viva e Reviva Jaraguá; Projeto Viva e Reviva Hidrolândia e Projeto Viva e Reviva Jataí.

A proposta de adesão das escolas ao *Projeto Viva e Reviva Goiás* e ao *Programa Viva e Reviva* era ser sempre de forma voluntária. Assim como os temas escolhidos versados sobre Patrimônio material e imaterial eram de livre escolha dos professores e alunos. Após essa primeira etapa, iniciava-se a escrita do subprojeto, o qual era enviado para a equipe do *Programa Viva e Reviva* a fim de ser revisado e validado. A partir de então, começava a parte prática do subprojeto, isto é, as pesquisas bibliográfica e documental, trabalho de campo, coletas de dados por meio de visitas, levantamento histórico de um bairro ou local, confecção de livros, produção de cantigas, poesias, registro em vídeos, sempre dentro do tema proposto que tinha como norte o patrimônio cultural local.

Os próprios discentes, sob a orientação dos professores, saíam a campo para fazer as pesquisas junto à comunidade, revivendo as histórias esquecidas naquele tempo e espaço. Nesse processo de Educação Patrimonial, ligado às memórias da cidade e de suas narrativas de identidade, a discussão sobre o patrimônio cultural foi levada para dentro da escola.

A equipe do *Programa Viva e Reviva* cuidava da assessoria técnica dos subprojetos e da pesquisa dos alunos e professores durante toda a elaboração até a execução dos subprojetos de cada escola. Era também essa equipe que cuidava da organização de palestras e oficinas de fotografia, de sites de vídeo-documentário e outras. A proposta era que eles mesmos pudessem registrar o seu próprio trabalho sobre patrimônio cultural e serem ao final, multiplicadores e, também, os guardiões dessas memórias revisitadas.

Assim, observa-se que o Programa incentivava ações por parte das escolas envolvendo o audiovisual e o patrimônio cultural como preservação e valorização da memória e da identidade de comunidades locais. Além de contribuir para a formação de uma consciência crítica em relação ao patrimônio material e imaterial e suas relações identitárias, contemplava temas voltados para a preservação cultural que sempre estiveram presentes em seus espaços socioculturais, buscando interagir o

estudo do passado e do presente, sempre imbuídos no compromisso com a formação integral de crianças e adolescentes.

No *Projeto Viva e Reviva*, a linguagem audiovisual, tendo como interlocutores a escola e a comunidade, foi uma ferramenta que ligava o documento e a memória na construção identitária local. Assim, o documentário engloba “razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa.” (NICHOLS, 2012, p. 80).

A equipe das escolas que aderiam ao Programa, incluindo o corpo docente e discente, levava cerca de um a dois anos para apresentarem o trabalho que ia da escrita até a realização final dos subprojetos, anteriormente submetidos à avaliação da equipe do *Viva e Reviva*. Havia oficinas e palestras as quais tinham como foco o patrimônio material e imaterial da comunidade local, deixando a autonomia na escolha dos temas a serem abordados a cargo apenas das escolas. A liberdade de escolha do patrimônio cultural a ser trabalhado nas instituições escolares era uma das características do *Programa Viva e Reviva*.

No entanto, tinham que enviar os subprojetos com os temas os quais seriam trabalhados para a equipe da Subsecretaria avaliar os objetivos, as justificativas e a coerência com a proposta de trabalho. Em muitos destes subprojetos, o audiovisual estava presente como forma de registro das memórias e identidades que iam se ressignificando durante sua execução com a participação dos alunos, professores, coordenadores e direção da escola. É importante compreender o tratamento que dado ao patrimônio cultural e o lugar que é atribuído a ele nas políticas públicas de preservação. O caráter desigual do patrimônio cultural no Brasil também pode ser pensado a partir das reflexões sobre a existência de uma hierarquia entre os valores culturais eruditos e científicos considerados superiores em relação à cultura popular. Nesse sentido, é da esfera pública o papel de mediador da sociedade civil e como tal cabe a esse poder criar canais de diálogo em que haja escuta e observação (SCIFONI, 2022).

No *Viva e Reviva*, o audiovisual, era utilizado pelas escolas para fins de registro documental das ações propostas junto à comunidade. Além disso, foi um recurso amplamente usado para a apresentação final dos projetos, normalmente na praça da cidade. Como bem lembra a professora Rosaura de Oliveira Vargas das Virgens<sup>3</sup>, “o evento era em praça pública com a apresentação das escolas num palco, o vídeo e o material impresso.” (Rosaura, entrevista concedida em 09 fev. 2021). Na Cidade de Goiás, a execução do *Projeto Viva e Reviva*, em 2000, contou com a adesão de dezenove<sup>4</sup> escolas. Dentre essas, seis apresentaram subprojetos tendo como medidas, entre outras, a realização de filmes/documentários.

O Colégio Sant'Ana, no documentário intitulado *Orai Por Nós*, abordou a lenda sobre a Procissão das Almas. Para este evento, um grupo de jovens turistas visita a Igreja Santa Bárbara e ouve o Guia contar a lenda desta procissão, baseado num conto de Cora Coralina. Já a Escola Municipal Ellidia Maschietto Santillo, no filme *Um dia*, retratou a vida dos alunos da zona rural, iniciando com a manhã de trabalho junto à família e depois, a viagem de transporte escolar até a escola. Na narrativa, o ônibus fura o pneu. E enquanto, os alunos esperam o concerto debaixo do sol, um aluno dorme e sonha (ou tem pesadelo) com o abandono da Igreja de São João Batista do Ferreiro e os problemas ambientais da região. Ao chegarem na escola, os discentes discutem sobre os problemas ambientais de Goiás.

O Colégio Lyceu de Goyaz, por sua vez, no documentário denominado *Goiás-prazer em conhecer* teve como foco um poema musicado cantando as atrações vilaboenses mostrando ângulos diferenciados da cidade e seus principais monumentos históricos e naturais. O Colégio Estadual Prof. Alcide Jubé, no

---

<sup>3</sup> Rosaura de Oliveira Vargas das Virgens é graduada em Ciências Sociais pela Universidade do Estado de Minas Gerais com Especialização e Mestrado na área de museologia e patrimônio cultural. Foi membro da Equipe Técnica do Programa Viva e Reviva. Atualmente, é Professora na Rede Estadual em Goiânia, Goiás.

<sup>4</sup> Escola Municipal Ellidia Maschietto Santillo, Escola Letras de Alfenim, Colégio Estadual Prof. João Augusto Perillo, Lyceu de Goyaz – Goiás, Magali - Centro de Estudos, Escola Estadual Dom Abel, Escola Estadual Mestre Nhola, Escola Estadual Prof. Manuel Caiado, Escola Estadual Dr. Albion de Castro Curado, Escola Estadual São Pedro, Colégio Alternativo – COOPECIGO, Colégio Sant'Ana, Escola Estadual Constâncio Gomes, Colégio Estadual Prof. Alcide Jubé, Escola Família Agrícola, Jardim da Infância Prof. Terezinha Viggiano Mendes, Colégio de Aplicação, Escola Estadual Walter Engel, Escola Estadual Cora Coralina.

documentário *Cidade de Goiás - Contrastes* teve como foco abordagens em torno da degradação ambiental e a urgência da tomada de decisões no município de Goiás.

O Colégio de Aplicação com o vídeo *O Pau da Bandeira* recriou uma andança de Folia de Reis, passando pelas ruínas de Ouro Fino até o almoço na Fazenda Agapito com catira, comida e muita cachaça. Lá, Seu Alberico conta histórias engraçadas como aquela em que foliões dormem bêbados no pasto e uma vaca come a bandeira, obrigando o cortejo a seguir para a próxima visita apenas com o pau da bandeira. Por fim, a Escola Estadual Cora Coral fez um documentário de registros escritos, fotográficos, fitas com depoimentos, relatórios, textos, criados pelos próprios alunos.

Nesse contexto, o uso do audiovisual foi fundamental para o envolvimento da comunidade local, já que permitiu que os estudantes e professores pudessem registrar e divulgar o patrimônio cultural da região de forma a envolver todos os sujeitos partícipes na ressignificação coletiva do seu espaço cultural. É importante ressaltar que essa ferramenta dialógica tem se mostrado muito eficaz para o ensino da educação patrimonial nas escolas. Ela possibilita o desenvolvimento de uma participação ativa de uma determinada comunidade a partir da utilização do gênero e nos possibilita relacionarmos a memória, o patrimônio cultural e a Educação Patrimonial. Nesse sentido, o audiovisual surge como uma ferramenta importante, pois é capaz de registrar e difundir de forma ampla e acessível os valores culturais de uma comunidade.

Para Scifoni (2022), o pensar de uma nova pedagogia pressupõe a construção coletiva baseada em três princípios articulados: “autonomia dos sujeitos, dialogicidade e participação social.” Estes fortalecem os vínculos entre sujeitos de um mesmo grupo social, estabelecendo entre si laços de memórias, fortalecendo identidades e legitimando a ocupação do seu espaço sociocultural. Do mesmo modo, devem ser “um exercício diário de reflexão e questionamento sobre o que é patrimônio e o que é possível falar sobre ele, tornando esse ato comunicativo um processo crítico, dialógico e, portanto, político.” (SCIFONI, 2022, p.3).

Ao mapear ações de Educação Patrimonial desenvolvidas coletivamente em Goiás, um dos exemplos de referência é o *Programa Viva e Reviva* cujos objetivos eram sensibilizar os sujeitos sobre a importância do patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial; estimular a reflexão crítica e contribuir para a sua preservação; sensibilizar as pessoas sobre a importância do patrimônio cultural como exercício de pertencimento ao seu espaço de atuação.

Discutir a educação patrimonial pressupõe abordagens acerca de diferentes metodologias e também o uso de recursos audiovisuais como forma de tornar o patrimônio cultural mais acessível e atrativo para diferentes públicos. Além da importância da educação patrimonial crítica, que estimule a reflexão sobre as relações de poder envolvidas na preservação e valorização do patrimônio (ALBUQUERQUE, 2012).

A relação entre educação e o audiovisual já vem sendo solidificada desde a década de 90 com a criação da TV Escola pelo Ministério da Educação – MEC. E foi, também, a partir dessa época que entraram no mercado brasileiro as câmeras digitais para uso doméstico. Mas, em relação ao patrimônio cultural as abordagens são no sentido de preservação do acervo de filmes brasileiros. O audiovisual, também, tem se mostrado útil enquanto registro patrimonial por parte dos agentes de uma comunidade para fins não só de registros, mas, principalmente, como forma de reflexão sobre sua própria história, seus próprios fazeres e saberes. E, esse acervo produzido, também, requer um espaço para sua preservação e divulgação. Embora o audiovisual ao longo das décadas não tenha sido devidamente enquadrado como patrimônio, seja ele material e imaterial, pelo caráter físico de difícil patrimonialização, mesmo assim, o audiovisual é uma linguagem que nos possibilita expressar nosso modo de viver, pensar, fazer a nossa história e reviver e repensar nosso patrimônio cultural.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) buscou valorizar o audiovisual como patrimônio cultural e compreender os caminhos para uma educação voltada para as imagens em

movimento. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Belgrado de 23 de Setembro a 28 de Outubro de 1980, na sua vigésima primeira sessão, considera que “as imagens em movimento são uma expressão da identidade cultural dos povos e, devido ao seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, fazem parte integrante do património cultural de uma nação.” (UNESCO, 1980).

Tendo em vista as possibilidades do cinema documentário na educação patrimonial, Manuela Ilha Silva (2013) afirma que a produção de documentários bem como a sua potencialidade para estimular a reflexão crítica e a sensibilização da sociedade para a preservação do patrimônio são elementos de preservação e valorização do patrimônio cultural. A autora discute, também, a necessidade de se produzir documentários que abordem o patrimônio cultural de forma crítica e reflexiva, evitando a romantização ou a estereotipação de determinadas manifestações culturais. Além disso, destaca a importância da participação da comunidade na produção desses documentários, como forma de envolver a população local na preservação do seu patrimônio. Nesse espaço dialógico, o vídeo foi uma constante nos subprojetos do *Projeto Viva e Reviva Goiás* como recurso para registro das atividades. Esse elemento tecnológico, ao mesmo tempo que fascinava quem produzia o filme, era o instrumento necessário de apreensão da memória do momento presente. Era o recurso usado para (re)contar e registrar fatos e histórias, ora ocultas, ora mostradas, conforme fossem os interesses do entrevistado no permanente diálogo entre os fragmentos de memórias e nossas identidades.

Para Silva (2013), o cinema documentário como ferramenta educativa é capaz de despertar o interesse dos estudantes pelo patrimônio cultural e de promover uma reflexão crítica sobre a sua importância. Ela defende que o audiovisual deve ser utilizado como uma ferramenta de ensino nas escolas.

No *Programa Viva e Reviva* a preocupação não era só filmar o evento, a festa de encerramento. Tanto para os professores quanto para os alunos já estava consolidada a importância de formar um acervo com as memórias da cidade e seu patrimônio cultural. Essas ações reforçam os objetivos do Programa acerca da

valorização do rico patrimônio cultural que suas comunidades têm e que merece ser registrado para as novas gerações.

Temos por exemplo, em 2006, o Colégio Estadual de Aplicação Prof. Manuel Caiado, com o tema “ReCria-Ação”, seguindo na mesma direção, propôs a realização de um documentário, além de oficinas que atendiam uma das diretrizes do *Programa Viva e Reviva*: a capacitação dos professores e alunos quanto ao uso de tecnologias para fins de registro nas escolas.

Nesse sentido, é importante que as abordagens educacionais sejam interdisciplinares, envolvendo diferentes áreas do conhecimento, e que utilizem metodologias participativas e colaborativas, que promovam a reflexão crítica e a participação ativa dos estudantes. A partir dessa reflexão, podemos deduzir que o audiovisual é uma importante ferramenta capaz de promover a reflexão crítica sobre o patrimônio cultural e de mobilizar a comunidade em torno da sua preservação. Este recurso deve ser utilizado como uma ferramenta de ensino nas escolas e deve ser uma prática interdisciplinar.

### **3. O audiovisual como ferramenta dialógica entre a escola e o seu Patrimônio Cultural**

A utilização do audiovisual como ferramenta de educação patrimonial tem sido objeto de interesse de diversos autores. Ana Paula Trindade de Albuquerque destaca que "a produção de documentários pode ser utilizada como uma estratégia pedagógica no ambiente educativo, contribuindo para a formação de indivíduos mais críticos e reflexivos em relação ao mundo que os cerca." (ALBUQUERQUE, 2012, p. 1). Ressalta-se ainda que a produção de documentários pode ser uma forma de valorizar e preservar o patrimônio cultural. A esse respeito, compreende-se que a utilização do audiovisual pode ser uma estratégia eficaz para engajar a comunidade na preservação do patrimônio cultural, possibilitando sua valorização e promoção de forma acessível e atrativa (SILVA, 2013).

Sobre esta perspectiva, Maria Auxiliadora Schmidt reforça que a História Local como estratégia de aprendizagem “pode ser instrumento idôneo para a construção de uma história mais plural, menos homogênea, que não silencie a multiplicidade de vozes dos diferentes sujeitos da História.” (SCHIMIDT; CAINELI, 2004, p. 113). Dessa forma, o aluno é inserido na sua comunidade como sujeito ativo, coletando evidências que apontam ora para mudanças, ora para continuidades, detectando os pontos de conflitos nesse processo histórico. E, a partir desses conteúdos investigados vai criando sua própria identidade, suas múltiplas memórias e reflexões acerca da sua realidade sociocultural ao mesmo tempo em passa a valorizar não só o Patrimônio cultural da sua comunidade, como o do próprio país e o de outros lugares do mundo.

A esse respeito, Moran afirma que o vídeo possibilita eternizar os fragmentos de memória e ter uma visão múltipla da realidade por ter uma linguagem que abarca planos e ritmos visuais dinâmicos e diversificados com imagens e câmera fixas ou em movimento como forma de. Além de considerar o caráter artístico do filme, podemos encontrar no vídeo documentário os registros da memória social de diferentes épocas, de diferentes locais e de culturas, pois é pelo “vídeo que sentimos, experienciamos sensorialmente o outro, o mundo, nós mesmos.” (MORAN, 1995, p. 2).

Na concepção de Vera Candau, “é necessário estar permanentemente refletindo sobre o que se vive ” e, nesse sentido, a autora complementa que a educação “é uma prática social coletiva, a socialização é uma dimensão que favorece o intercâmbio, o diálogo e o confronto de experiências diversas.” (CANDAU, 2000, p. 161).

Os documentários podem ser uma forma de envolver a comunidade no registro e na preservação do patrimônio cultural local. A esse respeito, Lídia Glacir Gomes Rodrigues (2021), destaca que “o uso do audiovisual em ações de educação patrimonial pode contribuir para a formação de indivíduos mais críticos, conscientes e participativos na preservação do patrimônio cultural.” (RODRIGUES, 2021, p. 3).

Em suma, compreende-se que as ações de educação patrimonial não devem se restringir apenas ao âmbito escolar, mas que também contemplem espaços não formais de educação e a participação ativa da comunidade local na preservação e valorização de seu patrimônio cultural. Nesse sentido, o audiovisual pode ser uma ferramenta poderosa para envolver a comunidade na construção de narrativas sobre seu patrimônio, complementa Tolentino (2022).

A produção de documentários é capaz de mobilizar a comunidade em torno da preservação do patrimônio cultural e de promover a reflexão sobre a sua importância. A experiência de oficinas audiovisuais realizadas em comunidades a exemplo do *Viva e Reviva em Goiás* promove a reflexão sobre a identidade cultural e a importância do patrimônio local. Através das oficinas, os participantes podem produzir seus próprios vídeos sobre o patrimônio cultural da região, o que contribuiu para uma maior valorização e preservação desse patrimônio. Através da produção audiovisual, os integrantes das oficinas podem aprofundar seu conhecimento sobre o patrimônio cultural da cidade e contribuir para sua valorização. Assim, “entende-se o uso do audiovisual como ferramenta que pode trazer as informações necessárias e levar o espectador à identificação e, conseqüente, aumento da afetividade e autoestima cidadã.” (RODRIGUES, 2021, p. 101).

Diante desses exemplos, é possível perceber como o audiovisual pode ser uma ferramenta poderosa para a preservação e valorização do patrimônio cultural de uma região. Assim, é importante que a educação patrimonial esteja presente tanto dentro quanto fora das escolas, e que seja capaz de estimular a reflexão crítica e a participação ativa da comunidade no processo de preservação do patrimônio. Nesse contexto, o audiovisual se apresenta como uma alternativa interessante, uma vez que permite não apenas registrar e documentar a memória e a cultura de uma comunidade, mas também incentivar a participação ativa dos envolvidos na produção audiovisual. Além disso, é uma ferramenta capaz de transmitir informações de forma mais clara e atrativa do que outros meios de comunicação, o que contribui para o envolvimento e o interesse dos participantes.

A linguagem audiovisual como nova opção educativa dentro da proposta de Educação Patrimonial torna possível a veiculação de uma variável de informações com nova perspectiva dentro de diferentes espaços que possam se integrar e interagir. Nesta perspectiva, tal linguagem facilita a comunicação, garantindo a possibilidade da livre expressão e proporcionando o processo de construção do diálogo entre os agentes sociais de cada comunidade. O vídeo é uma opção educativa para colocar a escola no mundo e ao mesmo tempo trazer o mundo para dentro dela.

Assim, o audiovisual pode permitir a valorização e preservação da memória e da identidade de comunidades locais e deve levar em consideração a importância do engajamento das comunidades locais no processo de preservação do patrimônio cultural, assim como a necessidade de uma abordagem crítica e reflexiva sobre o tema. É fundamental que as ações de educação patrimonial sejam inclusivas e respeitem a diversidade cultural das comunidades envolvidas, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Toda produção audiovisual é realizada por ação e vontade humana e está inserida num contexto social, cultural, político e econômico e, por isso, é impossível separá-la de suas subjetividades ao considerar que há uma seleção prévia do tema a ser trabalhado, do enquadramento das imagens a serem filmadas, da edição do material até sua exibição pública.

O audiovisual não poderia ser diferente quando se torna, também, na escola, uma ferramenta utilizada como forma de produzir conhecimento junto com os estudantes a partir do momento em que eles se tornam sujeitos ativos nos registros documentais a partir da sua percepção da realidade cultural a qual fazem parte. Porquanto, deve ser observado, numa obra audiovisual, o modo como é feito um vídeo. Há, em primeiro lugar, que definir o tema a ser trabalhado, a linguagem a ser utilizada para contar a história, o enquadramento das imagens a duração de cada cena, a edição do material, que é uma seleção das imagens que inclui, também, o descarte daquilo que não vai entrar para o vídeo. Enfim, acena-se aqui a questão de pertencimento e a relação de memória coletiva, que ratifica valores e significados, dando a possibilidade aos alunos de ter sua identidade ressignificada.

Nesta perspectiva, o vídeo documentário é um importante aliado para a comunidade escolar, considerando a complexidade social e cultural na construção de subjetividades decorrentes dos novos modos de ver, pensar e apreender o momento histórico em que vivemos. Como processo interativo, deve ser considerado não apenas uma ferramenta didática, mas também um veículo de interação contínua que vai além do olhar as imagens, para interpretá-las com o objetivo de ressignificar mensagens e informações sob as quais todos os sujeitos desse tecido social em que a escola está inserida possa se expressar.

A proposta é estimular os alunos a produzirem os seus vídeos documentários a partir das ferramentas disponíveis, tais como celular pessoal tanto do discente quanto câmera digital da própria escola. Assim, registrarão suas memórias e suas referências culturais munidos da linguagem audiovisual, colocando nestas suas percepções identitárias. Quando o audiovisual é trabalhado como ferramenta pedagógica na escola, este auxilia na compreensão e assimilação dos conteúdos pelos alunos. E, ao professor, abre inúmeras possibilidades de explorar conteúdos extracurriculares, agregando conhecimentos diversificados. O vídeo na Educação Patrimonial vai além. O professor pode ampliar o que foi abordado em sala de aula, ao incentivar os alunos a registrarem cenas de seu patrimônio cultural permitindo assim que o discente faça uma associação daquilo que ele ouve e o que ele vê.

Dessa forma, é possível concluir que o audiovisual pode ser uma ferramenta importante para a educação, permitindo a criação de narrativas visuais que ajudam a contar histórias e registrar, por exemplo, o patrimônio cultural local. A inclusão da educação patrimonial no currículo escolar, aliada ao uso do audiovisual, pode contribuir para a valorização e preservação do patrimônio cultural local, como evidenciado pelo *Programa Viva e Reviva* em Goiás.

#### **4. Considerações Finais**

O Programa de Educação Patrimonial *Viva e Reviva* em Goiás, executado no período entre 1999 e 2010, foi uma iniciativa importante para incentivar ações que

envolviam o audiovisual e o patrimônio cultural nas escolas. Além disso, procurou incentivar a participação ativa da comunidade na preservação do patrimônio local. A utilização do audiovisual como ferramenta pedagógica foi uma estratégia fundamental para o sucesso do programa, permitindo a produção de vídeos documentários e outros materiais audiovisuais que registraram e difundiram as histórias e memórias das comunidades locais, promovendo ações de educação patrimonial críticas e reflexivas. Outro ponto importante a ser destacado no Programa foi a necessidade de se pensar em diferentes estratégias para a difusão do patrimônio cultural, de modo que ele possa ser acessado e compreendido por diferentes públicos.

