

DISCUTINDO OS SERTÕES

Territorialidades e Diversidades

FILIPPE VIANA DA SILVA
HOZANA DANIZE LOPES DE SOUZA
ORGANIZADORES



Coleção Discutindo os Sertões
Organizadores: Antonio Oliveira e Helder Macedo

DISCUTINDO OS SERTÕES

Territorialidades e Diversidades

FILIPPE VIANA DA SILVA
HOZANA DANIZE LOPES DE SOUZA
ORGANIZADORES



Coleção Discutindo os Sertões
Organizadores: Antonio Oliveira e Helder Macedo

1.ª Edição - Copyrights do texto - Autores e Autoras

Direitos de Edição Reservados à Editora Terried

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte.



O conteúdo dos capítulos apresentados nesta obra são de inteira responsabilidade d@s autor@s, não representando necessariamente a opinião da Editora.

Permitimos a reprodução parcial ou total desta obra, considerado que seja citada a fonte e a autoria, além de respeitar a Licença Creative Commons indicada.

Conselho Editorial

Adilson Cristiano Habowski - ***Currículo Lattes***

Adilson Tadeu Basquerote Silva - ***Currículo Lattes***

Alexandre Carvalho de Andrade - ***Currículo Lattes***

Anísio Batista Pereira - ***Currículo Lattes***

Celso Gabatz - ***Currículo Lattes***

Cristiano Cunha Costa - ***Currículo Lattes***

Denise Santos Da Cruz - ***Currículo Lattes***

Emily Verônica Rosa da Silva Feijó - ***Currículo Lattes***

Fabiano Custódio de Oliveira - ***Currículo Lattes***

Fernanda Monteiro Barreto Camargo - ***Currículo Lattes***

Fredi dos Santos Bento - ***Currículo Lattes***

Guilherme Mendes Tomaz dos Santos - ***Currículo Lattes***

Leandro Antônio dos Santos - ***Currículo Lattes***

Lourenço Resende da Costa - ***Currículo Lattes***

Marcos Pereira dos Santos - ***Currículo Lattes***

Comissão Científica

Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da Silva (UFRN)

Adson Rodrigo Silva Pinheiro (Doutorando – UFF)

Alexandre Gomes Teixeira Vieira (Doutorando – UFPE)

Ana Maria Veiga (UFPB)

Anderson Dantas da Silva Brito (UFOB)

Ane Luíse Silva Mecnas Santos (UFRN)

Avohanne Isabelle Costa de Araújo (UFMA)

Cláudia Cristina do Lago Borges (UFPB)

Dayane Nascimento Sobreira (UEPB)

Emanuel da Silva Oliveira (Doutorando – UFRPE)

Evandro dos Santos (UFRN)

Fabricio Lyro Santos (UFRB)

Francisco Ruy Gondim Pereira (SEDUC/CE)

Jailma Maria de Lima (UFRN)

Janaína Freire dos Santos (FACHUSST)

José Ferreira Júnior (FAFOPST)

Laila Pedrosa da Silva (SANA - UFPI)

Laísa Fernanda Santos de Farias (Doutoranda – UFRN)

Leandro Vieira Cavalcante (UFRN)

Lívia Brenda da Silva Barbosa (UERN)

Marcílio Lima Falcão (UERN)

Olívia Moraes de Medeiros Neta (UFRN)

Renata Felipe Monteiro (SME/Fortaleza)

Rosenilson da Silva Santos (UERN)

Sarah Campelo Cruz Gois (IFRN)

Sebastião Genicarlos dos Santos (Doutorando – UFRPE)

Tyego Franklim da Silva (SEEC-RN)

Yan Bezerra de Moraes (SEDUC/CE)

Imagem da capa: Floração do cipó-bugi, sítio Sabugi, novembro/2024.

Crédito: Helder Macedo (@homem.do.ceu)

Esta obra foi revisada por pares

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

DISCUTINDO OS SERTÕES: Territorialidades e Diversidades
[livro eletrônico] / Filipe Viana da Silva; Hozana Danize
Lopes de Souza (Organização) -- 1. ed. -- Alegrete, RS :
Editora TerriED, 2024.