Nesse sentido, o uso das tecnologias digitais foi uma ferramenta relevante, possibilitando a divulgação e a valorização do patrimônio cultural, assim como a promoção de experiências imersivas e interativas entre a escola e a comunidade local. O audiovisual tem se mostrado um recurso muito eficaz na preservação da memória e da identidade de comunidades locais, além de ser uma excelente ferramenta de ensino nas escolas. A partir das reflexões apresentadas pelos autores selecionados, é possível afirmar que esta é uma ferramenta importante na educação patrimonial, pois permite a difusão ampla e acessível dos valores culturais de uma comunidade. O intuito é o de valorizar o patrimônio cultural, sensibilizar a população para a sua preservação e estimular a reflexão crítica sobre as relações de poder para a promoção de práticas de preservação e valorização mais inclusivas e democráticas. Também, é fundamental que a educação patrimonial seja realizada de forma crítica e interdisciplinar, envolvendo diferentes atores sociais e culturais, como professores, alunos, pesquisadores, artistas, gestores públicos e a comunidade local. O objetivo é promover uma prática crítica e reflexiva sobre a história e a cultura de um determinado lugar, preservando a sua memória e a sua identidade para as gerações futuras. O vídeo documentário pode ser uma ferramenta muito eficaz na promoção dessa valorização, desde que as práticas educativas sejam repensadas e atualizadas, para que estejam em consonância com as demandas e necessidades do mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Paula T. de. “**Gravando!!!**”: o cinema documentário no cenário educativo: perspectivas para uma educação audiovisual. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2012.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História**: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

CANDAU, V. M. F. (Org.). **Reinventar a Escola**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MORAN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. **Comunicação e Educação**. São Paulo, (2): 27 a 35, jan./abr. 1995.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP. Papyrus, 2012.  
*Projeto Viva e Reviva Goiás*, “Um Mergulho com Profundidade na História de Goiás” 2000.

RODRIGUES, Lídia Glacir Gomes. **Audiovisual como ferramenta de educação patrimonial com enfoque no Art Déco em Santa Maria**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria – Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, 2021.

RELATÓRIO de Atividades do Projeto Viva e Reviva na Cidade de Goiás. Equipe Responsável: Seila Maria Vieira de Araújo e Jane de Alencastro Curado. Goiânia: Secretaria de Estado da Educação, Julho de 2002.

SCHIMIDT, Maria Auxiliadora. O Ensino de História Local e os desafios da formação da consciência histórica. In: MONTEIRO, Ana Maria; GASPARELLO, A. M.; MAGALHÃES, M. S. (Orgs.). **Ensino de História**: Sujeitos, saberes e práticas. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2007, pp. 187-198.

SCHIMIDT, Maria Auxiliadora; CAINELLI, Marlene. História local e o ensino de História. In: **Ensinar História**. São Paulo: Scipione, 2004, pp. 111- 124.

SCIFONI, Simone. Patrimônio e Educação no Brasil: o que há de novo?. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 43, 2022, pp. 17-36.

SCIFONI, Simone. Desafios para uma nova educação patrimonial. **Revista Teias**, v. 18, n. 48, 2017, pp. 7-16.

SILVA, Manuela Ilha et al. A produção de documentários e sua ação como elemento de valorização do patrimônio cultural. **XI Encontro Estadual de História**. Universidade Federal do Rio Grande. 2013, pp. 1394-1404.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73- 102.

TOLÊNTINO, Átila Bezerra. Educação patrimonial na escola, com a escola e para além da escola: uma conversa com professoras e professores em diálogo com Paulo Freire. **Cadernos de Sociomuseologia**, N 19, vol. 63, 2022, pp. 107-116.

TOLÊNTINO, Átila B. O que não é educação patrimonial: cinco falácias sobre seu conceito e sua prática. In TOLENTINO, Átila B.; BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs.). **Educação Patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas**. Caderno Temático de Educação Patrimonial nº 05. João Pessoa: Iphan/PB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016, p. 38-48.

UNESCO, 1980. **Recomendação para a Salvaguarda e Preservação de Imagens em Movimento/UNESCO**. Disponível em: <<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>>. Acesso em 25/02/2023

## DE ARCHYTAS A FRANCK:

### Uma recapitulação da formulação da teoria da espacialidade na arquitetura

Leonardo Oliveira<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 29/03/2023.

Artigo aceito em: 11/09/2023.

#### RESUMO:

Este artigo tem como objetivo realizar uma revisão bibliográfica de algumas obras referenciais que tratam do tema da espacialidade na arquitetura. Dessas foram extraídas as principais contribuições em relação ao tema e traduzidas de fontes primárias de modo original e inédito, em alguns casos, sendo, então, costuradas cronologicamente. Concluiu-se que a abordagem da arquitetura que busca descrever os fenômenos como são manifestados na experiência aos sentidos humanos, apesar de evidente no pensamento arquitetônico contemporâneo, carece de mais estudos empíricos a fim de contribuir para a formulação do que poderia ser chamado de teoria da arquitetura de inspiração fenomenológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço arquitetônico; Percepção espacial; Arquitetura fenomenológica; Arquitetura sensorial; Arquitetura dos sentidos.

#### FROM ARCHYTAS TO FRANCK:

A recapitulation of the formulation of the theory of spatiality in architecture

#### ABSTRACT:

This article is a bibliographic review of some reference works on spatiality in architecture. The main contributions found in the literature were extracted and, in some cases, originally translated from primary sources in an unprecedented work organized chronologically. It was concluded that the architectural approach that seeks to describe phenomena as they are manifested in the experience of the senses, despite being apparent in contemporary architectural thought, lacks empirical

---

<sup>1</sup> Graduado em Arquitetura e Urbanismo; mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UNB) e doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1792621603356885>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3202-9281>. e-mail: [arq.leonardo.oliveira@gmail.com](mailto:arq.leonardo.oliveira@gmail.com).

studies to be able to contribute to the formulation of what could be called a phenomenologically inspired approach to architectural theory.

**KEYWORDS:** Architectural space; Spatial perception; Phenomenological architecture; Sensory architecture; Architecture of the senses.

## 1. Introdução

Explorações teóricas acerca da condição da espacialidade na arquitetura têm sido desenvolvidas desde, pelo menos, os filósofos pré-socráticos. Atualmente, ressoam, talvez com mais veemência que outrora, pensamentos oriundos de outras áreas do conhecimento, contribuindo com a formulação de teorias que carecem de mais reflexão para que possam se consolidar enquanto conhecimento científico.

Este artigo traz para o primeiro plano o espaço como categoria de análise da arquitetura, retomando matrizes diversas de pensamento – da filosofia à arquitetura, desde os gregos até a atualidade – e compilando as principais contribuições em uma revisão bibliográfica. O texto consiste em uma sequência de parágrafos que recuperam cronologicamente pensadores e justapõem conceitos e proposições sem tencionar, no entanto, o criar de um diálogo entre os autores, tampouco opor ou diferenciar claramente os posicionamentos destes, ainda que possa haver diferenças fundamentais entre pensamentos e que palavras específicas se tratem de noções sobre as quais se alicerçam proposições teóricas.

A abordagem metodológica está assentada na pesquisa bibliográfica, que consistiu em quatro procedimentos: 1) seleção de autores referenciais no tema da espacialidade da arquitetura, escolhidos em função da relevância ou atualidade de pensamento; 2) levantamento de fontes primárias em bibliotecas e repositórios institucionais virtuais; 3) tradução de excertos para o português, quando necessário; e 4) interpretação dos textos dos quais foram extraídas as principais contribuições na expectativa de identificar, com apoio nos dados apresentados, condições para que seja consolidada a abordagem contemporânea da teoria da espacialidade na arquitetura. Entre os autores recuperados para a construção da revisão bibliográfica,

destacou-se o arquiteto e pesquisador brasileiro Douglas Aguiar, que geralmente aparece no texto como argumento de autoridade devido às suas contribuições mais recentes sobre o tema.

## 2. Uma recapitulação da formulação da teoria da espacialidade na arquitetura

No Ocidente, desde a filosofia grega, reconhece-se a existência do espaço. De acordo com o professor de arquitetura Nicholas Napoleon Patricios (1971, p. 17-21), as primeiras evidências de um conceito grego de espaço surgiram na época dos pitagóricos, que o compreendiam de um modo abstrato por meio da ideia de  $\tau\acute{o}\ \kappa\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$  (“respiração” ou “vazio”) e entre os quais destacou-se Archytas (c. 428-350 a.C.), matemático que aparentemente tinha uma compreensão clara da natureza abstrata do espaço.

Influenciado pelos pitagóricos, Platão (c. 428-347 a.C.) formulou sua teoria do espaço com base na geometria, culminando na ideia de  $\chi\acute{o}\rho\alpha^2$ . Por outro lado, Aristóteles (c. 384-322 a.C.), um observador para quem a realidade era revelada por meio da experiência, rejeitou a ideia de vazio e a concepção platônica de espaço geométrico (DUHEM, 1976, p. 27). A partir do primeiro volume do conjunto de textos aristotélicos *Organon*, poder-se-ia interpretar que, para o filósofo, o espaço era uma espécie de continuidade entre os limites de um sólido e do espaço por ele ocupado<sup>3</sup>. Uma diferenciação entre essas definições foi proposta pelo físico inglês

---

<sup>2</sup> Geralmente traduzido para o português como “Khôra”, o termo representa uma figura-conceito constituída de uma dimensão especial que, em linhas gerais, descreveria a maneira platônica de compreender o espaço da cidade, isto é, como uma espécie de receptáculo, conforme Platão nas seções 51a e 51b do diálogo *Tímaios* (c. 360 a.C.): “O mesmo se passa com aquilo que deve receber várias vezes e de forma adequada e bela as representações de todos os seres eternos: é-lhe conveniente por natureza que seja desprovido de todas as formas. É por isso que dizemos que a mãe do devir, do que é visível e de todo sensível, que é o **receptáculo**, não é terra nem ar nem fogo nem água, nem nada que provenha dos elementos nem nada deveniente a partir deles. Mas se dissermos que ela é uma certa espécie invisível e amorfa, que tudo recebe, e que participa do inteligível de um modo imperscrutável e difícil de compreender, não estaremos a mentir.” (PLATÃO, 2011, p. 135, traduzido para o português por Rodolfo Lopes, grifo nosso).

<sup>3</sup> “[...] o lugar é uma quantidade contínua [...]. Do mesmo modo, as partes do plano têm uma determinada situação entre si; porque também se pode assignar aonde jaz cada uma delas, e quais das outras partes são aquelas com que cada uma concorre. E o mesmo é a respeito dos sólidos e do espaço.” (ARISTÓTELES, 1814, p. 11-12, traduzido para o português por Silvestre Pinheiro Ferreira).

Isaac Newton, em 1687, nas notas da seção *Definitions* do primeiro volume de *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, onde é apresentada uma distinção teórica entre espaço abstrato e espaço da experiência<sup>4</sup>.

Como aponta o arquiteto e pesquisador brasileiro Douglas Aguiar (2006, p. 76), somente no final do século XIX, o conceito de espaço foi introduzido na teoria da arquitetura, desenvolvendo-se a partir de uma abordagem que enfatizava o papel do corpo humano e a predisposição cinestésica deste aos processos de percepção e cognição. Assim, o espaço passou a ser definido em função do movimento corporal, já que para a arquitetura o corpo é a base para a experiência e recepção dos espaços construídos. Nesse contexto, um grupo de pensadores alemães – com destaque para os filósofos Robert Vischer (1847-1933), Johannes Volkelt (1848-1930) e Theodor Lipps (1851-1914) – fundou o pensamento da teoria da espacialidade, elaborando o conceito de *Einfühlung*, que poderia ser traduzido como empatia. O primeiro a mencionar esse termo foi Vischer, no prefácio de *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*, em que o autor diz:

Aqui é demonstrado como o corpo, em resposta a determinados estímulos, se objetifica no sonho em formas espaciais. É, portanto, um deslocamento inconsciente da forma do próprio corpo e, por isso, também da alma na forma de objeto. Disso surgiu para mim o conceito que chamo de empatia.<sup>5</sup> (VISCHER, 1873, prefácio, VII, tradução nossa).

Esse conceito foi posteriormente explorado por Lipps, de acordo com quem *Einfühlung* explicava o modo como as pessoas compreendiam estados mentais alheios e a relação dessas com objetos inanimados, já que a ideia do termo envolvia a fusão entre o observador e o seu objeto, configurando um processo inconsciente baseado no instinto natural (*natural instinct*) e na imitação interior (*inner imitation*)

---

<sup>4</sup> “I do not define time, space, place and motion, as being well known to all. Only I must observe, that the vulgar conceive those quantities under no other notions but from the relation they bear to sensible objects. And thence arise certain prejudices, for the removing of which, it will be convenient to distinguish them into absolute and relative, true and apparent, mathematical and common.” (NEWTON [1687], 1846, p. 77, traduzido do latim para o inglês por Andrew Motte).

<sup>5</sup> Do original: “Hier wird nachgewiesen, wie der Leib im Traum auf gewisse Reize hin an räumlichen Formen sich selber objektiviert. Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.”

(MONTAG; GALLINAT; HEINZ, 2008, p. 1261). Ao discorrer sobre *Einfühlung*, o filósofo esclarece que:

O conceito de empatia poderia ser considerado primeiramente em um sentido mais geral. Eu tenho desejo por algo que percebo, como a cor de um objeto. [...] Esse ser interior dentro ou em uma coisa pode, se quisermos, ser chamado de empatia. Esse seria então o conceito mais geral possível de empatia.<sup>6</sup> (LIPPS, 1900, p. 415-416, tradução nossa).

No mesmo contexto geográfico, o historiador de arte August Schmarsow (1853-1936), primeiro teórico a explorar a dimensão espacial na arquitetura (GULLBERG, 2016, p. 1), propôs uma visão dela desde o interior, ou seja, a experiência partiria do observador que, ao se colocar na posição central da arquitetura, basearia toda a criação arquitetônica nesse centro. Assim, a essência da espacialidade arquitetônica estaria sujeita à capacidade humana de se situar no cerne espacial, onde aconteceria o movimento corporal e a partir do qual seria intuída a lógica da situação vivenciada (AGUIAR, 2006, p. 77; 2017, p. 14). Por conseguinte, sem a dimensão da espacialidade relacionada ao corpo, seria praticamente inviável investigar ou produzir arquitetura, pois nela há a demanda corporal, sendo introduzida, desse modo, a ideia de se pensar a arquitetura mais como função e menos como forma. A esse respeito, Schmarsow apontou que:

Com a ereção tangível – se assim posso dizer – da espinha dorsal de nossa percepção começa a criação arquitetônica em nós. [...] Cada configuração do espaço é, antes de tudo, o invólucro de um sujeito, e é por isso que a arquitetura, como arte humana, difere significativamente de todos os esforços das artes e ofícios.<sup>7</sup> (SCHMARSOW, 1894, p. 14-15, tradução nossa).

Nesse sentido, o primeiro momento do ato criador na arquitetura aconteceria a partir da noção de axialidade do corpo, que se movimenta ao longo de eixos, a qual deu origem à lei dos eixos direcionais, condição-chave para se compreender o espaço arquitetônico. Logo, o desenvolvimento do tema da

---

<sup>6</sup> Do original: “Der Begriff der Einfühlung könnte zunächst in einem sehr allgemeinen Sinne genommen werden. Ich habe Lust an einem Wahrgenommenen, etwa an der Farbe eines Gegenstandes. [...] Dies innerliche in oder bei einer Sache Sein nun könnte man, wenn man wollte, als Einfühlung bezeichnen. Das wäre dann der denkbar allgemeinste Begriff der Einfühlung.”

<sup>7</sup> Do original: “Mit der fühlbaren Aufrichtung – wenn ich so sagen darf – des Rückgrats unserer Anschauung beginnt das architektonische Schaffen in uns. [...] Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschließung eines Subjekts, und dadurch unterscheidet sich die Architektur als menschliche Kunst wesentlich von allen Bestrebungen des Kunsthandwerks.”

espacialidade estaria ligado à ideia de direcionalidade. De acordo com Aguiar (2017, p. 14), Schmarsow sugeriu que a direção mais importante em uma estrutura espacial seria a do livre movimento adiante e que a visão do observador, em virtude do posicionamento dos olhos, definiria uma dimensão de profundidade em permanente mudança, o que, naturalmente, implicaria o reconhecimento da dimensão cinestésica do corpo humano, uma vez que ele penetraria o espaço arquitetônico.

Esse modo espacial de perceber a arquitetura tornou-se predominante na primeira metade do século XX, a começar pelos estudos do arquiteto vienense Paul Frankl (1886-1958), que fora aluno do historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) e de quem recebera influência. Em *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), Frankl examinou características culturais e processos sociais relacionados à configuração do espaço, estabelecendo um método de análise<sup>8</sup> no qual a descrição da espacialidade era o elemento-chave e cujo fundamento estava firmado na geometria originada da comparação entre plantas. Para tanto, o arquiteto se apoiou essencialmente na noção de percurso, sendo este resultante do deslocamento corporal no espaço:

O primeiro a ser percebido em uma construção é a impressão visual, a imagem que resulta das diferenças de luz e cor. A experiência mostra que reinterpretemos essa imagem nas concepções do corpo, e essas determinam a forma do espaço vazio, quer o imaginemos de fora ou estejamos no meio dele. [...] Depois que a imagem ótica foi reinterpretada como uma concepção de um espaço fechado por corpos, o objetivo do todo pode ser lido a partir da forma do espaço, chegando assim ao conteúdo espiritual, ao conteúdo, ao sentido do todo.<sup>9</sup> (FRANKL, 1914, p. 14-15, tradução nossa).

---

<sup>8</sup> Diferentemente dos critérios mais comumente utilizados à época para analisar a arquitetura, Frankl a investigou com base em quatro categorias principais: composição espacial (*Raumform*); tratamento de massa e superfície (*Körperform*); tratamento de luz, cor e outros efeitos óticos (*Bildform*); e relações entre o design e funções sociais (*Zweckgesinnung*). De acordo com o autor, a história da arquitetura poderia ser reescrita colocando-se em evidência a função dos edifícios.

<sup>9</sup> Do original: “Das Primäre bei der Wahrnehmung eines Bauwerks ist der Gesichtseindruck, das Bild, das sich aus Licht und Farbendifferenzen ergibt. Dieses Bild deuten wir erfahrungsgemäß in die Körpervorstellungen um, und diese bestimmen uns die Form des Hohlraumes, ob wir ihn von außen her erraten oder ob wir mitten inne stehen. [...] Nachdem man das optische Bild in eine Vorstellung eines von Körpern umschlossenen Raumes umgedeutet hat, liest man den Zweck des Ganzen aus der Form des Raumes ab, gelangt so zu dem geistigen Gehalt, dem Inhalt, dem Sinn des Ganzen.”

Na quarta categoria de análise (*Zweckgesinnung*), Frankl se concentrou em descrever a intenção utilitária dos espaços, tendo como base a totalidade dos movimentos corporais em uma determinada sequência (ou situação espacial). Supõe-se que esse tipo de descrição seria fundamental para avaliar a funcionalidade de um projeto arquitetônico, independentemente de este configurar uma espacialidade interna ou externa. A fruição dos espaços construídos estaria, por conseguinte, alicerçada na tríade espacialidade, corpo e movimento, que se desdobraria ao longo e por meio de eixos previamente arquitetados.

Foi nessa linha de pensamento que, ainda no início do século XX, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) concebeu a noção de “*promenade architecturale*”, provavelmente citada pela primeira vez em *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Oeuvre complète, Vol. 1: 1910-1929*<sup>10</sup>. De acordo com o arquiteto, aconteceria uma espécie de “espetáculo arquitetônico” no ato da caminhada a partir do qual poderia ser feita uma análise espacial com base nas visões bi e tridimensional, isto é, a planta e a imagem (perspectiva ou foto), respectivamente. Estaria aí o juízo definitivo para avaliar uma espacialidade arquitetônica, pois, na arquitetura, a organização e visualização do espaço são proporcionadas principalmente pela planta; a ação da caminhada (ou passeio), por sua vez, seria um modo de julgar a configuração do espaço por meio de eixos direcionais. Para Corbusier,

O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestade da vida se traça um eixo. O eixo é o ordenador da arquitetura. [...] A arquitetura se estabelece sobre eixos. [...] O eixo é uma linha de conduta para um objetivo. Em arquitetura, é necessário um objetivo para o eixo. [...] Logo, o arquiteto confere objetivos a seus eixos.<sup>11</sup> (LE CORBUSIER [1923], 1924, p. 151, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> “*Cette seconde maison sera donc un peu comme une promenade architecturale. On entre: le spectacle architectural s’offre de suite au regard: on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété; on joue avec l’afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres.*” (BOESIGER; STONOROV, 1937, p. 60, grifo nosso).

<sup>11</sup> Do original: “*L’axe est peut-être la première manifestation humaine; il est le moyen de tout acte humain. L’enfant qui titube tend à l’axe, l’homme qui lutte dans la tempête de la vie se trace un axe. L’axe est le metteur en ordre de l’architecture. [...] L’architecture s’établit sur des axes. [...] L’axe est une ligne de conduite vers un but. En architecture, il faut un but à l’axe. [...] Donc l’architecte assigne des buts à ses axes.*”

Nesse passeio, a confluência entre visão e movimento contribuiria para a análise da configuração espacial. Haveria uma gradação de eixos direcionais, com foco adiante e visão periférica, que deveria se relacionar com o deslocamento corporal do observador na realização de atividades. A função arquitetônica residiria, portanto, no próprio arranjo espacial, onde estariam implícitos objetivos e intenções, integração e/ou segregação.

Em *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (1941), o crítico de arquitetura checo Sigfried Giedion (1888-1968), de certo modo, sintetizou a maneira de entender a arquitetura da primeira metade do século XX e, baseando-se na ideia do observador em movimento, conceituou plasticidade para descrever a associação entre a forma espacial e o corpo em movimento, tornando-se esse conceito a sua categoria central de análise. Poder-se-ia dizer que a plasticidade foi um modo de rejeitar a ortogonalidade habitual das plantas da época e, conforme Aguiar (2006, p. 82), representar a qualidade da *promenade architecturale*.

Sete anos depois da publicação de Giedion, o arquiteto e crítico italiano Bruno Zevi (1918-2000) afirmou, em *Saper vedere l'architettura* (1948), que o espaço representava o “substantivo” da essência da arquitetura e a espacialidade interna, a protagonista do “fato arquitetônico”, a qual poderia ser conhecida e vivenciada somente por meio da experiência direta. Ademais, a arquitetura não provinha dos elementos construtivos que a encerravam, mas do vazio, espaço interior onde os homens andavam e viviam<sup>12</sup>. O arquiteto também destacou a importância da planta, que, embora abstrata, era o único meio que possibilitaria a avaliação da estrutura completa de uma obra arquitetônica<sup>13</sup>. De acordo com Aguiar (2006, p. 83), Zevi diferenciou o papel que o movimento exercia em outras artes daquele

---

<sup>12</sup> “Ma l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono. [...] Lo spazio interno, quello spazio che, come vedremo nel prossimo capitolo, non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico. [...] Gli studi e le ricerche si limiteranno ai contributi [...] certamente assai utili, ma inefficaci a far intendere il valore dell'architettura una volta che se ne dimentichi l'essenza, il sostantivo che è lo spazio.” (ZEVİ [1948] 1964, p. 21).

<sup>13</sup> “La pianta è ancora l'unico mezzo con cui possiamo giudicare l'intero organismo di un'opera architettonica.” (ZEVİ [1948] 1964, p. 35).

desempenhado na arquitetura, onde o homem, ao se deslocar, percebe o espaço por meio de pontos de vista sucessivos. Logo, a experiência espacial é indissociável do movimento corporal humano e, na prática arquitetônica, a depender da função do edifício, julga-se importante pensar não apenas no movimento de indivíduos isolados mas na interação entre corpos e seus movimentos.

Ao tema da interação humana voltou-se o *Team X*, grupo de arquitetos de formações distintas<sup>14</sup>, no final dos anos 1950. Esses intelectuais influenciaram o desenvolvimento do pensamento arquitetônico da segunda metade do século XX e buscaram a formulação de estratégias e mecanismos que propiciassem o convívio entre pessoas, guinada que buscou se opor a concepções urbanísticas elaboradas na primeira metade daquele século. Consoante Smithson (1968, p. 80), a ideia de rua havia sido esquecida e uma solução para este problema seria conceber ruas plenamente identitárias<sup>15</sup> e capazes de abrigar a vida social, além de, idealmente, guiarem a outros espaços públicos<sup>16</sup>. Nessa linha, as ruas de uma cidade equivaleriam aos corredores internos de uma edificação e o passeio arquitetônico nos espaços abertos poderia contribuir para a avaliação de uma determinada espacialidade externa. Cabe destacar que, como apontou Zevi, em *Saper vedere*

---

<sup>14</sup> Destacaram-se Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003), Aldo van Eyck (1918-1999), Jacob Bakema (1914-1981), Giancarlo de Carlo (1919-2005), Georges Candilis (1913-1995), Shadrach Woods (1923-1973), John Voelcker (1927-1972), William Howell (1922-1974) e Jill Howell (1927-2000).

<sup>15</sup> Posteriormente, o arquiteto holandês Rem Koolhaas (1944-) também colocaria esse fator em evidência ao tratar das cidades tradicionais (ou identitárias) e contrapô-las às cidades “genéricas”, no texto *The generic city*, no qual o autor diz: “Quanto mais poderosa for a identidade, mais nos aprisiona, mais resiste à expansão, à interpretação, à renovação, à contradição. [...] A Cidade Genérica [...] É a cidade sem história. É suficientemente grande para toda a gente. É fácil. Não necessita de manutenção. Se se tornar demasiado pequena simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se.” ([1995], 1998 p. 1248-1250). Contemporâneo a *The generic city* foi o texto *Whatever happened to urbanism?* (1995), em que Koolhaas se opõe ao pensamento urbanístico moderno ao sugerir a criação de um “novo urbanismo”, o qual deveria negar limites, descobrir novos modelos híbridos e reinventar o espaço psicológico (“If there is to be a “new urbanism” [...] it will be [...] about [...] denying boundaries, [...] discovering unnameable hybrids [...] and [...] the reinvention of psychological space.” [KOOLHAAS, 1995, p. 969]).

<sup>16</sup> “The idea of ‘street’ has been forgotten. It is the idea of street, not the reality of street, that is important – the creation of effective group-spaces fulfilling the vital function of identification and enclosure making the socially vital life-of-the-streets possible. At all densities such streets are possible by the creation of a true street mesh in the air, each street having a large number of people dependent on it for access and in addition some streets should be thoroughfares – that is leading to places – so that they will each acquire especial characteristics. Be identified in fact.” (SMITHSON, 1968, p. 80).

*L'architettura*, a experiência espacial arquitetônica também é possível em espaços urbanos.

Em 1960, no livro *The Image of the city*, o urbanista estadunidense Kevin Lynch (1918-1984) introduziu o conceito de legibilidade, procedimento descritivo de uma espacialidade fundamentado no aspecto ótico que, para Aguiar (2017, p. 14), se originou da direcionalidade de August Schmarsow<sup>17</sup>. No ano seguinte, o arquiteto britânico Gordon Cullen (1914-1994) afirmou em *The concise townscape* (1961) que é quase inteiramente por meio da visão que o observador apreende o que o cerca; ademais,

[...] quando olhamos para alguma coisa vemos por acréscimo uma quantidade de outras coisas. [...] para além da sua utilidade, a visão tem o poder de invocar as nossas reminiscências e experiências, com todo o seu corolário de emoções, facto (sic) do qual se pode tirar proveito para criar situações de fruição extremamente intensas. (CULLEN [1961], 1971, p. 10).

Surge, então, o conceito de visão serial, que, em linhas gerais, buscou descrever paisagens urbanas, reveladas na maioria das vezes como sucessões de imagens completamente diferentes por meio do passeio do observador. Nesse caso, o percurso se desdobraria sequencialmente e poderia induzir – e até controlar – o corpo humano, evidenciando a responsabilidade que arquitetos e urbanistas têm em mãos. Compreender tais questões, bem como descrever e analisar criticamente as espacialidades arquitetônicas, pode contribuir para a teoria da arquitetura, já que um dos papéis desta é trazer à baila elucubrações acerca da prática profissional. A produção de espaços adequados às atividades e necessidades humanas envolve diversos fatores e demanda sensibilidade do projetista, como observou o arquiteto e urbanista estadunidense Edmund Bacon (1910-2005):

Uma coisa é delimitar espaços através de elementos estruturais como paredes. Outra, bastante diferente, é imbuir o espaço com um espírito que se relacione com as atividades que acontecem nele, e que mexem

---

<sup>17</sup> Também segundo Aguiar (2017, p. 14), seria esse o embrião conceitual da *promenade architecturale*, de Le Corbusier – que, para este, seria a categoria-chave na descrição do espaço arquitetônico –, e da ideia de *depth*, atributo espacial conceituado mais recentemente pelos teóricos de estudos espaciais urbanos Bill Hillier e Julienne Hanson.

com os sentidos e emoções das pessoas que o usam. A arquitetura engloba ambos.<sup>18</sup> (BACON [1967], 1976, p. 18, tradução nossa).

Capaz não apenas de suscitar reações psíquicas, a arquitetura pode também determiná-las por meio da manipulação de corpos no espaço. O modo como este pode controlar aqueles foi o tema central do livro *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), que investigou principalmente a tipologia arquitetônica prisional. Foucault concluiu, de modo geral, que as espacialidades prisionais examinadas haviam sido configuradas a fim de controlar – ou, poder-se-ia dizer, domesticar – o corpo humano. Assim, foram evidenciadas relações de poder nessas distribuições espaciais, algo que, segundo o autor, equivaleria a uma espécie de arte: “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço. Para isso, utiliza diversas técnicas”<sup>19</sup> (FOUCAULT, 1975, p. 143, tradução nossa), como a cerca (*la clôture*), o quadriculamento (*le quadrillage*), as localizações funcionais (*les emplacements fonctionnels*) e a fila (*le rang*) (1975, p. 143-147). Destaca-se que o filósofo recorreu a plantas como base para suas análises e mostrou que, a partir do arranjo espacial, poderiam ser reveladas intenções ocultamente arquitetadas.

Também tendo a planta como base de análise, contribuíram para a teoria da espacialidade Bill Hillier (1937-2019) e Julienne Hanson, que, em 1984, propuseram uma descrição de edificações e situações urbanas fundamentada nas linhas de movimento sugeridas pelo arranjo espacial. Tal descrição foi denominada de mapa axial (*axial map*), o qual seria representado por um conjunto de linhas e evidenciaria o que os autores chamaram de núcleo de integração (*integration core*), uma espécie de DNA da edificação em que as densidades de potenciais encontros poderiam ser inferidas a partir do padrão espacial (HILLIER; HANSON, 1984, p. 24).

---

<sup>18</sup> Do original: “It is one thing to delimit space by structural devices such as walls. It is quite another to infuse the space with a spirit which relates to the activities that take place in it and which stirs the senses and emotions of the people who use it. Architecture encompasses both.”

<sup>19</sup> Do original: “La discipline procède d’abord à la répartition des individus dans l’espace. Pour cela, elle met en œuvre plusieurs techniques.”

Os teóricos afirmaram que o mapa axial se tornaria especialmente interessante quando evidenciasse o núcleo de integração e as linhas mais segregadas (HILLIER; HANSON, 1984, p. 123), mostrando a diferenciação territorial presente em uma espacialidade específica. Esse tema foi abordado, em 1991, pelo arquiteto holandês Herman Hertzberger (1932-), para quem a diferenciação territorial seria ocasionada pelas gradações espaciais, descritas levando em conta o movimento corporal no espaço arquitetônico. A conformação dessa gradação de eixos determinaria a adequabilidade de uma espacialidade ao movimento corporal, já que nela estariam implícitos o menos e o mais acessível. Ao tratar de acessibilidade, o arquiteto também contribuiu para o entendimento dos conceitos de público e privado, os quais:

[...] podem ser interpretados como a tradução dos termos espaciais “coletivo” e “individual” [...] [.] vistos e entendidos em termos relativos como um conjunto de qualidades espaciais que, diferindo gradualmente, se referem à acessibilidade, responsabilidade, relação entre propriedade privada e fiscalização de unidades espaciais específicas.<sup>20</sup> (HERTZBERGER [1991], 2005, p. 12-13, tradução nossa).

Conforme Aguiar (2006, p. 86), Hertzberger sugeriu que as gradações de acessibilidade configuravam o elemento estruturador essencial na construção da ordem espacial e compreendeu o espaço arquitetônico como uma espécie de arena onde corpos se acomodavam de modos diferentes. O papel do corpo humano também foi fundamental nas investigações do arquiteto suíço Bernard Tschumi (1944-), que denunciou a sua exclusão do discurso arquitetônico (TSCHUMI, 1994, apud AGUIAR, 2006, p. 90) e denominou a função desempenhada por um edifício de “evento”, ou “sequência programática” (*programmatic sequence*), caracterizando esta por conotações sociais e simbólicas (TSCHUMI [1994], 1996, p. 153-154).

Ao tratar de espacialidade, afirmou que sequências de espaços alinhados ao longo de um eixo eram organizações arquitetônicas específicas que existiam desde tempos remotos e enfatizavam um caminho planejado, com estações conectadas por

---

<sup>20</sup> Do original: “The concepts ‘public’ and ‘private’ can be interpreted as the translation into spatial terms of ‘collective’ and ‘individual’. [...] The concepts ‘public’ and ‘private’ may be seen and understood in relative terms as a series of spatial qualities which, differing gradually, refer to accessibility, responsibility, the relation between private property and supervision of specific spatial units.”

um movimento contínuo<sup>21</sup> (TSCHUMI [1994], 1996, p. 155). Apontando a relação entre a dimensão cinestésica, os movimentos corporais e o espaço construído, Tschumi afirmou que:

O espaço é real, pois parece afetar meus sentidos muito antes da minha razão. A materialidade do meu corpo coincide e luta com a materialidade do espaço. Meu corpo carrega em si propriedades e determinação espaciais: cima, baixo, direita, esquerda, simetria, dissimetria. Ele ouve tanto quanto vê.<sup>22</sup> (TSCHUMI [1994], 1996, p. 39, tradução nossa).

Esse excerto indica o caminho trilhado por estudos mais recentes sobre o tema da espacialidade, os quais têm buscado aproximar arquitetura e psicologia ambiental, propondo descrições baseadas em percepções espaciais; nesse caso, a planta forneceria uma base objetiva para tais descrições. No panorama das investigações acerca da percepção espacial, fundamentada em sensações decorrentes do envolvimento direto do indivíduo com o espaço, destacam-se as contribuições da abordagem fenomenológica, que tem sido contemplada nas produções teóricas mais recentes da arquitetura. Em termos gerais, a fenomenologia, na arquitetura, descreve os fenômenos como estes são manifestados na experiência aos sentidos humanos, pois os indivíduos são, a todo momento, convidados a atentar ao que os cerca e a elaborar interpretações baseadas na própria experiência do mundo, a qual acontece por meio dos sentidos. Os estudos relacionados à fenomenologia foram iniciados no século XVII pelo filósofo escocês William Hamilton (1788-1856), sendo posteriormente desenvolvidos pelos filósofos alemães Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976) e pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Na investigação filosófica, essa abordagem buscaria reduzir o conhecimento científico a uma espécie de fenômeno puro, uma essência, que se daria intuitivamente na consciência humana. De acordo com Husserl, em *Die Idee der*

---

<sup>21</sup> “Sequences of space, configurations-en-suite, enfilades, spaces aligned along a common axis – all are specific architectural organizations, from Egyptian temples through the churches of the quattrocento to the present. All have emphasized a planned path with fixed halting points, a family of spatial points linked by continuous movement.” (TSCHUMI [1994], 1996, p. 155).

<sup>22</sup> Do original: “Space is real, for it seems to affect my senses long before my reason. The materiality of my body both coincides with and struggles with the materiality of space. My body carries in itself spatial properties and spatial determination: up, down, right, left, symmetry, dissymmetry. It hears as much as it sees.”

*Phänomenologie* (1907), a fenomenologia é a doutrina universal das essências às quais se integra a ciência da essência do conhecimento<sup>23</sup>. A obra de Heidegger – aluno de Husserl que, além de ter seguido a abordagem fenomenológica nas suas investigações, desenvolveu a fenomenologia como método – insere-se na área da Ontologia e introduz o exame de questões relacionadas ao ser humano e sua existência, tarefa empreendida no livro *Sein Und Zeit* (1927), no qual o sentido do ser é buscado a partir de um movimento interpretativo circular, caracterizando a fenomenologia hermenêutica. Na conferência *Bauen, Wohnen, Denken*, proferida em 1951, na Segunda Reunião de Darmstadt, Heidegger propõe o pensamento sobre o habitar e o construir, sem a pretensão de abordar a arquitetura especificamente<sup>24</sup>. Segundo o filósofo (HEIDEGGER, 1951, p. 4), a exigência pela essência do habitar e do construir está relacionada à questão da linguagem, sendo que o aspecto essencial daquele é o cuidar<sup>25</sup>. Essa reflexão levaria a crer que a aproximação entre a prática da arquitetura e a fenomenologia hermenêutica, que tem a Ontologia como base, perpassa pelo entendimento das qualidades do ser, podendo contribuir para a criação de espaços que potencializem a experiência existencial humana.

Uma “tentativa de descrever diretamente a experiência individual tal como ela é” e “um relato do espaço, do tempo e do mundo vivenciados” dizem respeito à definição de fenomenologia<sup>26</sup>, segundo Merleau-Ponty (1945, p. I, tradução nossa), em *Phénoménologie de la perception*, livro publicado pela primeira vez em 1945 que se consolidou como uma importante referência para os arquitetos que hoje seriam considerados como representantes da arquitetura de inspiração fenomenológica. Na década seguinte, a essa contribuição somou-se *La poétique de l'espace* (1957), do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que propõe uma “fenomenologia da imaginação”, possibilitada pelo estudo da imagem poética quando esta emerge na

---

<sup>23</sup> “[...] *die Phänomenologie die allgemeine Wesenslehre, in die sich die Wissenschaft vom Wesen der Erkenntnis einordnet.*” (HUSSERL [1907], 1986, p. 3).

<sup>24</sup> “*Dieser Denkversuch stellt das Bauen überhaupt nicht von der Baukunst und der Technik her dar, sondern er verfolgt das Bauen in denjenigen Bereich zurück, wohin jegliches gehört, was ist.*” (HEIDEGGER, 1951, p. 1).

<sup>25</sup> “*Der Grundzug des Wohnens ist dieses Schonen.*” (HEIDEGGER, 1951, p. 4).

<sup>26</sup> Do original: “[...] *c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde 'vécus'. C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est [...].*”

consciência como um produto direto do coração, da alma e do ser do homem apreendido em sua realidade<sup>27</sup>; assim, poder-se-ia chegar à essência dessa imagem por meio daquela fenomenologia. A imaginação poderia ser despertada também a partir de uma experiência contemplada no presente do sujeito, valendo-se de significados simbólicos e aspectos não simbólicos resultantes da impressão momentânea desencadeada por essa experiência.

Essa linha de pensamento fenomenológico evoca também a do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz (1926-2000), de cuja produção teórica destacam-se *Intentions in Architecture* (1962), *Existence, space and architecture* (1971) e *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1976). Segundo o autor, a arquitetura concreta e perceptível por meio de formas e técnicas é apenas uma parte da “experiência arquitetônica”, que deve partir de significados para que seja atingida a sua totalidade. Nesse sentido, o propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio (espaço natural) tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente existente<sup>28</sup>. Assim, a arquitetura deve se voltar para o “espírito do lugar” (que Norberg-Schulz chama de “*genius loci*”<sup>29</sup>) a fim de enriquecer a experiência arquitetônica. Para Norberg-Schulz, a essência do lugar trata-se da:

[...] totalidade constituída de coisas concretas com substância material [...]. Juntas, essas coisas determinam uma “qualidade ambiental”, que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter ou “atmosfera”. Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não podemos reduzir a nenhuma das suas propriedades, como relações

---

<sup>27</sup> “*Il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l’image poétique, à une **phénoménologie de l’imagination**. Entendons par là une étude du phénomène de l’image poétique quand l’image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l’âme, de l’être de l’homme saisi dans son actualité.*” (BACHELARD [1957], 1961, p. 9, grifo nosso).

<sup>28</sup> “*The existential purpose of building (architecture) is therefore to make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment.*” (NORBERG-SCHULZ, 1976, p. 18).

<sup>29</sup> “*Since ancient times the **genius loci**, or ‘spirit of place’, has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life.*” (NORBERG-SCHULZ, 1976, p. 5, grifo nosso).

espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.<sup>30</sup> (NORBERG-SCHULZ, 1976, p. 6-8, tradução nossa).

Lugares adquirem significados específicos devido às experiências existenciais humanas. Nessa linha percorre o raciocínio do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936-), que, influenciado pelos escritos de Merleau-Ponty, contribuiu fundamentalmente para a formulação de uma teoria da arquitetura dos sentidos/de inspiração fenomenológica, o livro *The Eyes of Skin* (1996) – desenvolvido a partir do texto *Questions of Perception*, publicado no periódico *A + U-Architecture and Urbanism*, em julho de 1994, em coautoria com o arquiteto estadunidense Steven Holl (1947-) e o teórico de arquitetura mexicano Alberto Pérez-Gómez (1949-). Nesse livro, Pallasmaa apresenta o corolário do seu pensamento fenomenológico e defende que todos os sentidos humanos (inclusive a visão, em relação à qual há uma predileção, comparado aos demais sentidos, tanto no pensamento ocidental como na arquitetura do século XX<sup>31</sup>) são relacionados à tatilidade, capacidade que representa o modo sensorial que integra a experiência de mundo com a individualidade. Mesmo que a maior parte das percepções humanas advenha do canal visual, a tatilidade seria uma alternativa à visão bidimensional. Nessa linha, o corpo humano, em sua plenitude, desempenha o papel central no processo de percepção do espaço, uma vez que, segundo Pallasmaa,

[...] meu corpo me lembra quem eu sou e onde estou localizado no mundo. Meu corpo é verdadeiramente o umbigo do meu mundo, [...] o próprio local de referência, memória, imaginação [...]. É evidente que uma arquitetura que “intensifique a vida” deve contemplar todos os sentidos simultaneamente e fundir a imagem que temos de nós com a nossa experiência do mundo. A tarefa mental essencial da arquitetura é acomodação e integração. A arquitetura articula as experiências de

---

<sup>30</sup> Do original: “*What, then, do we mean with the word ‘place’? We mean a totality made up of concrete things having material substance, shape, texture and colour. Together these things determine an ‘environmental character’, which is the essence of place. In general a place is given as such a character or ‘atmosphere’. A place is therefore a qualitative, ‘total’ phenomenon, which we cannot reduce to any of its properties, such as spatial relationships, without losing its concrete nature out of sight.*”

<sup>31</sup> “[...] *the privileging of the sense of sight over the other senses is an inarguable theme in Western thought, and it is also an evident bias in the architecture of our century.*” (PALLASMAA [1996], 2005, p. 39).

ser-no-mundo e reforça o nosso senso de realidade e de si mesmo [...].<sup>32</sup>  
(PALLASMAA [1996], 2005, p. 11, tradução nossa).

O conjunto dessas experiências sintoniza-se com o que Pallasmaa mais recentemente chamou de atmosfera<sup>33</sup>, a qual, na arquitetura, é relacionada por ele a teorias oriundas de outras disciplinas, como a psicologia e as artes visuais. O arquiteto suíço Peter Zumthor (1943-), no livro *Atmospheres* (2006), apresenta a noção de atmosfera<sup>34</sup> como uma categoria estética que, para ele, está relacionada à interpretação afetiva e individual do espaço construído e corresponde a uma percepção instantânea deste em sua plenitude, envolvendo os cinco sentidos humanos. A atmosfera é influenciada por vários aspectos, entre eles a iluminação (que é trabalhada na obra de Zumthor como uma espécie de fenômeno), o clima e as características do sítio de inserção do projeto, além de fatores culturais, religiosos, sociais etc. Cabe destacar a importância de se conhecer também as pessoas que irão usufruir da arquitetura, cujas necessidades irão determinar a vinculação humana com o espaço. Nessa lógica, é preciso haver uma ligação emocional entre observador e obra para que esta cativa aquele.

Para essa linha perceptiva também contribuiu o arquiteto estadunidense Lebbeus Woods (1940-2012), afirmando que a arquitetura é detectada pelas sensibilidades sintonizadas de observadores individuais, as quais podem e vão variar amplamente<sup>35</sup>. Contemporâneo a Woods é o arquiteto e professor da Universidade

---

<sup>32</sup> Do original: “[...] *my body remembers who I am and where I am located in the world. My body is truly the navel of my world, [...] the very locus of reference, memory, imagination [...]. It is evident that ‘life-enhancing’ architecture has to address all the senses simultaneously and fuse our image of self with our experience of the world. The essential mental task of architecture is accommodation and integration. Architecture articulates the experiences of being-in-the-world and strengthens our sense of reality and self [...].*”

<sup>33</sup> Para Pallasmaa (2014, p. 230), a “qualidade de um espaço ou lugar” não é apenas uma qualidade de percepção visual; o julgamento do caráter espacial/ambiental é uma complexa fusão multissensorial de fatores que são imediatamente e sinteticamente apreendidos como uma atmosfera geral.

<sup>34</sup> Como afirma Zumthor, “[...] Arquitetura de qualidade para mim é quando um edifício consegue me tocar. O que vem a ser isso que me toca? [...] Como as pessoas projetam coisas com uma presença tão bela e natural que me tocam todas as vezes. Uma denominação para isso é atmosfera.” (2006, p. 10, tradução nossa). (Do original: “[...] *Quality architecture to me is when a building manages to move me. What on earth is it that moves me? [...] How do people design things with such a beautiful, natural presence, things that move me every single time. One word for it is atmosphere.*”).

<sup>35</sup> “[...] *architecture is detected by the attuned sensibilities of individual observers, which can and will vary widely.*” (WOODS, 2007).

do Texas Michael Benedikt, que defende que não há trivialidade na experiência cotidiana, no estado de espírito individual e no modo como ambos afetam a aparência e percepção das coisas – as percepções sensoriais, as intenções e a própria consciência individual são parte da realidade e, portanto, objetivas e passíveis de estudo<sup>36</sup>. Segundo o arquiteto, “espaço” é uma sensação nutrida principalmente pela visão de superfícies e envolve o corpo em sua plenitude<sup>37</sup>. Mais recentemente, no manuscrito do livro *Architecture beyond experience*, publicado em 2020, Benedikt relacionou o movimento corporal ao advento da tecnologia, apontando o surgimento de aplicativos capazes de mapear e compartilhar a condição corporal em tempo real<sup>38</sup>. Como contribuição para a análise de espacialidades arquitetônicas, ele formulou o conceito de isovistas, polígonos que abrangeriam a área visualizada por um observador em movimento desde pontos específicos<sup>39</sup>. Desse modo, alguns trechos do espaço seriam visíveis e outros, ocultos, sendo a intenção de mostrar ou esconder o modo como a arquitetura se comunicaria com os usuários.

Por meio de uma abordagem fenomenológica e feminista, a psicóloga ambiental Karen A. Franck e a arquiteta italiana R. Bianca Lepori introduzem, em *Architecture from the inside out: from the body, the senses, the site and the community* (2000), a ideia de animismo<sup>40</sup>, que explora as experiências advindas da materialidade arquitetônica. Para Franck, o “espaço”, enquanto termo e conceito captura qualidades múltiplas, atuando como: a) *background*; b) produto da ação humana; e c)

---

<sup>36</sup> “There’s nothing mere about the texture of everyday experience, about our moods and how they affect the look and feel of things. [...] Our sensory perceptions, our moods and intentions, and indeed consciousness itself are integral parts of one Reality – and hence perfectly objective and study-able.” (BENEDIKT, 2007, p. 1-2).

<sup>37</sup> “‘Space’ is a sensation powered mainly by the sight of surfaces, and involves the whole body [...]” (BENEDIKT, 2007, p. 3).