PDF-

ISBN 978 -65-84959-94-1

1. Educação

23-147990

CDD-370-1

Índices para catálogo sistemático:

1. Ciências Humanas 611.0



10.48209/978-65-84959-94-1

COLEÇÃO DISCUTINDO OS SERTÕES

Os livros que compõem a coleção **Discutindo os Sertões** materializam o esforço de pesquisadores que apresentaram resultados de suas investigações científicas, remotamente, em 2022, durante a V Jornada Nacional de História dos Sertões – I Colóquio Regional Sertões, Tempo, Espaço e Natureza - 120 anos de “Os Sertões”. O evento teve como objetivo geral proporcionar um compartilhamento de saberes acadêmicos sobre o domínio temático da História dos Sertões a partir do cruzamento de esforços institucionais que partiram, nesse caso, do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN) e do Grupo de Pesquisa Sociedade e Cultura em Sertões Coloniais: história e historiografia – Sercol. A V Jornada Nacional apostou no fortalecimento desse campo - o da História dos Sertões -, a partir da confluência de pesquisadores da História e das Humanidades para importantes discussões de temas a ele correlatos, sobremaneira, ligados aos 120 anos da obra “Os Sertões”, de Euclides da Cunha.

O evento se constituiu enquanto uma ação de continuidade da IV Jornada de História dos Sertões – Caminhos e Sertões: território e fronteiras, edição de 2021. O evento deveria ter se realizado presencialmente em Caicó (RN), no Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES) da UFRN, porém, o fluxo da pandemia de Covid-2019, impossibilitou que isso acontecesse. A programação sênior (conferências e mesas) foi realizada no Canal do PPGHC no Youtube (<https://www.youtube.com/ppghc.ufrn>), enquanto os simpósios temáticos e minicursos, na Plataforma *Google Meet*.

Os capítulos que compõem os livros da coleção **Discutindo os Sertões**, desse modo, contribuem para o fortalecimento do campo da História dos Sertões, ao proporem reflexões sobre sua polissemia e as diferentes possibilidades de pesquisa dentro desse tema. Demonstram o compartilhamento de saberes sobre experiências humanas ocorridas em diversos tempos e espaços no atual território brasileiro, reforçando a ideia da imprescindibilidade da difusão do conhecimento

científico. Esperamos, assim, que os textos aqui apresentados proporcionem outros diálogos e novas experiências de contato com a História.

Antonio José de Oliveira

Professor do DHC-UFRN e do PPGHC-UFRN

Organizador da Coleção Discutindo os Sertões

Helder Alexandre Medeiros de Macedo

Professor do DHC-UFRN, do PPGHC-UFRN e do PPGH-UFRN

Organizador da Coleção Discutindo os Sertões

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
--------------------------	-----------

Filipe Viana da Silva

Hozana Danize Lopes de Souza

CAPÍTULO 1

“Sertão de Xukuru”: Para um Mapa Conjectural do Território Indígena Xukuru no Final do Século XVII.....	12
--	-----------

Lindoaldo Campos

doi: 10.48209/978-65-84959-94-0

CAPÍTULO 2

Margaridas em Trânsito: O Deslocamento como Resistência Feminista	31
--	-----------

Dayane Nascimento Sobreira

doi: 10.48209/978-65-84959-94-A

CAPÍTULO 3

O Trabalho das Mulheres no Artesanato de Palha em Itaíçaba/CE	41
--	-----------

Geovana Mendes Barros

doi: 10.48209/978-65-84959-94-2

CAPÍTULO 4

Quando o Armário ficou Pequeno: A Emergência da Persona Política Lgbtqia+ na Trajetória dos Movimentos Culturais Açuenses	56
--	-----------

Thiago Bernardo de França

Alan Eugênio Dantas Freire

doi: 10.48209/978-65-84959-94-3

CAPÍTULO 5

A Fronteira era a Lei: Uma História dos Sertões Através do Faroeste	81
--	-----------

Heverton da Silva Guedes

doi: 10.48209/978-65-84959-94-4

CAPÍTULO 6

Custódio Jacinto de Medeiros e os Voos Poéticos no Ensino de Arte em Caicó.....98