<sup>38</sup> “There are new technologies for recording experiences live (e.g., GoPro, SnapChat, 360 cameras). In addition to Facebook, there are scores of websites and blogs for “sharing” these experiences as well as mobile apps for monitoring the condition of one’s body at every moment (e.g., Apple Watch and Fitbit), all part of the Quantified Self [QS] movement.” (BENEDIKT, 2018, p. 18).

<sup>39</sup> “[...] the interrelation of space, light, and visibility will be looked at closely. This will be done by means of isovists, location-specific patterns of visibility. Once suitable set-theoretic definitions of “region of space” and “environment” have been made, the isovist will be defined in relation to an environment and for each point in the region considered.” (BENEDIKT, 1979, 48).

<sup>40</sup> De acordo com Aguiar (2006, p. 85), o animismo se aproximaria da noção de “vida própria”, expressão empregada por Cullen em *The concise townscape* (1961) para se referir a uma espécie de vida existente no espaço criado entre os edifícios de uma cidade.

extensão do corpo humano<sup>41</sup>. As produções teóricas mais recentes da autora, *Loose space: possibility and diversity in urban life* (2007) e *Memorials as spaces of engagement: design, use and meaning* (2015), ambos escritos em parceria com Quentin Stevens, professor associado da School of Architecture and Urban Design da RMIT University, focam nos temas do design e da apropriação coletiva do espaço público e urbano.

### 3. Considerações finais

O que girou em torno da questão central deste artigo não foi o movimento de revelar um conhecimento necessariamente inédito, mas o esforço de reunir o pensamento de autores fundamentais para o estudo do tema da espacialidade na arquitetura, tarefa que levou a conclusões decerto pertinentes nesse contexto e, ainda, a apontamentos para desdobramentos futuros.

Constatou-se que as contribuições de Merleau-Ponty compõem o conjunto de fatores que propiciaram uma guinada na abordagem da teoria da espacialidade na arquitetura. Efetivamente, aqueles aportes representam uma das pedras angulares do pensamento arquitetônico contemporâneo, inspirado pelas questões de percepção, sensações decorrentes do envolvimento direto do indivíduo com o espaço, e observação de fenômenos tal como são manifestados na experiência aos sentidos humanos, temas que se reportam à fenomenologia.

A inspiração fenomenológica pode ser observada em muitos projetos construídos mais recentemente que, de fato, priorizam as questões da percepção espacial e experiência humana. Sendo importante considerar a atividade projetual ao escrever sobre teoria da arquitetura, é necessário pensar em maneiras de transpor o pensamento fenomenológico para a prática arquitetônica. Daí advém, como conclusão, a imprescindibilidade de haver mais pesquisas empíricas, principalmente estudos de caso *in loco*, no sentido de formular e consolidar o que poderia ser

---

<sup>41</sup> “A particular type of ‘space’ may be created by fixed features of the built surroundings or [...] by the ways in which people themselves occupy the space [...]. And so as a term and a concept ‘space’ captures multiples qualities: of a background, of a product of human action, and of an extension of the human body. [...] The body can be considered a constituent of space and also, through the body’s actions and use of objects; space can be considered as an extension of the body.” (FRANCK, 2015, p. 18).

chamada de teoria da arquitetura de inspiração fenomenológica. O estudo de caso, um dos métodos mais comumente empregados em pesquisas da área de arquitetura (SERRA, 2006, p. 82), oferece a possibilidade de se examinar profundamente e exaustivamente o objeto de estudo, de maneira a permitir o amplo e detalhado conhecimento deste, formular hipóteses e desenvolver teorias, como lembra Gil (2002, p. 54). Por conseguinte, esse tipo de estudo permitiria conceber a própria arquitetura como fenômeno, pensado enquanto acontecimento sujeito à ação dos sentidos humanos que pode ser descrito, pois a percepção integral desse fenômeno, o qual não é estático ou determinado por um único fator, aconteceria apenas quando o indivíduo estivesse em contato direto com o espaço construído.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Douglas Vieira de. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. **Arqtexto**, Porto Alegre, v. 8, p. 74-95, 2006.

AGUIAR, Douglas Vieira de. Corpografia arquitetônica: o método do observador e das linhas. **Pós**, São Paulo, v. 24, n. 42, p. 12-31, 2017.

ARISTÓTELES. **Categorias**. Tradução: Silvestre Pinheiro Ferreira. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1814.

BACHELARD, Gaston. [1957]. **La poétique de l'espace**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1961.

BACON, Edmund. [1967]. **Design of cities**. New York: Penguin Books, 1976.

BENEDIKT, Michael. To take hold of space: isovists and isovist fields. **Environment and Planning B Planning and Design**, v. 6, n. 1, p. 47-65, mar. 1979.

BENEDIKT, Michael. Coming to our senses: architecture and the non-visual. **Harvard Design Magazine**, Cambridge, MA, n. 26, 2007. Disponível em: <http://www.mbenedikt.com/hdmphenomreview.pdf>. Acesso em 27 dez. 2020.

BENEDIKT, Michael. Solipsism succeeds. In: BENEDIKT, Michael. **Architecture beyond experience, part one: locating the sacred (final manuscript)**, 2018, p. 13-19. Disponível em: <https://bitly.com/xUnsc>. Acesso em 27 dez. 2020.

BOESIGER, Willy; STONOROV, Oscar (Orgs.). **Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète, Vol. 1: 1910-1929.** Zurich: Éditions d'Architecture, 1937.

CULLEN, Gordon. [1961]. **Paisagem urbana.** Lisboa: Edições 70, 1971.

DUHEM, Pierre. Space and the void according to Aristotle. In: ČAPEK, Milič (Org.). **The concepts of space and time: their structure and their development.** Dordrecht: Springer Netherlands, 1976, p. 27-29.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir: naissance de la prison.** Paris: Gallimard, 1975.

FRANCK, Karen A. The words we choose: revisiting “environment” and “behavior”. In: LINDSAY, Georgia; MORHAYIM, Lusi (Orgs.). **Revisiting “social factors”:** advancing research into people and place. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 12-27.

FRANKL, Paul. **Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst.** Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1914.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

GULLBERG, Johanna. Voids and bodies: August Schmarsow, Bruno Zevi and space as a historiographical theme. **Journal of Art Historiography,** Birmingham, n. 14, p. 1-20, jun. 2016.

HEIDEGGER, Martin. [1951]. Bauen, Wohnen, Denken. **DocPlayer,** 2021. Disponível em: <https://docplayer.org/24892585-Martin-heidegger-bauen-wohnen-denken.html>. Acesso em: 13 jul. 2021.

HERTZBERGER, Herman. [1991]. **Lessons for students of architecture.** Rotterdam: 010 Publishers, 2005.

HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. **The social logic of space.** New York: Cambridge University Press, 1984.

HUSSERL, Edmund. [1907]. **Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen.** Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 1986.

KOOLHAAS, Rem. Whatever happened to urbanism? In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL.** The Monicelli Press: New York, 1995, p. 959-971.

KOOLHAAS, Rem. [1995]. The generic city. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. The Monicelli Press: New York, 1998, p. 1248-1264.

LE CORBUSIER. [1923]. **Vers une architecture**. Paris: Éditions G. Crès, 1924.

LIPPS, Theodor. Aesthetische Einfühlung. In: EBBINGHAUS, Hermann; KÖNIG, Arthur (Orgs.). **Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane**, vol. 22. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1900, p. 415-450.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

MONTAG, Christiane; GALLINAT, Jürgen; HEINZ, Andreas. Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851-1914. **The American Journal of Psychiatry**, Washington, vol. 165, n. 10, p. 1261-1261, out. 2008.

NEWTON, Isaac. [1687]. **Mathematical principles of natural philosophy**. New York: Daniel Adee, 1846.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1976.

PALLASMAA, Juhani. [1996]. **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2005.

PALLASMAA, Juhani. Space, place and atmosphere: emotion and peripheral perception in architectural experience. **Lebenswelt**, vol. 1, n. 4, p. 230-245, jul. 2014.

PATRICIOS, Nicholas Napoleon. The spatial concepts of the Ancient Greeks. **Acta Classica**, Pretoria, vol. 14, p. 17-36, 1971.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Tradução: Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

SCHMARSOW, August. **Das Wesen der architektonischen Schöpfung**. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1894.

SERRA, Geraldo Gomes. **Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo: guia prático para trabalho de pesquisadores em pós-graduação**. São Paulo: Edusp, 2006.

SMITHSON, Alison. **Team 10 Primer**. London: Whitefriars Press, 1968.

TSCHUMI, Bernard. [1994]. **Architecture and disjunction**. Cambridge: MIT Press, 1996.

VISCHER, Robert. **Über das optische Formgefühl**: Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig: Hermann Gredner, 1873.

WOODS, Lebbeus. What is architecture? **Lebbeus Woods Blog**, 2007. Disponível em: <https://bityli.com/ArVy2>. Acesso em 17 dez. 2020.

ZEVI, Bruno. [1948]. **Saper vedere l'architettura**. Torino, Einaudi: 1964.

ZUMTHOR, Peter. **Atmospheres**: Architectural Environments. Surrounding Objects. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2006.

## A COLÔNIA DO CARPINA:

A dinâmica espacial e o corpo leproso na narrativa de um interno no ano de 1975.

José Jhonys Ferreira<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 18/04/2023.

Artigo aceito em: 23/11/2023.

### RESUMO:

Neste trabalho, a partir da narrativa do paciente Mariano Mendes dos Santos Filho, analisamos a dinâmica espacial da Colônia do Carpina, a percepção do corpo leproso e as relações de poder estabelecidas nesse espaço em 1975. A metodologia consistiu em uma combinação analítica de fontes orais, em particular, o depoimento de Mariano Filho e documentos escritos, como as leis e decretos. Certeau (1998), Foucault (1987) e Porter (1992) foram utilizados como referenciais teóricos para discussão das noções de espaço, poder e corpo, respectivamente. O estudo focou em um período de transição no qual a política do isolamento foi gradualmente sendo substituída em razão da sua ineficácia e da descoberta dos derivados da sulfona.

**PALAVRAS-CHAVE:** Piauí; Lepra; Corpo.

### THE CARPINE COLONY:

The spatial dynamics and the leper body in the narrative of an intern of the 1970s.

### ABSTRACT:

In this work, based on the narrative of the patient Mariano Mendes dos Santos Filho, we analyze the spatial dynamics of the Carpina Colony, the perception of the leper body and the power relations established in this space in 1975. The methodology consisted of an analytical combination of oral sources, in particular, the testimony of Mariano Filho and written documents, such as laws and decrees. Certeau (1998), Foucault (1987) and Porter (1992) were used as theoretical

---

<sup>1</sup> Graduado em História Pela Universidade Federal do Piauí. Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6539822301369988>; e-mail: jhonys35251476@gmail.com.

references for the discussion of the notions of space, power and body, respectively. The study focused on a transitional period in which the policy of isolation was gradually replaced due to its ineffectiveness and the discovery of sulfone derivatives.

**KEYWORDS:** Piauí; Leprosy; Body.

## 1. Introdução

Em julho de 1931, foi inaugurado em Parnaíba, Piauí, o leprosário São Lázaro, uma instituição médica para o isolamento dos leprosos da cidade. Uma década após a sua fundação, pelo decreto estadual nº 398, de 1941, a instituição então incorporada à administração pública foi renomeada, passando a ser denominada Colônia do Carpina.

A colônia era um espaço bastante dinâmico, em outras palavras, um lugar praticado, caracterizado pelos movimentos, pelas relações sociais, históricas e culturais estabelecidas entre os sujeitos (CERTEAU, 1998). Neste trabalho pretende-se analisar como foi configurada a dinâmica espacial da Colônia do Carpina e a percepção do corpo leproso na instituição em 1975, num período em que o tratamento da lepra<sup>2</sup> já era realizado a partir do emprego da sulfona.<sup>3</sup> A descoberta da “eficácia” do medicamento derivado desse composto químico na década de 1940, representou um grande avanço científico; não proporcionava uma cura imediata, mas, a longo prazo, possibilitava melhoras significativas aos pacientes. Segundo Oliveira (2012), o advento da sulfona, as despesas acarretadas com a manutenção de uma colônia e a própria ineficácia da política de isolamento permitiram que os médicos comesçassem a questionar o sistema de internação compulsória. Apesar disso, as colônias continuaram funcionando normalmente e prestando o atendimento aos casos mais avançados da doença.

A presente discussão tomou como fio condutor o depoimento do Sr. Mariano Mendes do Santos (um paciente remanescente da instituição), combinando,

---

<sup>2</sup> Embora atualmente denomine-se hanseníase, optamos pelo termo “lepra” porque era o nome mais popular para a doença na época dos acontecimentos.

<sup>3</sup> Composto químico base para a produção do antibiótico utilizado no tratamento da lepra.

portanto, a microanálise e a operacionalização de fontes orais. Além disso, utilizamos documentos escritos (leis, decretos etc.) e a literatura científica disponível.

Em relação às reflexões teóricas, foram buscadas àquelas produzidas em torno dos espaços, do corpo leproso e das relações de poder. Nesse sentido, as análises de Certeau (1998), Silva et al (2018), Porter (1992) e Foucault (1996), foram essenciais, uma vez que esses autores trouxeram importantes contribuições sobre tais questões.

O trabalho foi subdividido em três momentos diferentes. No primeiro apresentamos o processo no qual Mariano dos Santos descobriu a doença e foi internado na colônia. Posteriormente, discutimos a percepção do corpo leproso esboçada por esse personagem. E por fim, construímos algumas análises da dinâmica espacial do cotidiano da colônia e das relações de poder que eram estabelecidas nela.

## **2. O encontro com o médico, com a doença e uma internação surpresa.**

Por volta do ano de 1975, em mais um dia rotineiro da Colônia do Carpina, chegou um homem com um garoto de apenas catorze anos de idade. O rosto desse senhor não era incomum naquele ambiente, há pouco tempo havia estado internado ali, porém, devido aos avanços no seu tratamento com os derivados da sulfona, gozava da possibilidade de continuá-lo fora daqueles pavilhões coloniais.

Desse modo, enquanto eles se encaminhavam para o consultório médico, é provável que algum amigo (a) de outrora tenha vindo indagá-lo a respeito dos motivos daquela sua inesperada visita, e o pai meio desconfiado em decorrência dos seus planos, disse em rápidas palavras que tinha indo visitar a filha e aproveitou para levar o irmão dela que estava passando uns dias em sua casa e ajudando-o “a cuidar de uma roça”. Assim, como quase tudo era próximo no interior da colônia, logo

chegaram ao destino pretendido, no qual encontraram o Dr. Mariano Lucas de Sousa<sup>4</sup> e o Sr. Alberto.

Mariano Lucas de Sousa, era um médico de 62 anos de idade, natural de Buriti dos Lopes-PI e ocupava o cargo de diretor da colônia há cerca de 23 anos. Nascido em 1913, concluiu os estudos primários na própria terra, posteriormente, traçou um percurso acadêmico que o levaria a viver em São Luís e Salvador. Em terras maranhenses, cursaria o ginásio e o preparatório e, finalmente, na segunda metade da década de 1930, estudaria medicina na capital baiana, onde formaria pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1940.

Assim, quando concluiu o curso de medicina e retornou para a terra natal, Mariano passou a exercer o seu ofício em cidades como Piracuruca e Luzilândia. Conforme Nascimento (2018) em 1947, com apenas 34 anos de idade, chegou à Parnaíba com sua família, onde foi recebido pelos grandes nomes da medicina parnaibana e piauiense, como por exemplo, os médicos Mirocles Veras Campos, Cândido Athayde, entre outros.

Em Parnaíba, após algum tempo começou a se envolver nos trabalhos médicos da colônia. Segundo Alvarenga (2011, p. 252) ele prestava “serviços como clínico, dermatologista e obstetra, contrariando a vontade de seus familiares.”. Sendo assim, se levamos em consideração que em 1952 viria se tornar o diretor da instituição, assumindo uma posição antes ocupada pelo Dr. Martinelli, percebe-se que ele precisou superar resistências entre a própria família para exercer seu ofício na Colônia do Carpina por quase três décadas.

Dessa forma, naquele dia de 1975, quando avistou aquele homem – um interno que havia recebido alta recentemente da colônia e residia nas proximidades – entrando em seu consultório acompanhado do filho, possivelmente o reconheceu, exceto o garoto, já que se tratava da primeira vez que estava ali. Em tantos anos de experiência, andando pelos pavilhões da colônia – auxiliado por seus dois

---

<sup>4</sup> Os internos o chamavam de “papai” ou “Dr. Mariano”. Ao longo do texto vamos utilizar a segunda expressão.

“seguranças” –, examinando os corpos das pessoas doentes, conversando com os internos, escutando e anotando suas reivindicações de utensílios gerais, como sapatos, roupas, sandálias, lençóis, cobertores, entre outros, decerto nunca havia notado a presença daquele “rapazinho” entre os demais pacientes. Mas também não deveria ser tarefa das mais simples para o médico reconhecer nem mesmo alguns dos pacientes que viviam nessa instituição há algum tempo, pois a colônia vivia constantemente superlotada. O seu espaço era animado diariamente pelo fluxo de pessoas, uma movimentação social cotidiana que oferecia uma dinâmica própria na espacialização dos lugares, isto é, nos processos de transformação dos lugares em espaços através da vivência e da prática. (CERTEAU, 1998).

A superlotação, as entradas e saídas de doentes eram processos recorrentes no cotidiano da Colônia do Carpina. Diante dessa rotatividade, não era incomum que o médico esquecesse da identidade social de um ou outro paciente, contudo, aquele homem que estava diante do Dr. Mariano Sousa, meses antes ao receber alta da colônia “[...] comprou uma casa e se juntou com outra mulher [...]” (SANTOS FILHO, 2018, p. 113), em vez de retornar para Teresina onde havia deixado a esposa e os filhos; talvez essa súbita mudança de vida do paciente ajudasse o médico a lembrar dele.

Desse modo, a pedido do pai, o Dr. Mariano Sousa examinou o rapaz, auxiliado pelo Sr. Alberto, que era um auxiliar de enfermagem da instituição. Os dois examinavam atentamente todas as partes do corpo dele, a fim de encontrar algum sintoma suspeito, mas não conseguiam identificar nada. Após a realização desse processo na íntegra, o Dr. Mariano Sousa teve uma conversa em particular com o pai do garoto e, em seguida, eles foram para a casa do prefeito da colônia<sup>5</sup>, pois era lá que morava a filha desse senhor, ainda criança. Prefeito era um cargo

---

<sup>5</sup> A colônia do carpina, como as outras construídas pelo Brasil, tinha uma estrutura semelhante à de uma pequena cidade. O seu interior era formado por prefeitura, delegacia, escola, caixa beneficente etc. No caso da instituição situada em Parnaíba, conforme Santos Filho (2018, p. 114) “[...] quem tinha uma família, tinha uma casa pra morar”, mas essa sua irmã era muito pequena, por isso, vivia com o prefeito e sua família.

político-administrativo interno assumido por um paciente que representava à comunidade doente diante da cúpula administrativa da colônia.

Quando Mariano Filho e seu pai chegaram à casa do prefeito, este último não se encontrava. Eles se sentaram na calçada e ficaram esperando por alguns minutos, até que um sujeito estranho, com o corpo cheio de esparadrapos e de muleta se aproximou. Era o prefeito, que já sabendo do diagnóstico, veio informar ao Mariano Filho de que ele precisaria ficar na colônia para “se tratar da doença”. Enquanto isso, o pai já havia inventado uma “desculpa” e ido embora, sem que o garoto percebesse.

Quando o prefeito informou sobre a doença e da necessidade da internação, Mariano Filho começou chorar. Ele mesmo confessa que entrou em estado de desespero e não pensou em outra a não ser fugir. A viagem que a mãe planejou e realizou com o filho não tinha nada a ver com uma mera visita familiar; na realidade, meses antes, ao levar o filho ao médico para se consultar, ela acabou descobrindo que ele estava com lepra, no entanto, não lhe contou sobre o diagnóstico, com medo dele não se conformar e não aceitar viajar à Parnaíba para se tratar na Colônia do Carpina.

Mariano Filho tinha uma irmã, ainda criança, que vivia internada na colônia, mais especificamente na casa do prefeito. Desse modo, a mãe disse ao filho que eles iriam à Parnaíba para visitar o pai e a filha (irmã de Mariano Filho). Quando chegaram à Parnaíba, a mãe contou à situação ao pai, que tratou de procurar convencer o filho de ficar em sua casa, dizendo que ele precisaria ficar, pois eles “tinham uma roça para cuidar.” (SANTOS FILHO, 2018, p. 116).

Apesar de ter sido diagnosticado com a lepra pelo médico de Teresina, chegando à Parnaíba, dias depois seu pai o levou até o Dr. Mariano Sousa para se submeter a novos exames. A princípio o experiente médico da colônia não conseguiu identificar a enfermidade, contudo, quando o rapaz girou o corpo, atendendo ao seu pedido, o Sr. Alberto notou que havia duas manchas em uma determinada parte das nádegas; em seguida, o médico pediu que o Sr. Alberto

pressionasse aquela região com uma agulha, e assim ele fez, todavia, Mariano Filho não sentiu nada. De acordo com o conhecimento médico do período, a falta de sensibilidade em regiões do corpo era um dos indícios da presença da lepra; assim, levando em consideração o diagnóstico já feito em Teresina e os exames realizados na colônia em Parnaíba, o Dr. Mariano concluiu que o rapaz realmente era portador da doença e que deveria ficar internado ali, fato que comunicou em seguida ao pai através de uma conversa particular.

Nesse contexto, em decorrência da perspectiva de tratamento e cura com os derivados da sulfona, alguns estudos indicam que em nível nacional o isolamento não era mais tão rígido quanto nas primeiras décadas do século XX, pelo contrário, havia uma política de isolamento seletivo, voltado, principalmente, para os casos mais avançados da doença. Segundo Oliveira (2012), o medicamento apresentava à possibilidade de cura a longo prazo, inibia o contágio entre os sujeitos doentes (que estivessem submetidos ao tratamento) e sadios e, com isso, proporcionava a realização do tratamento fora da colônia.

Diante disso, foi possível assistir um movimento crescente no número de altas dos leprosários brasileiros. O pai de Mariano Filho foi um exemplo desse cenário; um ano antes, residia e trabalhava em uma firma de curtição de couro em Teresina, quando foi diagnosticado com a doença e encaminhado para Parnaíba. Após alguns meses internado na Colônia do Carpina, ele recebeu alta, comprou uma casa e foi morar com uma nova companheira nas proximidades da instituição, ainda sob vigilância e tratamento médico. Na narrativa de Mariano Filho existem algumas lacunas para quais não tivemos respostas, como por exemplo, onde e como o seu pai teria conseguido dinheiro para comprar uma casa? Teria ele recebido alguma herança? A nova companheira era detentora de posses?

### **3. Mariano e sua percepção do corpo leproso**

Na calçada da casa do prefeito, o menino continuava chorando e indignado com o seu destino. O prefeito, por sua vez, tentava acalmá-lo. Apesar disso, Mariano Filho olhava para o corpo dele e se perguntava: “[...] que prefeito era aquele todo

cheio de curativos?” (SANTOS FILHO, 2018, p. 114). Isso sugere que, no mundo idealizado pelo rapaz, o tipo de corpo que estava a sua frente era inimaginável se tratando da figura de um prefeito, amplamente associada ao poder e ao prestígio social.

Conforme Silva et al (2013, p. 89-90) alguns grupos, considerados os “outros” “[...] são definidos por seus corpos, e as normas sociais os designam, de forma degradante, como desviantes, impuros, feios, repugnantes, doentes e fora de ordem.”. Os indivíduos doentes de lepra em muitas situações como a evidenciada cima – relacionado ao prefeito da colônia – eram julgados, definidos e malvistas em função dos seus corpos. A presença dos corpos leprosos em lugares públicos, em dado momento passou a ser entendida como “fora da ordem”, em decorrência da classificação e rotulação de valores pela cultura dominante (SILVA et al, 2013).

Na primeira metade do século XX, principalmente nas três primeiras décadas, no contexto em que a busca pelo “progresso” se fazia vigente, as construções de colônias de isolamento integraram um projeto de modernidade que visava retirar os leprosos dos meios urbanos, uma vez que, a presença desse tipo de sujeito, com um corpo repleto de marcas ocasionadas pelo avanço da doença, simbolizava o “atraso” e a “incivilidade” de uma sociedade. O corpo leproso era considerado socialmente como desviante, impuro, feio, repugnante (SILVA et al, 2013) e responsável por tornar uma urbe feia, portanto, o próprio corpo era entendido como um espaço indesejado.

Com isso, é possível perceber que o corpo não é tão somente um conjunto de órgãos materiais pertencentes ao plano biológico. Muito além disso, é uma construção social e cultural, de modo que os papéis que lhes são atribuídos têm suas próprias historicidades e razões históricas de ser como é. (PORTER, 1992) Nesse sentido, conforme Porter (1992) as relações estabelecidas entre a mente e o corpo,

---

<sup>6</sup> De acordo com Silva et al (2013) pertencem a esse grupo: as minorias étnicas, mulheres, obesos, negros, idosos, homossexuais e deficientes; com esses, incluímos os leprosos, pois a definição dos grupos dos “outros” permite esse enquadramento conforme perceberemos acima no corpo do texto.

por exemplo, dependem historicamente das relações sociais e da cultura em questão; isso quer dizer que as funcionalidades assumidas por esses dois agentes, encaradas muitas das vezes como um dado de ordem natural, se dão, sobretudo, no plano sociocultural. “A distribuição da função e da responsabilidade entre o corpo e a mente, [...] difere extremamente segundo o século, a classe, as circunstâncias e a cultura [...]” (PORTER, 1992, p. 308).

A reflexão de Kleinman, sinaliza que “[...] o ‘corpo’ não pode ser tratado pelo historiador simplesmente como biológico, mas deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais” (KLEINMAN apud PORTER, 1992, p. 308). No caso específico do “corpo leproso”, pode-se notar que em nossa cultura sua construção foi influenciada, principalmente, pela tradição judaico-cristã; a narrativa em torno da lepra assumiu à ideia que essa doença resultava dos “pecados” cometidos pelo indivíduo, logo, o corpo enfermo com os seus principais sintomas a amostra produzidos pela doença, era amplamente associado à “impureza”. Esse preceito serviria de base para a construção e disseminação de inúmeros preconceitos relacionados à enfermidade e os seus portadores (as).

Desse modo, enquanto o corpo foi construído historicamente em nossa cultura como inferior à mente (PORTER, 1992), ao corpo leproso coube uma dupla subordinação; a primeira relacionada ao espírito, e a segunda a própria natureza, tendo em vista que a lepra o vitimizava de tal forma que ele era incapaz de combatê-la, sobretudo, em razão da ignorância correlata ao seu agente causador.

Assim, ao mesmo tempo que Mariano Filho observava à figura do prefeito, sua imaginação era tomada pelo contraste entre um corpo leproso enfaixado e um corpo supostamente “ideal”, imaginado a partir de uma “concepção de mundo” construída culturalmente; essa padronização lhe causava dificuldades no processo de aceitação daquele tipo de corpo que se apresentava em sua frente. Assim, inferimos que as indagações de Mariano Filho provinham de um senso comum em torno do que seria um corpo padrão e um corpo “anormal”.

Não obstante o choro e as lamentações, não lhe foi concedida uma alternativa diferente da colônia naquele momento. Essa foi sua primeira internação, onde passaria algo em torno de um ano e quarenta cinco dias; posteriormente, em sua segunda internação, ficou menos de um ano. Nesse momento, a colônia estava em um período de transição, no qual o médico Edilson Pinheiro do Egito (1978-1984)<sup>7</sup> estava sendo substituído pelo colega de ofício, o Sr. Rivaldo de Araújo Luz (1984-2001) no cargo de diretor da instituição. Com isso, percebe-se que foram quase 10 anos para que ele tivesse uma piora no seu estado de saúde em decorrência da doença, mas quando isso aconteceu, optou por fazer o tratamento ambulatorial na clínica do Dr. Rivaldo. A terceira internação na colônia foi no dia 13 de abril de 2015. Apesar de o personagem ter passado por no mínimo três internações, em contextos históricos distintos, como já devem ter ficado claro, o enfoque desta análise se volta para a primeira vivenciada no ano de 1975.

#### 4. A dinâmica espacial e as relações de poder na Colônia do Carpina

Quando Mariano Filho chegou, a colônia estava organizada fisicamente por meio de alguns pavilhões. Cada um desses espaços recebia um nome de identificação especial conforme às relações que os sujeitos estabeleciam com eles. Nesse sentido, existia o pavilhão dos eventos, também chamado pavilhão social; o pavilhão dos “aprostados” (“das pessoas de cama”), onde costumavam acomodar pacientes em estado grave; o pavilhão dos homens e o pavilhão das mulheres, este último era conhecido como “Butiá”. Ainda dentro desses domínios havia uma escola, uma caixa beneficente, uma delegacia (com duas celas, uma destinada aos homens e outras mulheres que descumprissem às regras) e uma prefeitura com um depósito ao seu lado para armazenar os materiais de limpeza da colônia.

O Pavilhão dos eventos era um dos espaços mais frequentados da colônia pelos pacientes. Era nele que ocorriam às festas, sobretudo em datas comemorativas no decorrer do ano, quando “os funcionários da leprosaria promoviam festas dançantes, torneios de futebol, missa, levantamento de mastro com as bandeiras

---

<sup>7</sup> Esse recorte se refere ao período que o médico administrou o hospital-colônia.

brasileira, piauiense e parnaibana e outras atividades.” (FERREIRA, 2021, p. 134) Entre aquelas datas estavam à proclamação da república, da independência do Brasil, o aniversário do Piauí, de Parnaíba, da colônia entre outras.

Apesar dos jogos, brincadeiras e gincanas – realizadas ao longo dia – atraírem uma grande parte dos internos, em dias comuns não eram tão frequentes, devido as condições financeiras da instituição. Por isso, muitos dos sujeitos buscavam aproveitar esses momentos festivos em sua integralidade, até mesmo para interagir com as pessoas consideradas sadias que eram autorizadas a participar desses eventos promovidos pela direção da Colônia do Carpina.

À noite, as atividades realizadas durante o dia eram complementadas com uma festa dançante. Com isso, diversos artistas conhecidos nacionalmente apresentavam-se nos palcos da colônia. Nesses momentos, os sujeitos tidos como “sãos” eram convidados e autorizados a se integrarem. Apesar da separação “rígida” que havia o início da festa, em que os pacientes e os considerados sadios ocupavam espaços diferentes para acompanhar o evento, do meio para o fim, depois de algumas doses de conhaque do São de Barra, acabavam se misturando, se abraçando e compartilhando os problemas da vida à base de bastante álcool.

Sendo assim, no mesmo espaço e tempo em que alguns choravam, embriagados recordando suas histórias vividas fora da colônia, outros se apressavam para comprar mais bebidas no bar estrela, que havia no interior do salão de festas. Não menos apressados estavam os casais enamorados na busca de um espaço para compartilharem carinhos e afetos. “Aconteceram muitos namoros e casamentos como resultado dessas festas.” (CARVALHO, 2018, p. 182). Portanto, as relações afetivas existiam e eram bastante comuns entre as pessoas que frequentavam essas festas na colônia, independentemente da condição de saúde. As vezes sujeitos considerados sadios se relacionavam com internas, subvertendo à ordem estabelecida pela medicina convencional. (CERTEAU, 1998)

Uma dessas festas estava para ocorrer nos dias que se seguiriam após a chegada do Mariano Filho. Ele ficou praticamente sem escolhas em relação a sua situação; imaginou em fugir, mas refletiu sobre o desafio que seria sobreviver naquelas matas que cercavam à colônia, que na época era localizada numa área relativamente longe da zona urbana. Assim, sem ver outra saída, concluiu que o melhor a se fazer naquele momento era se conformar mesmo e seguir o tratamento da forma mais comprometida possível para poder ser liberado o quanto antes.

Com isso, Mariano Filho, segundo o próprio, vivia triste e não socializava com quase ninguém. O Sr. Tirço, enfermeiro da colônia no período, havia lhe repassado os remédios e orientado como deveria tomá-los: “uma unidade por dia”. No entanto, justamente no dia de uma daqueles festas, ele acabou tomando dois ou três comprimidos acreditando que ingerindo uma quantidade maior poderia se livrar mais rápido da doença, porém, terminou passando mal, de modo que se o enfermeiro não o tivesse socorrido com outro medicamento teria perdido de acompanhar um pouco da festa.

Essas festas eram aproveitadas, especialmente, pelas mulheres do pavilhão “Butiá”. Não conseguimos identificar claramente o porquê desse pavilhão ser chamado assim pelos internos. Segundo Thiel (2019) o Butiá é “uma planta comum no sul do Brasil, o butiazeiro faz parte da paisagem e da cultura do Rio Grande do Sul.” Além disso, o seu “fruto é utilizado comumente como acompanhamento de cachaça [...]” (THIEL, 2019). É possível que as primeiras associações do pavilhão com o termo “butiá” tenham alguma relação com essa planta, mas conforme o tempo foi passando ele adquiriu um sentido atrelado às identidades das mulheres que moravam lá.

O Butiá era o pavilhão das mulheres ou melhor, de um determinado grupo, mas quem protagonizava a sua “fama” e identificação eram algumas mulheres que viviam nas condições de solteironas, viúvas, divorciadas, separadas e outras que não fossem mais virgens.

Bem, para esse pavilhão iam casais que se formavam com a convivência no próprio HCC, além de viúvas, idosos e em especial todas as ditas “da vida”, as que perdiam a virgindade, as da vida desregrada, ou simplesmente se descobrissem que a mulher estava “na rua” até tarde, fugindo das regras do hospital, pois todos recolhiam-se às 22h no máximo. As virgens, casadas, ou que tivessem um “comportamento exemplar”, quando chegavam ao HCC, iam morar com as “famílias de respeito”, ou idosos que precisassem de ajuda. Mas as não merecedoras dessas considerações, certamente iam direto para o Butiá [...]. Nesse pavilhão, os apartamentos acomodavam em média de duas a três pessoas, em especial do sexo feminino. (NASCIMENTO, 2018, p. 239).

Em linhas gerais, nesse pavilhão moravam, sobretudo, mulheres que vivenciavam suas experiências amorosas em desconformidade com os padrões morais e conservadores ditados pela direção da colônia. Elas não se demonstravam preocupadas com as convenções sociais, mas em viver da forma que julgavam melhor, embora acumulassem sofrimentos em razão dos preconceitos por conta da doença e pelas questões relacionados ao campo moral. Por outro lado, as mulheres que não se enquadravam nessa condição iam residir com alguma “família de respeito” da colônia. Ao que parece existia um pavilhão exclusivo para mulheres solteiras desvirginadas e outros espaços para mulheres casadas e virgens, contudo, não há muitas informações sobre essas mulheres que viviam sob o controle moral da direção da colônia.

Apesar de tudo, as mulheres do Butiá não podiam receber visitas de homens à noite, somente durante o dia. Se algum homem fosse pego lá depois das 18:00 poderia ir preso pela indisciplina. Contudo, havia uma exceção, em “dia de festa na colônia [...], as mulheres do Butiá tinham autorização para dormir com seus companheiros que, após amanhecer, retornavam aos seus pavilhões.” (NASCIMENTO, 2018, p. 240). Por isso, insistimos que observar cenas de casais apaixonados e apressados se dirigindo para dormir no Butiá, depois da meia noite, não deveria ser algo muito incomum nessas ocasiões.

Interessante seria continuar escrevendo essa história, “viajando” pelo Butiá, “assistindo” a Sr.(a) Mendonça<sup>8</sup> liderando aquele vasto grupo de mulheres, dando

---

<sup>8</sup>Trata-se de Joana Lopes Gonçalves, uma interna muito famosa entre os demais no período e morava no Butiá.

conselhos às amigas sobre relacionamentos, formando casal com o Sr. Pindorama ou até mesmo reunindo à atenção inteira da colônia, em mais uma de suas brigas com um dos três amantes que tivera, com o qual vivia “entre tapas e beijos”, mas deixaremos essas narrativas para outra ocasião, voltemos a outras questões.

Os indivíduos eram submetidos a uma condição de controle semelhante ao regime da instituição total. Segundo Goffman (2011), essa organização é uma unidade tanto residencial quanto de trabalho onde um conjunto de pessoas segregadas da sociedade mais ampla leva uma vida formalmente fechada e administrada. Na colônia, a partir das vinte e duas horas, “quando batia dez pancadas era o silêncio. Aí o policial, que antigamente era um doente, andava de rede em rede, aquele que não tivesse nela desatava-se e levava pra cadeia, ficava esperando o dono voltar.” (SANTOS FILHO, 2018, p. 115).

A colônia era estruturalmente disciplinada, onde no seu interior era possível perceber um conjunto de relações de poder estabelecidas entre os sujeitos. Assim, o poder de administração, controle e ordenação não estava concentrado apenas na figura do Dr. Mariano Sousa nem de qualquer outro grupo específico, mas era exercido simultaneamente por diferentes instituições internas e indivíduos. Nesse sentido, apontamos somente dois exemplos, o da prefeitura que na figura do executivo buscava conhecer às demandas dos pacientes e levar ao conhecimento do médico diretor para resolvê-las, agindo como um fragmento do poder e assim contribuindo para manter à ordem e a organização da colônia a partir do diálogo; e a delegacia, que servia para “disciplinar” e penalizar os mais exaltados por meio da prisão coercitiva quando julgado necessário.

Com isso, percebe-se que o poder dentro da colônia pode ser explicado pela perspectiva de Foucault (1987) que o concebe como algo distribuído, compartilhado e redirecionado por vários agentes históricos que se relacionam ativamente, e não apenas como uma propriedade de um único sujeito ou instituição. Assim, como se trata de uma distribuição de poder de modo desproporcional, variado, onde cada

sujeito e instituição exercem uma determinada parcela, o autor vai denominar esse processo de microfísica do poder. (FOUCAULT, 1987)

Com isso, percebe-se que o poder dentro da colônia pode ser explicado a partir da ideia da microfísica do poder de Foucault (1987), sendo concebido como algo distribuído, compartilhado e redirecionado por meio de vários agentes históricos que se relacionam ativamente, e não apenas através da subordinação a um único sujeito. Assim, podemos observar que a colônia se organizava a partir de uma distribuição heterogênea e variada do poder, na qual cada sujeito e instituição exercem uma determinada parcela do controle.

Nesse sentido, certa madrugada por volta das duas horas, uma confusão tomou conta de um dos pavilhões, acordando a maioria dos internos; tratava-se de uma briga acirrada entre Mariano Filho e um sujeito – até então estranho para ele – que havia terminado de urinar embaixo da sua rede e lhe dar um chute em decorrência das reclamações feitas pelo primeiro. Quando amanheceu, o indivíduo acabou indo preso e Mariano Filho absolvido. Nessa e em algumas outras situações o próprio personagem central desta análise teve a oportunidade de experimentar à ação das instituições no exercício dos poderes que cabiam a cada uma delas.

O pavilhão dos eventos era um espaço cheio de atratividades, como cinema, TV, sinuca, baralho e outros meios recreativos para os pacientes se distraírem. Nesse local, Mariano Filho esteve envolvido em outra confusão. Em um determinado dia, em que estava jogando baralho com outros sujeitos – apostando fósforo – entrou em um desentendimento com outro rapaz alegando que havia “batido” primeiro numa situação em que os dois haviam vencido quase simultaneamente. Na ocasião Mariano Filho entrou num confronto físico com seu oponente do jogo e outros sujeitos que, por alguma razão não explicada pela versão dele, teriam se envolvido na briga, lhe agredindo com um taco de sinuca. Apesar disso, Mariano Filho destaca que revidou com uns tamancos que encontrou no local – teve um que precisou fazer curativos para estancar o sangue em razão da tamancada que levou na testa.

E aí o que aconteceu? Estamos lá inventando um jogo, só que a gente jogava apostado, era uma caixa de fósforo, essas coisas. Aí eu já tinha perdido um masso de fósforo e só tinha uma caixa, bati e ele bateu em sequência. Todo mundo deu direito a mim porque bati primeiro. Mas ele se zangou, não gostou né, e me deu uns empurrões, foi aquela confusão. O outro menino que estava jogando sinuca, desceu o taco na minha cabeça. E naquela época, estava no auge aqueles tamancos que tinham quase um palmo de altura, com aquelas calças bocas de sino, e estava chovendo, e aí rapaz, *dei nuns caras de tamancos. Soquei na testa de um que ele caiu, foi um sangue danado, e lá vem os soldados, isso foi um reboiço.* (SANTOS FILHO, 2018, p. 116, grifos nossos).

Conforme fica claro acima, existe nessa versão uma tentativa de exaltar os seus feitos, tentando enfatizar sua coragem e o caráter “heroico” da sua ação, quando enfrentou mais de um homem em uma briga e saiu “vencedor” sem nenhuma seqüela, ao mesmo tempo que um dos seus adversários teria ido se submeter a curativos na enfermaria.

Apesar do rumo “heroico”, a narrativa de Mariano Filho contém algumas lacunas e contradições, de modo que, na mesma situação em que “bateu primeiro no jogo e todos lhe deram razão”, no momento seguinte quando começou à briga recebeu uma tacada de um terceiro rapaz que estava jogando sinuca. Se “todos” deram razão a ele, por qual motivo esse último (que em tese não tinha nada a ver com a confusão) lhe agrediu? O que esses utensílios (tamancos) usados no período predominantemente por mulheres estavam fazendo no pavilhão dos eventos? Como esses chegaram a esse ambiente? Havia acontecido alguma festa nesses dias e alguém porventura teria esquecido ali? O que Mariano Filho disse ao seu adversário de jogo que o levou a lhe empurrar? Essas são algumas questões que não ficam esclarecidas na narrativa.

Conforme o próprio Mariano o povo da colônia achava que ele era acobertado pelo prefeito e o delegado, uma vez que, no final dos eventos relatados, em vez de ser preso ele era absolvido e ainda saía com a razão, como vítima de injustiça praticada por terceiros. Embora sua versão assegure uma suposta conduta em conformidade com a “moral e os bons costumes” praticados nesse espaço, não

se pode descartar essa informação que o próprio personagem deixa escapar. Quais motivos (além de ser absolvido nessas duas confusões) os demais internos tinham para suspeitar que Mariano recebia cobertura do prefeito e do delegado? Talvez o fato dele ter trabalhado como ajudante do auxiliar do prefeito corroborasse com esse tipo de pensamento, muito embora, posteriormente, entrasse em novo conflito no emprego, dessa vez com o secretário da prefeitura, pois estava distribuindo alimentos que sobravam das festas e produtos da limpeza sem autorização para as pessoas. Apesar disso, certa vez ele foi preso, quando ajudou chupar umas três mangas que um colega tirou; é porque existia uma regra interna prevendo que as mangas deveriam ser recolhidas e levadas para a prefeitura e só depois que tivessem todas lá é que o prefeito as distribuiria entre os pacientes, inclusive, os que moravam nas casas nos arredores da colônia.

As situações apresentadas são imbuídas de movimentação de ideais, do fluxo contínuo de interações sociais estabelecidas (amistosas ou não) e da diversificação das experiências vivenciadas; essa dinâmica demonstra a existência de espaços, mas para Mariano Filho e os recém-chegados esses só seriam assim identificados conforme se tornaram lugares praticados a partir de suas atuações.

Segundo Certeau (1998, p. 201) o espaço é “[...] animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram;” nele encontramos às relações sociais, vivências cotidianas e histórias de vida sendo elaboradas. Nesse sentido, Mariano Filho era um dos sujeitos responsáveis por fazer da colônia um conjunto de espaços (CERTEAU, 1998). Assim como muitas outras pessoas teve seu comportamento moldado pela disciplina da instituição: se acostumou e adaptando-se às regras. No entanto, certo dia após se submeter a alguns exames, foi surpreendido com a notícia de que estava apto a receber alta, já poderia voltar para casa.

Com isso, agora ele precisaria se despedir o mais rápido possível de uma quantidade de amigos e amigas que tinha construído nesse tempo, incluindo a própria namorada que havia encontrado nos primeiros meses da internação. Mariano Filho não queria ficar mais nenhum instante longe de casa, por isso, assim

que recebeu à carta do Dr. Mariano para dar entrada no seu benefício e continuar o tratamento fora da colônia, a colocou numa mala e foi comunicar essa novidade aos outros internos (as). Com isso, a Sra. Joaquina<sup>9</sup> tratou logo de lhe oferecer um conhaque de São João da Barra, que ele acabou tomando por alguma insistência; por causa dessa bebida, teve que adiar a sua viagem em mais algumas horas, porque passou mal.

Finalmente, Mariano Filho conseguiu ir embora e só retornaria novamente à colônia muitos anos depois, quando passou a tomar bebida alcoólica e trabalhar frequentemente em serviços braçais, fato que contribuiu para o avanço progressivo da doença. No seu retorno, a colônia já estava sob a direção do Dr. Edilson, mas esse capítulo da história do personagem ficará para outra oportunidade.

## 5. Considerações finais

A trajetória deste interno Mariano Mendes dos Santos Filho nos possibilitou analisar alguns aspectos fundamentais relacionados ao corpo leproso, aos espaços da colônia do carpina e a distribuição de poderes nesse meio.

A partir disso, constatamos que, de modo geral, o corpo e o espaço não são apenas matérias. As relações que os sujeitos históricos estabelecem com os espaços, consigo mesmo, com o próprio corpo e com os outros, permitem-nos perceber a existência de uma dimensão que é simbólica, cultural e social em suas constituições. Nesse plano, são os próprios indivíduos os protagonistas das construções dos sentidos e significados para tais objetos.

Assim, percebe-se que o corpo leproso, para além da sua constituição física, em sua formação enquanto produto histórico, teve grande influência do campo científico e, principalmente, religioso que através de distintas maneiras foram responsáveis pelo reforço, construção e perpetuação de alguns preconceitos. Além disso, na cultura ocidental recebeu historicamente um papel de dupla subordinação; uma relacionada à mente (PORTER, 1992) e a outra à própria natureza, pois o

---

<sup>9</sup> Uma das internas da colônia que residiu no pavilhão butiá.

corpo leproso assim o era por ser incapaz de superar à doença que lhe acometia. No cenário da Colônia do Carpina, a percepção predominante do corpo leproso estava em alguma medida atrelada aos preconceitos referidos acima.

Em relação aos espaços da colônia percebemos que eram bastante movimentados e recebiam significados atrelados às atividades que eram desenvolvidas ou ao perfil das pessoas vinculadas a eles. O pavilhão dos eventos, por exemplo, congregava o sentido de lazer, enquanto o butiá relacionava-se pejorativamente à condição moral das mulheres que habitavam lá. O próprio corpo leproso poderia ser visto/entendido como um tipo de espaço, que foi preenchido pelos indivíduos historicamente conforme seus costumes, hábitos, crenças e valores; nesse caso, inferimos que foi construído como um espaço indesejado, repugnante, feio e anormal, principalmente por conta das influências que recebeu dos campos já mencionados.

Por fim, as relações estabelecidas nesses espaços da colônia eram pautadas numa distribuição de poderes, entre indivíduos e instituição internas, logo, isso nos levou a concluir que a ideia da existência de uma autoridade concentradora de todo o poder ali instituído não é viável, tendo em vista que diversas pessoas desempenhavam funções consideráveis na manutenção da colônia.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

CARVALHO, Zulmira de Oliveira. **Zulmira de Oliveira Carvalho**: depoimento [2007]. Entrevistadora: Isaura Santos Castelo Branco. **Hospital Colônia do Carpina sua história, sua gente**. Parnaíba, Sicart, 2018. Entrevista concedida para a construção do livro sobre a colônia.

PIAUI. Decreto nº 398, de 15 de julho de 1941. Dá a denominação de Colônia do Carpina ao atual leprosário São Lázaro. **Diário Oficial do Estado do Piauí**, Teresina, PI, 1941.

SANTOS FILHO, Mariano Mendes dos. **Mariano Mendes dos Santos Filho**: depoimento [abr.2017]. Entrevistadora: Márcia Maria da Costa Nascimento.

**Revista Espacialidades** [online]. 2022.1, v. 18, n. 1, ISSN 1984-817X [19 ]

**Hospital Colônia do Carpina sua história, sua gente.** Parnaíba, Siart, 2018. Entrevista concedida para a construção do livro sobre a colônia.

THIEL, Catarine. Curiosidade sobre o Butiá. **Embrapa**, Brasília, 03 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/42413422/curiosidades-sobre-o-butia>>. Acesso em dia: 10 de janeiro de 2023.

#### BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Antonia Valtéria Melo. **Desenvolvimento e segregação:** políticas de modernização e isolamento compulsório de famílias afetadas pela lepra no Piauí (1930-1960). 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

ANTUNES, Isa Cristina Barbosa. **Leprosário São Francisco de Assis (1923-1941):** o espaço físico e as práticas médicas. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

CASTRO, Elizabeth Amori de. **O Leprosário São Roque e Modernidade:** uma abordagem da Hanseníase na perspectiva da relação Espaço-Tempo. 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1998.

FERREIRA, José Jhonys. **A HISTÓRIA DA LEPRO NO PIAUÍ:** a fundação da Colônia do Carpina e o tratamento aos leprosos em Parnaíba (1931-1939). 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** O nascimento do hospital. Rio de Janeiro, Graal 1993.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos.** Tradução de Dante Moreira Leite. 7ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MONTEIRO, Yara Nogueira. **Violência e profilaxia: os preventórios paulistas para filhos de portadores de hanseníase.** Saúde e Sociedade, São Paulo, v.7, n.1, p. 3-26, fev.1998.

NASCIMENTO, Marcia Maria da Costa e Et al. **Hospital colônia do Carpina:** sua história, sua gente. (Org.) Marcia Maria da Costa Nascimento. Parnaíba: Siert, 2018.

OLIVEIRA, Carolina Pinheiro Mendes Cahu de. **De Lepra à Hanseníase: Mais que um nome, novos discursos sobre a doença e o doente. 1950-1970.** 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. **A escrita da História.** São Paulo: editora Unesp, 1992.

SILVA, Joseli Maria, et al. O corpo como elemento das geografias feministas e queer: um desafio para análise no Brasil. In: SILVA, Joseli Maria, et al; ORNAT Márcio José; CHIMIN JR., Alides Baptista (org). **Geografia malditas: corpos, sexualidades e espaços.** Ponta Grossa: Toda Palavra, 2013.

## A COMUNIDADE PROTESTANTE DO SANA NO INÍCIO DO SÉCULO XX:

Hibridismo cultural e religioso e a influência do espaço rural

Vinner Stutz de Oliveira<sup>1</sup>

Artigo recebido em: 16/05/2023.

Artigo aceito em: 11/12/2023.

### RESUMO:

O protestantismo no Sana (Macaé/RJ) se inicia com ritos híbridos com elementos espíritas e católicos sem a presença de um missionário protestante, e uma posterior transformação em igrejas institucionalizadas conservadoras. Com isto, este artigo, através das leituras das atas protestantes e de relatos dos colonos e sua descendência, busca investigar a criação desta comunidade ligada a imigração suíça e alemã destinada a região da Serra Fluminense nos anos 1820 e 1830, para entender a inserção de protestantes neste espaço, seu isolamento das cidades próximas, o contato com os ritos católicos e espíritas para a criação de uma religiosidade híbrida, e sua conversa com o meio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Protestantismo no Brasil; Imigração Suíça e Alemã; Serra Fluminense.

### THE PROTESTANT COMMUNITY OF SANA IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY:

Cultural and religious hybridism and the influence of rural space

### ABSTRACT:

As it does not depend exclusively on the presence of a missionary to have the desire to found a Protestant cult in the region, the case of the beginning of Protestantism in Sana becomes unique, including its hybrid rites with Spiritist and Catholic elements, and a subsequent transformation into conservative institutionalized churches. This article, through the readings of the protestant records and reports of the settlers and their descendants, seeks to investigate the creation of this community linked to Swiss and German immigration destined for the Serra Fluminense region in the 1820s and 1830s, to understand the insertion of Protestants in this space, their isolation from nearby cities, their contact with

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense; Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; doutorando pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1631287124134182>; e-mail: vinneroliveira@gmail.com.

Catholic and Spiritist rites for the creation of a hybrid religiosity, and their conversation with the environment.

**KEYWORDS:** Protestantism in Brazil; Swiss and German immigration; Serra Fluminense.

## 1. Introdução

Neste artigo irei abordar o distrito do Sana, na serra do município de Macaé, estado do Rio de Janeiro. Uma localidade que tem como início os cantões suíços e alemães, com a vinda dos imigrantes de tais países em fins da década de 1810 e durante a primeira metade da década de 1820, principalmente. Com caminhos que perpassam os países europeus até a chegada ao Brasil, instalando-se em Nova Friburgo, também na província do Rio de Janeiro, uma colônia de imigrantes planejada para suprir o abastecimento das fazendas de café de Cantagalo e região, e também auxiliar na subsistência, no transporte, e demais serviços carentes de trabalhadores. Com uma propaganda de melhoria de vida, onde são convencidos de que teriam fazendas próprias com terras que dessem todo tipo de cultura – com maior olhar para o café, primeiramente suíços, com esperança de saírem da miséria de uma Europa pós-Napoleão, vão para Nova Friburgo, em uma complicada viagem, e ali descobrem que seriam peças de uma engrenagem onde somente são coadjuvantes com uma cidade cheia de problemas e terras não tão produtivas (NICOULIN, 1995).

Ocorre assim uma debandada dos colonos, saindo para outras regiões do país, ou mesmo voltando para suas terras. Assim chegam os alemães, como forma de ficarem nas lacunas da colônia suíça de Nova Friburgo em 1824, e esses acabam participando da mesma debandada. O primeiro local onde alguns que saem de Nova Friburgo vão para dentro do Brasil é a serra de Macaé, que tem um clima parecido com Nova Friburgo, mas com melhores condições de plantio. Assim, primeiramente suíços e, depois, alemães foram se apropriando daquela região, com o aval do Governo Imperial, expulsando os habitantes dos quilombos existentes às margens

do Rio Sana (nomeado assim após a chegada dos colonos) e separando os lotes que cabiam a cada um dos colonos.<sup>2</sup>

A maioria desses lotes consistiam de pequenas propriedades rurais (com poucas fazendas de grande porte), com uma agricultura familiar, tendo como base o plantio de culturas tropicais, com maior relevância para o café, como nas terras de Cantagalo. A grande diferença entre Cantagalo e o Sana estava no fato de este ser dividido em lotes nos moldes de Nova Friburgo – ou seja, uma agricultura familiar – com sítios, chácaras e pequenas propriedades, enquanto em Cantagalo tínhamos os latifúndios cafeeiros de nobres plantadores de café, fazendas as quais Nova Friburgo abastecia com seus produtos (HECHT, 2009). O Sana não teve essa forte ligação com Nova Friburgo no âmbito econômico, o que permitiu que suas famílias tivessem certa independência podendo criar suas casas e sítios sem grande interferência de Nova Friburgo ou mesmo de Macaé, município em que o Sana era – e ainda é – distrito.

Essa independência fez com que o Sana permanecesse a uma relativa distância das vilas próximas, mantendo, mesmo, um isolamento desses locais, produzindo sua própria cultura e seus próprios laços familiares, econômicos e religiosos. Apesar dessa autonomia, em um sentido religioso, o Sana não se manteve tão isolado de Nova Friburgo, tendo boa parte de suas famílias protestantes continuado a se entender como comungantes da Igreja Luterana da vila (mais tarde, cidade). Porém, embora durante um tempo se percebessem como luteranos ligados a essa igreja, foram cada vez mais adotando o culto doméstico e familiar e se isolando em suas próprias terras. O Sana se fecha em si, as famílias se resguardam nesse local realizando seus trabalhos em suas lavouras familiares de café e adotando formas religiosas que foram se moldando com os saberes domésticos, vindos da época em que participavam dos cultos protestantes organizados, e suas convicções

---

<sup>2</sup> ARQUIVO MUNICIPAL DE NOVA FRIBURGO. Alemães Pioneiros em Nova Friburgo. Nova Friburgo/RJ: Prefeitura Municipal de Nova Friburgo, s/d  
ATAS DA CÂMARA MUNICIPAL DE NOVA FRIBURGO. 1820-1821. Arquivo Municipal de Nova Friburgo.

próprias, além do contato com as outras famílias próximas, que também tinham seu culto doméstico e familiar, com seus princípios e crenças pessoais.

O objetivo então deste artigo é analisar essa comunidade isolada que adotou o culto doméstico e familiar ao invés do protestantismo institucionalizado dos cultos na cidade de Nova Friburgo, e aos poucos foi misturando as diferentes formas religiosas, ritos, costumes dentro de seus lotes com os demais indivíduos da região que não eram imigrantes e que foram fazendo parte da comunidade do Sana, com o passar do tempo, tendo em vista a instalação de novos habitantes pela valorização do café na serra de Macaé e por demais fatores sociais, ambientais, econômicos e políticos. Abordaremos a forma como aquela comunidade, apesar de estar isolada das vilas próximas, entrelaça esses ritos religiosos das famílias daquele ambiente rural, através das trocas culturais feitas nos contatos entre essas famílias neste espaço onde as fronteiras se cruzam, inclusive da própria cultura dominante católica presente na dinâmica espacial do interior do Rio de Janeiro<sup>3</sup>, com as culturas protestantes e espíritas das famílias provenientes dos colonos (ELIAS, 1994; RUTHERFORD, 1990). Este contato entre a cultura dominante e a cultura dos que se inserem neste espaço tem como resultado uma mistura entre os ritos, uma nova forma religiosa, portanto, um hibridismo cultural e religioso. Essa forma híbrida de culto irá entrar em choque com o protestantismo institucionalizado, que se fará na comunidade ainda na primeira década do século XX. Analisaremos também a influência geográfica dos campos sobre essa forma religiosa, e dos ritos sobre a área rural, trazendo um diálogo entre as partes.

## **2. Experiências religiosas protestantes na comunidade do Sana (Macaé/RJ)**

Com a distância geográfica e o isolamento devido à dificuldade de locomoção das terras do Sana para os centros urbanos próximos, as pessoas que

---

<sup>3</sup> A aproximação entre ritos católicos e protestantes nas áreas rurais da Suíça e da Alemanha durante o século XVIII e início do século XIX, e também na cidade de Nova Friburgo existia anteriormente. Existia também o catolicismo popular com elementos sincréticos neste momento no Brasil, que fará parte desta mistura relatada no texto, mas sem grandes apontamentos dos relatos nestas comunidades.

moravam nos lotes rurais daquela localidade para – principalmente – o plantio do café começaram a ter uma vida voltada a sua terra, ao escoamento das culturas obtidas a partir dela, e sua comunidade (neste caso, tanto a comunidade familiar, das terras de suas fazendas isoladas de outras localidades, quanto a comunidade do Sana, pessoas das cercas ao lado, que se encontravam nos afazeres, nos comércios locais, nos encontros casuais).

Com as formas religiosas pessoais misturada aos contatos anteriores do protestantismo institucionalizado dos colonos suíços e alemães, as fazendas de café do Sana passam a ter ritos e cultos novos, uma religiosidade particular exercitada dentro dos muros de suas casas em seus ritos domésticos e familiares. Vale lembrar que existiam colonos protestantes, mas também católicos. A colônia de suíços para Nova Friburgo encomendada na década de 1810 e que chegaria ao país principalmente no início dos anos 1820, contava com católicos em sua maioria (onde, na verdade, deveria ser completamente católica, porém o contratante Niklaus Gachet, excedeu quase todas as cláusulas do contrato, inclusive trazendo protestantes). Nestas trocas iniciais na comunidade isolada do Sana, temos uma religiosidade católica e uma religiosidade protestante em pleno contato, que com as décadas se misturam os elementos protestantes e católicos em seus lares, com bíblias protestantes e santos católicos. Com o passar das gerações durante o século XIX, este culto, que era isolado das instituições desde os anos 1820/1830, começa a se tornar ainda mais particular e distante da forma institucionalizada do protestantismo, criando uma identidade própria (SOARES, 2010).

Era um culto que agora passava a ser híbrido, das formas religiosas pessoais já comentadas com as novas fronteiras interpessoais do Sana, onde aquela comunidade, nos pontos de contato, misturava seus diferentes ritos. E essas fronteiras passaram a ser cada vez mais plurais com a chegada de novos elementos ao Sana. No decorrer do XIX, tivemos a presença de afro-brasileiros e sua religiosidade, de franceses kardecistas e suas formas religiosas. Assim, a religiosidade híbrida do culto doméstico e familiar iria se moldando.

Seus saberes domésticos baseados nos ritos luteranos (por parte dos colonos alemães) e calvinistas (por parte de alguns dos colonos suíços) que, junto dos ritos católicos dos colonos suíços, já estavam realizando trocas, formando um “terceiro espaço” que seria a religiosidade presente na comunidade do Sana, veria neste momento mais elementos de contato, de mistura (BHABHA, 1998). Um novo fluxo se coloca em jogo. As trocas culturais existentes nesta comunidade, ainda isolada, encontra agora os ritos afro-brasileiros e kardecistas. Por mais que a cultura dominante seja a católica, este rito, que está se hibridizando, é chamado de rito protestante e continua doméstico, mas criando a “tradução cultural” com santos católicos, com uma crença na mediunidade, com as adivinhações, que serão chamadas de feitiçarias pelas atas das igrejas institucionalizadas que se estabeleceram no Sana anos depois (BHABHA, 1998; BURKE, 2003).

Com o início do século XX, vemos uma vontade de retorno às origens dos cultos públicos em prol dos ritos domésticos que estavam sendo realizados desde o começo da comunidade do Sana. Essa vontade talvez surgiu do contato com distritos, comunidades próximas, principalmente da serra friburguense. Essas comunidades, apesar de serem rurais, da mesma forma, possuíam cultos públicos protestantes e, provavelmente, as pessoas que circulavam por estas terras falavam sobre esses ritos, o que pode ter exercido certa influência sobre os habitantes do Sana. Mas ainda é uma hipótese muito vaga e inconclusa. Pois não tem relatos sobre o porquê desse desejo ter acontecido nesse momento, pois essas comunidades rurais deviam se comunicar desde o início. Ainda não é uma questão que encontrei respostas de fato, só hipóteses que ainda tenho formulado, onde a maior suspeita que tenho é da comunidade deixando de ser isolada, tendo contato com outras comunidades que surgiram próximas ao Sana e contavam com templos católicos, e a chegada de novos elementos ao Sana que queriam continuar os ritos públicos que praticavam em suas antigas localidades.

No entanto, o fato é que eles juntaram suas famílias, com seus diferentes ritos, e começaram a criar um culto público de religiosidade híbrida, com uma base coesa de pessoas para participarem, e nomeavam seu culto como um culto

protestante. Por isso, chamaremos de cultos de protestantismo híbrido. Mas é interessante também frisar que no Livro de Atas de Número 1 da Igreja Presbiteriana do Sana, na parte introdutória onde o missionário Thomas Porter faz um breve histórico, é dito que antes desta comunidade dita protestante se organizar publicamente, existia uma cena espírita pública e atuante, que pode ter motivado os protestantes a deixarem de fazer um rito doméstico e familiar para realizarem um culto público, e também, com a divulgação e contato dos ritos espíritas, tenhamos a inclusão de seus elementos aos ritos públicos e comunitários do protestantismo híbrido do Sana.

Esse culto público se inicia no ano de 1907, apenas contando com famílias de lavradores e donas de casa, e três pessoas exerciam o papel de liderança religiosa, como uma espécie de sacerdotes, deste culto. Esses três eram os irmãos Salustiano e Manoel Monteiro, e uma terceira pessoa cujo nome não é escrito em nenhuma das fontes, sendo dado como desconhecido. Dos três, o líder mais atuante é o Salustiano Monteiro. Mesmo sem instruções eclesiais do protestantismo institucionalizado, ele se denomina líder protestante, levando bíblias, realizando leituras da palavra, exortando, dirigindo as reuniões, aspergindo pessoas, sendo auxiliado por seu irmão.

Falando especificamente da forma e dos ritos nos cultos, eles eram guiados pelos irmãos Monteiro e contavam com a leitura da Bíblia protestante, hinos protestantes também eram entoados, um sermão era regido por um dos irmãos, realizavam o que Porter chama de “mesa branca espírita”<sup>4</sup>, haviam manifestações e recepção de espíritos e adoração a santos da Igreja Católica. Logo após cada culto, ou como parte final do culto, havia um baile que contava com músicas e danças até o amanhecer do dia. Em algumas das reuniões, também realizavam o momento da eucaristia e os batismos feitos no Rio Sana “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. Esses cultos foram crescendo e começavam a participar mais pessoas dentro do Sana, e também nas demais regiões da serra macaense, que se deslocavam de

---

<sup>4</sup> expressão de origem popular, considerado por muitos espíritas kardecistas como sendo fruto de ignorância popular ou de errada interpretação, que identifica o rito espírita em que as pessoas entram em sintonia mental ou intercâmbio mediúnico entre espíritos, para fins diversos. Somente irei utilizar a expressão por constarem nas atas da Igreja Presbiteriana do Sana, cujos participantes, em sua maioria vieram de um rito híbrido protestante e espírita.

locais distantes dentro do município para participarem dos ritos, indo e voltando, algumas vezes, a pé, pois eram localidades de difícil locomoção e transporte.<sup>5</sup>

Ainda no ano de 1907, o Sana passa a ter contato com o protestantismo institucionalizado a partir da ida de um dos membros dos ritos híbridos chamado João Mozer para um distrito de Bom Jardim cujo nome é Barra Alegre. Nessa visita ao distrito, Mozer vai a uma igreja presbiteriana e percebe o modo diferente de culto daquelas pessoas. Nisso, membros do rito protestante híbrido do Sana decidem convidar alguém daquela igreja para “ensinar a forma correta” do protestantismo às pessoas da comunidade do Sana. Esse contato se dá através da chegada de João Stutz, presbítero da Igreja Presbiteriana de Barra Alegre, que começa a explicar como seria um culto protestante calvinista. Isso causa uma cisão nos membros do rito híbrido do Sana. Enquanto alguns querem continuar a celebrar os cultos da forma que já vinham fazendo, outros decidem ouvir João Stutz e iniciam o que seria, logo mais, um trabalho presbiteriano. No primeiro grupo, a liderança continua sendo dos irmãos Monteiro, no segundo, além do presbítero, contam também com a liderança de Pedro Gaspar, dono do espaço onde faziam o culto.

Com a cisão, cada grupo passa a funcionar de forma independente, onde cada um se associa a uma denominação, porém o protestantismo híbrido do Sana não continuou por muito tempo. Os irmãos Monteiro começam a convidar missionários batistas a região e fundam a Igreja Batista do Sana em 1908. Isso se dá pela pressão da própria comunidade do protestantismo híbrido sobre a vinda de um protestantismo institucionalizado também para seus ritos. Os irmãos Monteiro mantêm, no começo, formas híbridas junto do culto batista, firmando-se como líderes batistas da região. Porém, assim que a Igreja Batista é organizada em 1908, Manoel Monteiro abandona os ritos espíritas e passa a fazer somente o rito tradicional e institucionalizado protestante, para desgosto do seu irmão Salustiano, que decide sair da congregação, depois de um tempo.

---

<sup>5</sup> Localidades próximas como Bicuda Grande, Bicuda Pequena, Frade, Glicério (todas estas se encontram hoje no município de Macaé), Pedra Branca(hoje no município de Trajano de Moraes) e Casimiro de Abreu.

Sobre o segundo grupo, ele se associa a Igreja Presbiteriana e convida um missionário estadunidense para liderar as pessoas que agora congregam na “Figueira Gaspar”. Convidam um missionário pelo fato do presbítero Stutz entender que, por não ser um pastor, não poderia liderar uma congregação presbiteriana. Sendo assim, pede para que enviem cartas ao pastor de Nova Friburgo, Henrique Louro de Carvalho, que não pode assumir este trabalho, chamando um membro da missão americana que apoiava a Igreja Presbiteriana do Brasil. O missionário Thomas Porter vai ao Sana e agora se encarrega de liderar e organizar a igreja.

Thomas Porter, agora na liderança do culto da Figueira Gaspar, faz um reconhecimento na região e rege o culto no dia 01 de março de 1908. Até abril de 1909, quando a igreja é organizada, totalizam-se 230 membros afiliados ao trabalho presbiteriano de Porter. Por não poder continuar como pastor daquela comunidade, pois era missionário e não um pastor presbiteriano, e pensando no fato da dificuldade de chamar pastores para liderarem um trabalho em um local tão isolado e de difícil acesso, convida três membros para serem os “zeladores do culto”, ou seja, as pessoas responsáveis por dirigir os cultos na falta de pastores, ou então nomear alguém para dirigir, e zelar para que todos os membros estivessem participando do culto, mantendo-o em ordem. Além desses, convida outros três membros para serem os “zeladores da casa”, que deveriam zelar para que houvesse um local de culto enquanto o templo estava sendo construído, não podendo faltar local para que os zeladores de culto dirigissem os ritos. Como zeladores de culto, foram escolhidos Manuel Baptista, Anastácio da Silva e Pedro Gaspar (que exercia um papel central de liderança antes ainda da chegada do missionário) e como zeladores da casa foram selecionados Carlos Gaspar (irmão de Pedro), Nicanor Brazil e José Araújo.

Para substituí-lo como pastor daquela comunidade, Porter convida Samuel Barbosa, que iria acompanhar o final do processo de organização da igreja e assumiria o trabalho efetivamente após a data oficial de organização. E assim aconteceu, no dia 18 de abril de 1909. Enquanto isso, a Igreja Batista do Sana havia sido organizada no ano anterior, com um trabalho mais sólido e com um templo já

construído no momento da chegada dos missionários batistas. Manoel Monteiro assumindo o trabalho, abrindo mão do hibridismo, aceitando o protestantismo institucionalizado. Nisso, divergiu do seu irmão Salustiano, que se junta a Igreja Presbiteriana na data de sua organização. Porém Salustiano não ficaria muito tempo, ele foi disciplinado por tentar recolocar as práticas espíritas no culto presbiteriano, retomando o protestantismo híbrido, tendo sido retirado do rol de membros.

Ao se falar sobre o início da Igreja Presbiteriana do Sana (já como igreja devidamente instalada e organizada, com o seu rol de membros bem constituído, um corpo de presbíteros atuante e um templo construído), temos um bom panorama de como era a vida da igreja, a igreja enquanto uma comunidade e inclusive como era a própria comunidade do Sana, percebendo de fato como era constituída aquela localidade. As relações das pessoas da igreja entre si, as trocas da igreja com a comunidade e a influência que as duas exerciam uma na outra são facilmente percebidas nas Atas de número 1 e 2 da Igreja Presbiteriana do Sana quando se comenta, junto com o relato das pessoas que são batizadas e professam a fé (pessoas que entraram no corpo de membros da igreja), a ocupação da pessoa, o lugar de onde vinha e, às vezes, o modo como chegou até lá.

Vê-se, por meio de todo o relato, que a igreja era constituída única e completamente por lavradores (agricultores) e domésticas (donas de casa).<sup>6</sup> Tal informação mostra a total visão da igreja voltada para a vida rural, para o campo. É inegável a observação de que era uma comunidade agrícola, da qual todos que faziam parte viviam da terra, o que torna a igreja também dependente da terra para sobreviver. Tal relato demonstra ainda, nesse caso, o sentido do Sana e, quem sabe, da serra de Macaé como um todo, onde a expressiva maioria de agricultores eram plantadores de café que escoavam seus produtos pelos caminhos de Macaé e Casimiro de Abreu até o porto de Macaé, e os produtos chegavam – em sua maioria – na cidade do Rio de Janeiro (AMANTINO, 2011). Havia também pessoas ligadas ao gado bovino, entre outras atividades menores dentro da serra macaense.

---

<sup>6</sup> Pelo menos, todos os nomes encontrados na ata apontavam exatamente a mesma ocupação.

O impacto sobre a comunidade rural da serra de Macaé foi tanto que vemos relatado nas primeiras atas um movimento de pessoas que se encontravam em localidades diferentes, e mesmo distantes, dessa serra. As pessoas se deslocavam em viagens a pé ou com auxílio de cavalos ou carroças. Em algumas vezes, vemos relatos de pessoas que passavam quase um dia inteiro na estrada para participarem do culto no domingo. Isso também significa uma quantidade maior de culturas, o que poderia representar um aumento de ritos diferentes na religiosidade híbrida, porém aqui não mais estimulada, e sim desencorajada pela religião instituída. Com o contato crescente e a necessidade de se chegar as pessoas dessa região, algumas congregações foram criadas em algumas das comunidades próximas, onde pessoas inicialmente se deslocavam para o culto no Sana.

Mais uma vez tratando do papel das lideranças locais serem as efetivas na igreja em detrimento dos pastores nas regiões rurais, tendo como vista o Sana, mesmo com a alta rotatividade dos pastores, a força dos presbíteros enquanto lideranças é demonstrada nas atas. Constituindo, assim, os nomes que mais aparecem enquanto responsáveis para resolver as questões concernentes ao corpo da igreja, como é o caso dos presbíteros Pedro Gaspar, Carlos Gaspar, Cleveland Peixoto e Atagildo Daudt. Cada um se tornava responsável por dada área da igreja, dos diáconos, que eram votados, até as mulheres, em uma comunidade que vinha se mostrando extremamente patriarcal e conservadora. As mulheres ficavam à frente não somente de tarefas domésticas, que eram costumeiramente delegadas a elas, como do cuidado da cozinha da igreja e da limpeza junto aos diáconos, além da educação na escola que funcionava naquela igreja, nesse sentido, pouco mudando os cargos delegados por Porter quando criou os “zeladores do culto” e os “zeladores da casa”.

E assim, toda a dinâmica hierárquica e de organização da igreja presbiteriana no Sana acompanhava a comunidade, e isso significa que também era influenciada pelos fatores econômicos e políticos, com a valorização do café na serra de Macaé acompanhando a movimentação da economia cafeeira no Brasil nos anos 1910 e 1920 e o seu declínio e estagnação nas décadas de 1930 em diante, e os

fatores geográficos/ambientais, que moldarão a comunidade e, conseqüentemente a igreja, como também o meio será moldado pela igreja e a comunidade.

### **3. Hibridismo cultural e religioso na Serra de Macaé**

Como dito, a comunidade do Sana foi criada na década de 1820 por colonos suíços e alemães insatisfeitos com as terras onde habitavam em Nova Friburgo e acabou por se tornar um local isolado. Porém, ainda assim existia um motivo que atendia os interesses da classe dominante sobre essa comunidade de dominados. As terras em Nova Friburgo não eram boas, principalmente por estarem dentro de uma dinâmica cafeeira, onde os barões de café do Cantagalo precisavam de sítios que abastecessem essas fazendas de alimentos, e também que transportassem o café aos portos. A colônia chega ao Brasil com essa proposta do governo de D. João VI. Ela estava incluída dentro de um plano de dominação e incorporação a essa dinâmica. Mesmo que tenham se negado a continuarem nestas terras, o governo, agora imperial, decide que as terras onde está localizado o Sana poderiam ser de bom grado. Tanto para acabar e afugentar quilombos que se encontravam nestas terras (GOMES, 2015), mas também para fazerem parte de um plano de produzir café em pequenas comunidades naquela região, que estava sendo feito, para escoar a produção, junto do açúcar, ao porto de Macaé.

Por mais que o deslocamento no espaço tenha sido com a proposta de encaixar esta comunidade insatisfeita em uma dinâmica econômica em pauta na Serra Fluminense, a religião se isolava e manifestava uma mistura que acontecia pela indiferença das classes dominantes da região com a cultura desta comunidade isolada, que cumpria seu papel, porém não se comunicava com outras localidades da serra. Esta nova identidade surge pelas trocas culturais dentro deste espaço social e simbólico, construído a mando do governo como complemento a classe dominante cafeeira de Cantagalo, que cria um novo habitus ligado aos agentes daquela comunidade – as suas formas religiosas misturadas (ELIAS, 1994; BOURDIEU, 2001). Uma comunidade que tem uma nova identidade religiosa, moldada pela vontade dominante, com traduções dos ritos que ocorriam nos contatos entre

famílias na parte comercial do Sana, que servia como seu espaço liminar (BHABHA, 1998).

Essa religiosidade particular me parece se tornar pública e híbrida partindo de um movimento de sinergia (HANNERZ, 1997), onde o culto individual e doméstico, com suas crenças únicas e íntimas, mistura-se às crenças únicas e íntimas de cada um da família que participa deles. Sendo assim, no consenso da comunidade dos que se diziam protestantes em fazerem um culto público, essa união de crenças individuais toma corpo como uma congregação com um rito único, fruto das misturas dessas crenças individuais e íntimas. Porém, não somente acredito, por uma tentativa de reavivar suas raízes, que eles passam a tentar os cultos públicos, mas principalmente pelo início de um contato com outras culturas de regiões rurais próximas ao Sana, em Nova Friburgo, que contavam com trabalhos públicos protestantes e católicos.

O meio e o contato entre culturas na serra de Macaé e de Nova Friburgo de fins do XIX e início do século XX têm um importante papel de troca com as religiões e práticas religiosas que existiam nas localidades dessa região. O Sana estava em ebulição populacional pela cultura do café, tornando essa troca mais dinâmica e frequente com o escoamento do café saindo do Sana e passando pelo Frade e chegando a Glicério, onde havia a estação de trem que levava o café ao porto de Macaé.

Além da parte protestante dos imigrantes suíços e alemães que faziam parte do culto híbrido doméstico e familiar que depois se torna um culto público, também é bom relatar a presença dos católicos entre os imigrantes que fundam a comunidade do Sana. Dentre aqueles que recebem os primeiros lotes e passam a viver na comunidade dita isolada, estão também elementos católicos que se isolam de suas comunidades religiosas em Nova Friburgo de igual forma ao que fizeram os protestantes. Algo que já vinha acontecendo nos templos católico e protestante enquanto não havia ocorrido a debandada dos colonos. É muito provável que as duas partes, que estavam isoladas de suas comunidades institucionalizadas, haviam

se comunicado, realizando trocas culturais e religiosas que influenciaram na religiosidade híbrida que o Sana apresentou quando inicia o culto público.

Algo que também vale ressaltar são os traços amistosos que pareciam ter os católicos e protestantes no Sana, mesmo após o início do protestantismo institucionalizado, pois não vemos queixas dos protestantes contra as práticas católicas no local. Mesmo que as igrejas católicas do Sana tenham se instalado em momentos posteriores, é normal que existam queixas nesse período, mas mesmo nas atas não se encontram reclamações, críticas ou ataques, sejam relatos físicos ou verbais de ambas as partes, aos católicos, sejam locais ou ao catolicismo brasileiro. Sendo que esses tipos de queixas são encontrados sobre os elementos espíritas, sejam aqueles que ainda querem continuar na comunidade protestante, ou as práticas espíritas fora do ambiente protestante.

O Espiritismo kardecista havia chegado ao Brasil havia pouco tempo, durante a década de 1860 na cidade do Rio de Janeiro com imigrantes da França que passaram a realizar suas reuniões, de início somente com os próprios membros daquela comunidade de colonos que estariam começando uma vida nova no centro urbano carioca. Mas em um rápido movimento, ainda durante a década de 1860, passam a participar dessas reuniões alguns membros brasileiros, que aos poucos passam a realizar, a propagar e a impulsionar a nova forma religiosa através das traduções de Allan Kardec feitas nesses anos. No sentido da inserção e da rápida locomoção para outros locais dentro dos centros urbanos, e depois ao interior do país, o espiritismo no Brasil tem uma dinâmica parecida com a inserção do protestantismo – não contando aqui as experiências coloniais nas tentativas francesas e holandeses de conquistar um pedaço do Brasil, mas na vinda dos imigrantes protestantes e depois das missões protestantes. Talvez a grande diferença nesse sentido esteja na questão da novidade do Espiritismo, visto que era fruto de experiências bem recentes na França durante o próprio século XIX, e agora estava chegando ao Brasil e construindo uma sólida comunidade nas primeiras décadas de instalação (LEWGOY, 2008).

Vemos algumas comunidades espíritas, frutos da imigração francesa, passarem a migrar para o interior do Estado do Rio de Janeiro (na época, ainda Província), tanto nas zonas urbanas, como na cidade de Nova Friburgo, como nas zonas rurais, existindo relatos de comunidades francesas surgindo na zona rural de Nova Friburgo. Provavelmente essas comunidades tiveram contato e influenciaram os ritos no Sana. Olhando os relatos das atas da igreja presbiteriana do Sana, nós vemos uma possível relevância sendo dada aos elementos espíritas pelos irmãos Monteiro, mas esse contato e essa inserção na cultura religiosa do Sana vieram a partir do toque entre diferentes fronteiras culturais na região.

A mistura das práticas espíritas com o protestantismo passou a ser algo condenado pelos membros das igrejas, como vimos ao passar dos cultos híbridos para o protestantismo institucionalizado, mas ainda vemos relatos nas atas do culto híbrido, que não parece ter deixado de existir assim que as igrejas batista e presbiteriana passam a ter maior vigilância sobre esses atos. Os relatos sobre essas questões não estão presentes apenas nos atos dos irmãos Monteiro, como também de outros membros nos Livros de Atas de Número 1 e de Número 2. Esses devem ser os exemplos mais fortes dessa continuidade dos cultos híbridos da primeira experiência, mas não temos relatos se ainda se reuniam ou se foram se dispersando e mantendo seus cultos domésticos e familiares como era antes de toda vontade de torná-lo público.

Assim, podemos dizer que no Sana tínhamos práticas protestantes e católicas por parte daqueles que começaram a comunidade, e também teríamos, muito provavelmente a presença de escravos – e dos seus descendentes – e das práticas religiosas dos cultos africanos. Por mais que os elementos espíritas contidos principalmente nos cultos híbridos, sejam as tentativas primárias, sejam sob a supervisão dos irmãos Monteiro, tenham sido em grande medida elementos que eram ligados ao espiritismo kardecista, creio que boa parte do que seria o contato do culto protestante e católico doméstico e familiar com elementos espíritas tenham acontecido antes com os ritos dos escravos que habitavam aquelas fazendas de café. Assim como em Nova Friburgo, assim como nas fazendas de Cantagalo, os sítios de

agricultura familiar do Sana também irão conter a presença de escravos com os seus ritos, com seus cultos, que entraram em contato com as gerações de protestantes e católicos que irão se manter em isolamento.

Além dos escravos que faziam parte de toda dinâmica rural da serra macaense, friburguense e cantagalense, vimos no primeiro capítulo que existiam quilombos dentro do Sana que foram derrubados para a construção das outras comunidades, mas que ainda mantinham pessoas naquelas regiões; e não somente os quilombos do Sana, mas os demais quilombos na serra macaense, sendo o principal deles o quilombo de Carukango, que ficava na Serra do Deitado, entre Macaé e Conceição de Macabu (GOMES, 2015). Eles provavelmente exerciam sua influência dentro da dinâmica populacional enquanto existiram e deixaram suas marcas culturais e religiosas mesmo depois de serem extintos. Com o passar do tempo, os costumes se misturavam entre os que residiam na mesma localidade e, sem alguma "autoridade" religiosa que tivesse interferido na comunidade do Sana, tornou-se a forma religiosa particular daquela localidade uma religião híbrida que inseria os elementos africanos. Esses elementos ritualísticos foram taxados, mais adiante, como feitiçaria e curandeirismo pelas atas da Igreja Presbiteriana do Sana, como partes das atas introdutórias em que Thomas Porter fala da influência da feitiçaria naquela comunidade, mas que eram comuns entre as famílias, como demonstram os primeiros cultos públicos híbridos daquela comunidade.

Dentro da comunidade do Sana após a instalação das igrejas institucionalizadas, estas passaram a assumir um papel de instituição dominante dentro daquela localidade. Assumiu um papel de identidade verdadeira (o protestantismo “puro” e “real”) e jogou para a periferia as culturas religiosas que não se encaixavam dentro dos seus conceitos. Então aqueles ritos espíritas e afro-brasileiros, por mais que estivessem enraizados e hibridizados dentro da comunidade, passaram a ter as suas práticas perseguidas. Os agentes que não estavam dentro da identidade protestante verdadeira deveria ser excluído e terem suas práticas perseguidas, criando assim uma nova dinâmica nas trocas culturais e no espaço social e simbólico. Existia neste momento no Sana o habitus da religião

dominante, que pertencia aos membros da Igreja Presbiteriana e da Igreja Batista, e o habitus de quem não poderia se encaixar neste grupo, os praticantes do espiritismo e da feitiçaria (BHABHA, 1998; BOURDIEU, 2001; SILVA, 2000).

#### **4. O espaço e as comunidades rurais, suas transformações e as práticas religiosas**

O Sana das décadas de 1820 a 1890, das décadas de 1900 a 1920 e de 1930 a 1950 são de três tipos de Sana diferentes. Três dinâmicas sociais, econômicas e políticas completamente diferentes em um mesmo espaço ocupado, por mais que a maioria das famílias que estavam naquela região ainda era daquelas que vieram das colônias suíças e alemães à região. Mas, em um primeiro momento, temos uma localidade que estava sendo inserida e instalada espacialmente num meio que não lhe pertencia e não lhe era familiar. além disso, de difícil acesso e de características climáticas e biológicas que não eram de conformidade com a cidade de Nova Friburgo (com temperaturas frias como a do Sana, porém com terras infrutíferas para culturas agrícolas tropicais) ou com a sede do município de Macaé (local tropical e quente, onde havia, na maior parte de suas terras, as plantações de cana-de-açúcar, mas que principalmente tinha, como maior preocupação econômica, as atividades ligadas ao mar, como o porto).

O primeiro Sana era um local de famílias isoladas de lavradores que viviam baseados na dinâmica do café e de outros produtos secundários. Sua vida era essencialmente rural com poucos contatos, que se limitavam as famílias que faziam fronteira com as suas terras, e se preocupavam basicamente com a lavoura e o escoamento desta para o porto de Macaé ou para as localidades próximas. Era uma comunidade que estava se adaptando tanto a vida isolada da comunidade do Sana mas também a realidade de um sudeste rural brasileiro, de um local de mata virgem que estava recebendo a exploração primitiva para fins agrícolas de um povo que passou por momentos muito complicados desde o momento em que saiu da Europa e tentava se instalar em um local que não passariam tantos problemas, e por isso, estava se desenvolvendo bem e se encontrava satisfeita. É um distrito em

construção, em evolução, em desenvolvimento, em descobrimento e em contato maior da cultura das famílias com o espaço e suas trocas do que entre diferentes culturas familiares, que ocorriam, apesar de poucas, entre um número estritamente limitado de famílias e de indivíduos, e que pouco se moldavam, mas que construíam, nas suas margens, uma troca, um contato, que trazia similaridades particulares aquela região.

O Sana em seu ápice econômico com uma população crescente, em plena ebulição, seria o segundo Sana. Esse Sana contava com uma sintonia com o meio, tanto sabendo como lidar e fazer trocas com a terra, com o ambiente, quanto menos isolado com as famílias ao lado e com o mundo a sua volta. O café está muito valorizado na região, fazendo com que muita gente queira fazer parte dessa empreitada, encaixar-se na dinâmica cafeeira da serra, mesmo que o local ainda seja de difícil acesso (situação que não mudou muito nos anos 2020). Dentro do município, a serra era o local mais procurado para moradia e que contava com o maior número de habitantes. Valorizando-se o café, valorizava-se também o espaço e havia uma maior troca de culturas. Mais gente chegando à localidade, mais famílias conversando entre si, saindo de dentro de suas propriedades e olhando ao lado. Esse contato com o meio, agora diferente, traz familiaridade, grande exploração do potencial agrícola da terra e um contato global de uma dinâmica cafeeira de exportação com aquela pequena comunidade rural.

Esse Sana do início do Século XX é onde se viu talvez a época de maior valorização daquela localidade, mesmo frente ao potencial turístico atual do distrito. Com o ápice da importância do café na economia da serra macaense, tanto o Sana se tornou um dos locais mais populosos do município, ainda enquanto era parte do Frade – visto a quantidade de eleitores que se encontrava nessa região que ultrapassava o número de eleitores da cidade de Macaé.<sup>7</sup> Importância essa que deu resultados no panorama econômico, onde as produções do café do Sana e do Frade, feitas por núcleos familiares, eram transportados por tração animal até Glicério,

---

<sup>7</sup> Segundo o *Manifesto do eleitorado macaense* no Jornal O Lynce em 18/04/1903, a cidade contava com 812 eleitores, enquanto que o Frade (na época, o Sana fazia parte do distrito do Frade) contava com 885 eleitores.

também parte do Frade, que tinha a estação de trem e era levado por Neves até o porto da Imbetiba em Macaé; e, no panorama político, visto que fortes embates políticos aconteceram na região durante o governo de Alfredo Backer – um macaense republicano – no Estado do Rio de Janeiro e a rixa entre partidários de Backer e do Visconde de Quissamã, que levou à morte de um jovem militante político daquela localidade a favor do Visconde, Argeo Brazil, morto por policiais e tido como vítima de morte política arquitetado por representantes de Backer (FRANCO, 2009). A valoração da região faz com que o Sana transforme-se em distrito em 1902, pois até o momento suas terras faziam parte do distrito do Frade (principal núcleo do café na serra de Macaé).

Nas décadas de 1910 e 1920, percebeu-se esse crescimento do Sana, onde não só víamos famílias ligadas à imigração residindo por lá, mas também a chegada de novos elementos como as famílias luso-brasileiras e as famílias de ascendência africana, sendo até mesmo as dos quilombolas da região. O Sana efervescia não só de café, não só da prosperidade econômica e política, mas também a efervescência cultural com um fluxo maior de pessoas, que traziam suas fronteiras para dentro das outras fronteiras familiares e que se tornavam pessoas híbridas pelo contato na região, entre as famílias e a terra. As fazendas de café, onde a grande parte era de origem familiar, de subsistência – e não latifúndios ou grandes pedaços de terra – estavam operando com total força e atraíam a atenção de pessoas que queriam participar da produção. A serra estava em pleno movimento.

E assim chegamos até o terceiro Sana, o da crise, do decréscimo e, por fim, da estagnação. Aqui vemos o baque da crise do café nos anos 1930. Muitas famílias que estavam no Sana apostando tudo na localidade sofreram um grande choque. Após a queima dos excedentes de café, feitos por Getúlio Vargas, as famílias do Sana vão diminuindo; as que estavam na região desde as décadas de 1820 e 1830 passam a ver aquele lugar seguro e propício para os seus negócios familiares como um empecilho à sua moradia; famílias que tinham, na sua base, a memória da vinda para essas regiões de lugares distantes e que estavam habituados depois de um

tempo e talvez imaginassem que suas próximas gerações não precisariam mais uma vez encontrar o pertencimento em outra região.

Era o seu meio, que agora seria desapropriado, e o Sana decresce, esvazia. Os campos são abandonados, as plantações de alguns sítios e fazendas voltam a ser mato, e o movimento da população mais uma vez mexe com a geografia, a qual não oferece alternativas visíveis de melhora para aquelas famílias. Olham para suas terras e não se sentem convidados a ficar, por mais que se sintam parte dela. É época do êxodo, onde parte dessas famílias procuram a área urbana da região para se instalarem, sendo Macaé, Nova Friburgo ou Casimiro de Abreu. Algumas seguem para mais longe, como Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e o sul do país. Outras ainda se sentem pertencendo a uma realidade rural (essas em menor número) e se direcionam para locais onde poderiam tentar novos produtos, nova cultura agrícola.

E assim, no momento posterior, de estagnação, vemos a continuação de algumas famílias apesar da crise, e a reinvenção do Sana com novas formas de se entender o espaço. Quase que um jeito de reconstruir o Sana e voltar ao que foi os anos 1820 e 1830. Pelo pertencimento, por se entenderem como parte do meio, como comunidade, aqueles que permanecem decidem fazer uma mudança de culturas no Sana, ao invés de se mudarem espacialmente. Então, o café desaparece. Poucos são os locais na serra macaense no século XXI que possuem “pés de café”. Basicamente poucas famílias para consumo próprio. O contato com o café foi desfeito com o forte baque da crise e as terras daquela comunidade passam a ter a cultura da banana e a pecuária como seus principais produtos. A criação de bois seria a grande dominadora da mudança de ambientes no Sana, com os campos agora em capim para pasto, com os morros pelados, visíveis, como ainda é a dinâmica das regiões rurais do Sana atualmente – essas no caso com a Cabeceira do Sana sendo a principal delas. E digo regiões rurais pelo fato do Arraial do Sana, que comporta a parte urbana do distrito, ser hoje voltada ao turismo, não tendo muita relação com culturas agrícolas como em outras áreas onde está boa parte da herança do Sana do século XIX.

Com a estagnação dos anos 1950, vemos uma população fixa dessas famílias que decidem ficar, onde vão sofrendo um êxodo rural, porém de uma forma amena, com alguns dentre os mais jovens se mudando para os centros urbanos próximos. A Cabeceira do Sana, principal resquício do Sana das plantações de café, sobrevive com parte da população indo trabalhar nas cidades de Macaé e Casimiro de Abreu, poucos se mantendo na produção agrícola, mas sim focados no setor petrolífero, atividade majoritária presente em Macaé e região.

Assim, a cultura religiosa, os ritos e crenças daqueles que vivem na localidade são influenciadas pelos três diferentes Sana, e também influenciam. Essa cultura religiosa, as comunidades religiosas, são frutos do meio, assim como também frutos das famílias que vivem na região. O meio conta como algo que molda as culturas. As fronteiras religiosas são adentradas pelas fronteiras que o espaço geográfico produz desde o início, pois esse espaço se encontra dentro das fronteiras das famílias que primeiro chegaram à região, e as fronteiras se encontram com diferentes culturas, ocasionam diferentes contatos que moldam as formas de cultura e modificam o espaço. Em seguida, interfere nas vidas daquelas que saem e influenciam outras regiões onde se inserem e das que permanecem fixas no distrito. O espaço religioso se correlaciona e traz interconexões com o espaço rural. O fluxo de pessoas de um lugar para outro ou seu deslocamento espacial para se fixarem em um determinado local traz consigo fluxo de material cultural, que se fixa no lugar e modifica o meio, além de não sair puro, pois também tem de ser modificado para se encaixar nessa nova realidade, seja de ambiente, seja de clima, seja da paisagem, seja das estradas e caminhos que conectam ou desconectam os fluxos, ou por modificações espaciais que já ocorreram, ou pelas que irão ocorrer com o passar do tempo (BARTH, 2011).

Em um movimento de “dialética das durações” dentro do espaço, diferentes temporalidades dialogam entre si, no meio e com o meio. A instalação da comunidade pelos colonos, a ebulição da economia cafeeira e o êxodo causado pela crise para uma estagnação e novo isolamento entram em diálogo com os acontecimentos do dia-a-dia daquela comunidade isolada e fazem contato com a

geografia da serra de Macaé (a terra de bom plantio com o clima frio e ameno, que está entre os montes, tornando-o de difícil acesso e que possui culturas específicas que foram misturadas, manipuladas e criadas naquela área) (BRAUDEL, 1992). Todos conversam, todos modificam e transformam, todos se influenciam. E a religião se encontra dentro de toda essa dialética, pois não está alheia, não é estática, pelo contrário, é transformada e transforma, junto da cultura, junto da vivência, junto da economia, junto das dinâmicas espaciais (BARROS, 2005). É religião (e cultura) híbrida, muito por conta do meio. Sem o espaço do Sana, isolado, frio, mas atraente aos olhos de quem queria sair de Nova Friburgo (também traído por seu clima e suas terras, ou seja, influenciada pelo meio), esse hibridismo não aconteceria; este que é negado, mas acontece dentro daquelas comunidades institucionalizadas, como a Igreja Presbiteriana do Sana e a Igreja Batista do Sana.

Durante o primeiro Sana, temos uma religião que foi feita de forma particular, dentro de suas próprias residências, com o culto doméstico e familiar. Trazendo as culturas religiosas da Suíça e da Alemanha com o fato de estarem deixando de ir aos cultos em Nova Friburgo para cultuarem dentro de suas casas, por conta do isolamento, pelo local onde estavam inseridos, com difícil acesso. Esse era o lugar que preferiam estar, pela terra, pelo sentimento de que aquilo iria dar certo, pelo pertencimento à região, que se anexa à cultura religiosa daquela terra. Ela faz parte daquilo e, por isso, é tão isolada e ligada à fazenda quanto as pessoas que fazem parte disso. O café é plantado pelas pessoas da família, tem um pouco de contato com as pessoas daquela comunidade, que também desmatavam as matas para a plantação do café dentro desse local distante da própria cultura dominante.

Um pouco de contato, que influenciava em detalhes, mas que de fato o que valia eram suas vivências particulares dentro das cercas daquelas fazendas, assim como as experiências religiosas dessas famílias do Primeiro Sana. Um culto interno, mas que trazia as experiências particulares e o contato com as diferentes crenças particulares de quem estava ao lado, e também dos escravos que faziam parte da vida da fazenda, que anexavam seus cultos, seus ritos. O café moldava e trazia vida

àquela comunidade, à terra, ao clima e ao local onde estava no espaço, trazendo as particularidades daquela religião.

Durante o segundo Sana, o mundo aparece àquela localidade, ainda que ela estivesse dentro de um local isolado, ela tem contato, ela se mostra, ela traz novas culturas, e novas pessoas querem conhecê-la. Não é à toa que a religião do Sana, particular e híbrida, torna-se pública e ainda mais híbrida. Se é a época de sair das suas terras, levar mais trabalho, valorização e mostrar o café do Sana ao mundo e o clima propício a esse café que dá certo, então também é a época em que o culto se conecta entre as pessoas, que ele sai das casas e quer ter uma nova disposição, fazendo com as outras pessoas se relacionem e troquem experiências. A terra está em alta, o culto está em alta. Cada vez mais as igrejas, que agora tentam se encaixar na dinâmica de mundo, tentam se globalizar, adotando as regras que estavam em vigor fora desse ambiente, fora da localidade e da comunidade do Sana, assim como o café está sendo adequado e conectando aquelas pessoas às outras comunidades próximas (BRAUDEL, 1983).

Vemos nas atas o maior número de profissões de fé e batismo ocorrerem nessa época. Ao mesmo tempo que as práticas religiosas adotam uma postura moralizante, os dois são fruto das décadas de 1910 e 1920. As igrejas estão abarrotadas de pessoas, todas lavradoras, todas ligadas ao café, que movimenta essa igreja, com suas práticas agrícolas, com suas experiências, vivências e opiniões que juntam o que veem na terra e o que aprendem com as dinâmicas de fora da comunidade, seja a dinâmica religiosa ou a dinâmica socioeconômica do café.

Depois vemos o desgosto com a terra, o deixar de ter um sentimento de pertencimento, e a crise traz também uma crise espiritual às igrejas institucionalizadas. As pessoas estão abandonando as terras e saindo das igrejas. O baque é demonstrado nas atas, sendo perceptível o desespero dos presbíteros frente à grande derrocada de membros que o sofrem na presbiteriana. Aos poucos esses espaços vão ficando vazios, como a comunidade e como as fazendas que agora

precisam ir se reconstruindo. Muitos dos próprios presbíteros deixam a comunidade e se mudam.

As pessoas que ajudaram a moldar inicialmente aquele lugar, que manipularam a terra, desmataram as relvas, estão em crise com o espaço, e deixam suas construções, deixam o legado de suas famílias, sentem-se incomodados em estar ali. Mas os que ficam, tem a missão de mudar o que está sendo feito com a terra, e o que está sendo feito com a igreja. Enquanto os campos agora precisando deixar de ter o café e precisam se preparar para receberem outros produtos, novas culturas, a igreja precisa se adequar a um momento novo, um momento de reconstrução, de integrar os que ficaram e entender que o modo de culto seria familiar, seria quase que doméstico, como foram as primeiras formas de culto no Sana.

## **5. Considerações finais**

O objetivo então é concluído ao encontrarmos as origens e as conexões. As dúvidas sobre como esse culto se inicia, como acontece a vinda dos imigrantes a essa região e como a comunidade se forma, porque o meio foi crucial para a instalação, desenvolvimento e continuidade dessas famílias e como foram moldando o meio em troca. Os deslocamentos, trocas culturais, a forma com que essa religiosidade híbrida dita protestante surge dentro de uma comunidade isolada em um Brasil católico, mesclada junto a cultura religiosa dominante, mas também aos elementos espíritas e afro-brasileiros. A origem, o crescimento, o declínio e a estagnação do Sana fazem parte desta dinâmica no espaço social, que molda e é moldada pelo meio, e cria novas identidades, antes e depois da chegada das missões presbiteriana e batista.

Assim permanece com o tempo naquela comunidade, tanto a terra quanto as igrejas. Os dois lados se modificando, influenciando, crescendo e decrescendo juntos. A cultura e o espaço rural; a própria forma onde os presbíteros ficam à frente das igrejas vem do fator espacial, onde se aqueles não querem vir até “aqui”, nós nos mantemos assim como mantemos a terra, assim como somos zeladores dos

campos e eles florescem; também somos zeladores do culto e a religião florescerá.  
Na serra, as crenças e os campos andam juntos.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

ARQUIVO MUNICIPAL DE NOVA FRIBURGO. **Alemães Pioneiros em Nova Friburgo**. Nova Friburgo/RJ: Prefeitura Municipal de Nova Friburgo, s/d.

ATAS DA IGREJA LUTERANA DE NOVA FRIBURGO. **Coleção 1 e Coleção 2**. Centro de documentação D. João VI.

DAUDT, Eldo. Entrevista de História Oral sobre a Igreja Presbiteriana do Sana. Laboratório de Estudos da Imanência e da Transcendência (LEIT/UFRN). Campos dos Goytacazes/RJ, Áudio Gravado, 58 min. Entrevista concedida a Vinner Stutz de Oliveira.

LIVRO DE ATAS DE NÚMERO 1 E DE NÚMERO 2 DA IGREJA PRESBITERIANA DO SANA, Macaé/RJ.

### BIBLIOGRAFIA

AMANTINO, Márcia; RODRIGUES, Cláudia e Outros (Org.). **Povoamento, e escravidão na antiga Macaé (séculos XVII ao XIX)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

BARROS, José D'Assunção. História, Região e Espacialidade. **Revista de História Regional**. 10, 1, 95-129, Verão, 2005.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Felipe & STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias de etnicidade**. São Paulo: Unesp, 2011, p. 185-228.

BASTIDE, Roger. **O Sagrado Selvagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 2001.

BRAUDEL, Fernand. **A escrita da história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2010.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FRANCO, Maria da Conceição Vilela Franco. **A morte conta a vida: sentenciamento, assassinatos e sepulturas na construção da memória no município de Macaé (Rio de Janeiro, 1855-1910)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Salgado de Oliveira. Niterói/RJ, p. 217, 2009.

GOMES, Flavio dos Santos. **Mocambos e Quilombos**. Uma História do Campesinato negro no Brasil. São Paulo: Claroenigma, 2015.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos. Palavras da Antropologia transnacional. **Revista Mana**. vol. 3, n. 1, 1997.

HECHT, Joseph. **A Imigração Suíça no Brasil: 1819-1823**. Missão Primícia, 2009.

LEWGOY, Bernardo. A Transnacionalização do Espiritismo Kardecista Brasileiro: Uma discussão inicial. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 28, 1, 84-104, 2008.

NICOULIN, Martin. **A Gênese de Nova Friburgo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1995.

RUTHERFORD, Jonathan. O terceiro espaço: uma entrevista com Homi Bhabha. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). **Identity: community, culture, difference**. Lawrence & Wishart. Londres, 1990.

SILVA, Tomas Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVIA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

SOARES, Caleb. **150 anos de paixão missionária**. São Paulo: Cultura Cristã, 2010.

## ENTREVISTA

### AUDIOVISUALIDADES: o espaço e suas múltiplas mídias, entrevista com o Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior

Entrevista concedida à  
Luana Barros de Azevedo<sup>1</sup>  
Fabiana Alves Dantas<sup>2</sup>

Entrevista recebida em: 25/09/2023.  
Aceita em: 22/10/2023.

**Espacialidades:** Professor Lourival Andrade Junior, gostaríamos de iniciar esta entrevista dizendo que é um imenso prazer contar com a sua participação em um dos volumes da Espacialidades. E, para dar início, gostaríamos de apresentar um pouco da sua formação acadêmica e profissional de Andrade Júnior no mundo da História e do Teatro.

“Possui Graduação em História pela Universidade do Vale do Itajaí (1993), Especialização em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (1995), Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000), Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (2008) e Pós Doutorado no Programa de Pós Graduação em História Social na Universidade Estadual de Londrina (2016). Também é diretor e ator de teatro e audiovisual, já tendo recebido diversos prêmios no Brasil. É diretor e dramaturgo da Trapiá Cia Teatral e roteirista e diretor da

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Secretária da Revista Espacialidades. Membro do Grupo de Pesquisa: Teoria da História, Historiografia e História dos Espaços. E-mail: luanaabarrosss@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1456176555770940>.

<sup>2</sup> Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Membro do corpo editorial da Revista Espacialidades. E-mail: fabiana.dantas03@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3501097795127741>.

Trapiá Filmes. Atualmente é Professor Associado IV do Departamento de História (DHC) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus Caicó. É docente do Programa de Pós-Graduação em História do CERES - PPGHC-UFRN (Mestrado em História dos Sertões). É membro do Grupo de Pesquisa História dos Sertões (UFRN/CERES). Integra o GT História: Religiosidade e Cultura/UFSC, o GT História das Religiões e Religiosidades/ANPUH-BR e é Editor de Seção da Revista Eletrônica de Humanidades - MNEME. Também é sócio da ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais). Desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: Culturas dos/nos Sertões, Dramaturgia Teatral, catolicismo não oficial (milagreiros), cemitérios e túmulos, povos ciganos e Umbanda”<sup>3</sup>.

**Espacialidades:** De forma geral, como o sr. enxerga o entrecruzamento entre história e produção artística nos espaços multimidiáticos? Há a utilização desses meios como forma de manipulação do fazer/contar história?

**LOURIVAL:** Eu acredito que a História e a Arte sempre andaram muito juntas, na verdade, nos separaram, porque ao longo da história podemos perceber vários momentos em que essa relação híbrida entre História e Arte foi muito potente. Acredito muito que é possível contar histórias, as mais diversas, a partir de um olhar não acadêmico, um olhar artístico, um olhar sensível, acredito muito nisso.

Obviamente que qualquer arte, qualquer linguagem artística, ou produção humana sempre será carregada de ideologia, não é? A escolha de determinados temas para se contar também passa pelo crivo ideológico, então, obviamente o que muitas produções tentam, de forma mais ou menos direta, é colocar dentro de uma criação artística ou cinematográfica uma ideia, um ponto de vista, uma crítica, uma mea-culpa – como tem ocorrido muito no cinema norte americano; é possível uma manipulação, mas também é possível uma reflexão, e acredito que aí está efetivamente a importância da História, também estar nesses espaços midiáticos e nessas produções artísticas.

---

<sup>3</sup> Informações do autor que constam no Currículo Lattes. Disponível em: ID Lattes: 2227836576507822. Acesso em: 07/08/2023.

Acredito muito que o audiovisual, sobretudo, tem uma abrangência tão amplificadora daquilo que a gente pesquisa e se propõe a dedicar anos de nossas vidas em artigos, entrevistas, referências e que muitas vezes não chegam ao grande público; acho que o audiovisual tem essa potência, de levar para muitas pessoas aquilo que nós historiadores e historiadoras pesquisamos ao longo de nossas vidas.

**Espacialidades:** Vivemos um momento de debate sobre o impacto da inteligência artificial em diversas áreas. No âmbito da pesquisa histórica com fontes audiovisuais, quais impactos essa tecnologia pode ocasionar em historiadores que, futuramente, lidem com fontes produzidas com uso dela?

**LOURIVAL:** A inteligência artificial nunca me assustou e não me assusta. Eu acho que ela tem que ser encarada por nós, historiadores e historiadoras, da mesma forma que a gente encara qualquer tipo de fonte. O importante, na minha avaliação, para qualquer tipo de pesquisa ou de abordagem, nas fontes, são as perguntas. Que perguntas eu vou fazer para determinada fonte? Então, se eu tiver os cuidados metodológicos de me aproximar da fonte e fazer perguntas adequadas para ela, eu tenho certeza de que a inteligência artificial pode, em muitos casos, até agregar muito. O que me parece fundamental é a gente nunca perder o rigor em relação à fonte. Se a gente banalizar a fonte, banalizar o fazer histórico, banalizar as perguntas que nós fazemos às fontes, se tornará perigoso. Por isso, não me assusta a inteligência artificial. Eu acho que fica aí pra nós uma grande demanda, não é? Para novos tempos, talvez, novas perguntas. Para novas tecnologias, novas perguntas.

**Espacialidades:** Para historiadores iniciantes que desejam começar a trabalhar com fontes audiovisuais, o que você indica como os principais aspectos para se dar atenção, do ponto de vista metodológico?

**LOURIVAL:** Para quem vai iniciar a pesquisa utilizando fontes audiovisuais e até mesmo para aqueles que já usam essa fonte há mais tempo, é muito importante a gente estabelecer que uma obra fílmica é uma obra ficcional. Isso é muito importante. Não a tomar como uma verdade, mas como um ponto de vista. Um

ponto de vista do diretor, um ponto de vista do roteirista, um ponto de vista do editor, do montador do filme, do produtor, todos estes profissionais são peças fundamentais na engrenagem de um filme e naquilo que vamos assistir. Muitas vezes o filme toma uma dimensão X ou Y por conta da montagem e não por conta da direção. Os atores que estão ali colocados, a produção, quem são os produtores? Então, do ponto de vista metodológico é também fazer as perguntas a tudo isso... Quem é o produtor? Quem é o diretor? Quem é o roteirista? Que outros trabalhos eles fizeram? O que dá para perceber de uma linguagem entre essas obras? Quais os fatores ideológicos que levam a confecção dessa obra? Não apenas uma obra mercadológica, mas também uma obra que vai passar um determinado discurso. Então a ideia me parece sempre - retornando inclusive à resposta anterior - é a pergunta que nós vamos fazer para essa fonte. É muito importante que nós tenhamos noção de quando analisarmos uma obra fílmica precisamos estabelecer alguns critérios. Então... eu vou analisar uma obra fílmica pelo roteiro que ela me propõe, eu vou analisar a partir da direção, a partir da ideia da fotografia do filme... São várias possibilidades. Você pode fazer um combo de tudo isso e analisar o filme de forma mais geral ou então você pode fazer algumas escolhas. Pegar determinados roteiristas e traçar uma trajetória de produção de escrita, não é? Porque o roteiro é escrito, o roteiro não é o cinema ainda, o cinema é só quando ele for produzido efetivamente e for para as telas. Então é possível fazer essa trajetória do roteiro. O que eu acho extremamente importante. Eu acho que, inclusive, o historiador pode se sentir mais seguro tendo o roteiro para analisar uma obra fílmica e muitas vezes o roteiro original do filme não é a obra final, o filme que vai para as telas. Ela se altera com o tempo na mão do diretor e estando na mão do editor, do montador e até do produtor, não é? O que acaba interferindo na obra final. Então são várias questões que podem ser analisadas a partir disso. E repito, de forma novamente bastante contundente, é importante quando se vai fazer uma análise fílmica estabelecer o que eu quero saber sobre ela? O que me interessa discutir nessa obra? Quais os pontos que eu vou atacar nessa obra? E aí me parece que fica mais tranquilo para nós,

historiadores, caminharmos nesse universo do audiovisual que ainda, do ponto de vista das fontes, é muito recente pra nossa área.

**Espacialidades:** Quais os erros mais comuns podem ser cometidos ao utilizar como meio as audiovisuais e suas múltiplas mídias?

**LOURIVAL:** Eu acho que o erro mais recorrente ao analisar uma obra fílmica é não ter a percepção que aquilo é uma obra de arte. Um filme, tal como um documentário ou animação, são obras artísticas, todas passam pelo crivo sensível daqueles que produzem. Então, isso deve ser levando muito em consideração: não tomar uma obra fílmica como uma verdade, mas como um ponto de inflexão, um ponto de reflexão e não como uma obra fechada. Diferente do teatro, devido a sua efêmera produção final, o cinema não apresenta tal característica, mas, mesmo assim, ambas devem ser encaradas como obras sempre abertas. É importante perceber que o filme ou uma produção artística só se finaliza com um receptor, enquanto ela não tiver um receptor, ou seja, ela não tiver quem assista, ela ainda não está completa. É importante perceber isso, entender essa obra como documento, mas também como uma obra de arte daqueles que produziram. Quero deixar bem claro, que independente de ser uma obra de arte é uma fonte absolutamente privilegiada para nossa área.

**Espacialidades:** Como seus projetos artísticos, desenvolvidos dentro e fora da academia, influenciam seu trabalho como historiador?

**LOURIVAL:** Uma coisa influencia a outra. Eu acho que a História influencia meus trabalhos artísticos e a arte influencia aquilo que eu produzo na História. Nos últimos anos, por exemplo, eu tenho me dedicado muito ao estudo dos sertões, por conta do nosso Programa de Pós-graduação, e isso se reflete muito na minha produção artística. Quer dizer, os filmes que eu produzi nesses últimos anos de 2018 para cá, têm o sertão como tema. Todos eles, sem exceção. O sertão faz parte, não somente como cenário, mas como personagem dentro da linguagem do audiovisual. Da mesma forma é o teatro. As peças todas que eu dirigi de 2015 até agora, 2023,

têm o sertão muito profundo dentro das suas análises. Então eu creio muito que uma coisa influencia a outra. Eu não consigo ser somente historiador e nem consigo ser somente um artista de cinema, um artista de teatro. Eu sou essas duas coisas e levo minhas vivências de uma para a outra. História para a arte e arte para a História. E, claro, isso tem muito a ver também, obviamente, com meu processo de formação, sobretudo quando cheguei aqui no Seridó, no Rio Grande do Norte, onde me deparei com esse sertão extremamente rico, não é? De histórias, de memórias, de linguagens, de estéticas. E isso, obviamente, me impactou profundamente. O cordel, as cantorias, a religiosidade não oficial, a beleza da paisagem. Tudo isso, obviamente vai, de certa forma, influenciar aquilo que eu produzo. O meu olhar, a minha vivência nesse sertão, tem sido bastante importante, tanto na minha produção acadêmica, quanto na minha produção artística, então, eu não consigo separar uma coisa da outra. O Lourival é o historiador e é o diretor, roteirista, dramaturgo, diretor de teatro, diretor de cinema. Eu acho que as duas coisas estão juntas e me parece que, para mim, elas são fundamentais juntas. Eu conto histórias. Eu digo sempre que eu sou um contador de histórias e faço essa contação de História, de histórias, nas minhas aulas, nos meus textos, que eu tento, cada vez mais, deixar o mais palatável para o grande público, e, também, na minha produção artística. Então, eu acredito muito nisso: que é preciso que a nossa produção chegue para todas as pessoas, chegue para o maior número de pessoas. E o caminho que eu encontrei de forma mais direta, mais imediata, mais profícua, foi a produção artística. Tanto o teatro quanto o audiovisual.

**Espacialidades:** Há diferença nas emoções que o fazer/pesquisar História, teatro, cinema e/ou documentário te desperta? Quais?

**LOURIVAL:** As emoções são sempre muito múltiplas. Eu, como diretor de teatro e cinema, gosto muito do processo, já que se trata de um roteiro, texto teatral. O que eu mais amo, no teatro e no cinema, é o ensaio, o processo, é estar no set, pensando aquilo. Mesmo que esteja no roteiro, quando se chega no set, é outra realidade. Do mesmo jeito é na (produção) história: quando está na teoria é uma

coisa; quando vai a campo, é outra. O trabalho de campo é uma realidade muito diferente. Por isso que eu acho que são emoções muito próximas.

Nós precisamos estar muito atentos para que a atividade possa suprir as necessidades que aparecem, e as dificuldades que aparecem, no momento da produção do teatro e cinema, como na produção historiográfica. Essa atenção me parece fundamental: são emoções muito vibrantes. Sair de um momento de duas, três, quatro horas de ensaio; sair do set, começar às 5h da manhã e ir até a noite, filmando... Ou, às vezes, produzir um artigo... Estar no campo, pesquisando, ou então em um arquivo, ou qualquer lugar que tenha uma fonte de interesse, é extremamente estimulante e emocionante.

Então, para mim, são emoções muito próximas. Eu vivo muito isso, intensamente: tanto o teatro e o cinema, como a História, e elas são emoções que, para mim, se complementam. Elas não são divergentes, nem separadas. Elas se juntam o tempo inteiro. E, nesse aspecto, são verdadeiras explosões de emoção, tanto na produção artística, quanto no fazer/lidar diário da História, da artesanaria do fazer histórico. Eu acho isso muito emocionante!

**Espacialidades:** Um recado final para nossos leitores, que envolva: Pesquisa, educação, política e arte.

**LOURIVAL:** O importante em tudo que se faz é se fazer com muita paixão. E no meu caso isso é muito visível, quem me conhece sabe disso. Eu faço com muita paixão tanto teatro, quanto cinema, quanto a História. Eu gosto de dar aula, eu gosto de pesquisar e tudo isso é um ato político. Você produzir um filme com as condições tão difíceis que a gente tem de produzir aqui no Brasil e aqui no Rio Grande do Norte, sobretudo. Você montar um espetáculo teatral com poucos recursos, com poucas condições técnicas e espaços adequados, por exemplo, para montagem do espetáculo teatral que requer muitas questões ligadas a uma caixa cênica adequada. É muito desafiador isso tudo. Então fazer isso é um ato político da mesma forma que pesquisar determinados temas que não são muito interessantes,

inclusive para uma ala conservadora da história. Falar dos milagreiros de cemitério, dos milagreiros de rua, falar das religiões afro-brasileiras, falar dos ciganos, falar dos cordelistas, falar de dramaturgias, falar dessa produção da cultura popular, temas estes que estão diretamente ligados à área que eu atuo dentro da história, eu também acho um ato político. É dar lugar, dar um foco. E para usar uma linguagem teatral: o foco, que é jogar a luz, jogar o foco para essas pessoas, para esses discursos, para essas chamadas minorias, me parece também um ato político. Então tanto arte quanto fazer História são atos políticos e que bom se a gente conseguisse fazer com que tudo isso que é produzido pela arte e pela História chegasse de forma adequada e potente na educação. Eu acredito muito que a educação e a arte podem mudar a vida das pessoas, podem mudar o mundo. Acredito muito nisso. Então se a gente conseguisse fazer chegar a todas as pessoas através das artes e sobretudo chegar nas escolas, chegar nas crianças, jovens e adolescentes em formação me parece estaríamos dando um salto de qualidade profunda na formação de cidadãos, que vão buscar o mundo mais igualitário, mais justo, mais democrático, menos preconceituoso. Parece-me que a educação, a arte e a História podem contribuir de forma significativa para um mundo muito melhor.