Jailson Valentim dos Santos

doi: 10.48209/978-65-84959-94-5

CAPÍTULO 7

O Medo N'os Sertões: As Figuras Monstruosas.....118

Hélder Brinate Castro

doi: 10.48209/978-65-84959-94-6

CAPÍTULO 8

O Sertão Mágico de Suassuna.....133

Luan Glauco Freire Costa

doi: 10.48209/978-65-84959-94-7

CAPÍTULO 9

Ibesp e Guerreiro Ramos: Uma Análise sobre “O Problema do Negro na Sociologia Brasileira”.....157

Marcos Fernandes de Oliveira

doi: 10.48209/978-65-84959-94-8

CAPÍTULO 10

Mulatos e Mulatas na Freguesia do Seridó: Rastreamento através de Fontes Paroquiais (1788-1857).....167

Arthur Vinícius Silva de Medeiros

doi: 10.48209/978-65-84959-94-9

CAPÍTULO 11

Presença de Pardos Libertos na Freguesia do Seridó (1788-1834)....185

Ana Luísa Araújo Medeiros

doi: 10.48209/978-65-84959-94-B

Sobre as Autoras e os Autores.....204

Índice remissivo.....207

APRESENTAÇÃO

Os sertões, notadamente, são plurais e polissêmicos. Todavia, ao refletir sobre sua construção enquanto categoria que nomeia e atuou na qualificação espaços e pessoas, sob diferentes óticas, é percebível que os sertões agregam diferentes e diversas singularidades, sendo, inclusive, construídos por elas. Essa perspectiva dialoga diretamente com o tema que este volume se propõe a discutir, ou seja, corresponde às territorialidades e diversidades que se desenrolaram e tiveram como cenário os diferentes sertões.

Assim sendo, este volume, que é composto por pesquisas discutidas em comunicações durante a V Jornada Nacional de História dos Sertões – I Colóquio Regional Sertões, Tempo, Espaço e Natureza - 120 anos de “Os Sertões”, foram oriundas de simpósios temáticos, cujo eixo de abordagem integrou as diferentes nuances em que os sertões e sertanejos estiveram inseridos, tendo como guia a territorialidade e a diversidade, sendo eles: Territorialidade e identidade de antigos grupos humanos nos sertões do Brasil; Mulheres e pessoas LGBTQIA+ nos sertões: uma história “outra” é possível?; Artistas sertanejos e as diversas maneiras de se “dizer ser” o sertão nordestino; Interfaces étnico-raciais nos sertões: agentes sociais, trocas e identidades.

Os sertões são vistos historicamente como espaços que contrastam com o moderno e o civilizado, marcados por uma relação de alteridade, conforme discutido em *Territorialidade e identidade de antigos grupos humanos nos sertões do Brasil*. Os estudos nesta seção, destacam as trajetórias de indivíduos e territórios ao longo de diferentes épocas, enriquecendo nossa compreensão histórica e antropológica. Os autores sublinham os sertões como locais dinâmicos de interação cultural e resistência, especialmente significativos para as populações indígenas, marginalizadas e/ou esquecidos ao longo dos tempos pelo poder público e pela sociedade.

Por sua vez, ao dedicarmos à leitura de *Mulheres e pessoas LGBTQIA+ nos sertões: uma história “outra” é possível?*, nos deparamos com lutas e desafios de grupos que cultivam e reivindicam a igualdade e o reconhecimento.

Frequentemente originado de uma teia de desinformação e preconceito, esse problema ainda persiste no cotidiano das minorias. É uma chamada para explorar as jornadas e aspirações de mulheres sertanejas em suas diversas localidades, onde defendem o empoderamento, a liberdade e o reconhecimento. Simultaneamente, a seção nos apresenta a luta da população LGBTQIA+, que trabalha para fazer suas vozes serem ouvidas nos diversos sertões, intensificando seus esforços para obter representação, respeito e dignidade humana.

Partindo da pluralidade de elementos que compõem os espaços, os sujeitos sertanejos e suas práticas culturais, os estudos apresentados em *Artistas sertanejos e as diversas maneiras de se “dizer ser” o sertão nordestino*, revelam conexões essenciais para se compreender a formação das identidades dos/nos sertões nordestinos. As produções artísticas e culturais, como o cinema, cordéis e pinturas, entre tantas outras, incumbiram-se de aglutinar aspectos para caracterizar diferentes representações sertanejas. Enquanto as publicações literárias complementaram esse processo, moldando imaginários multifacetados, e por consequência revelando elementos significativos e subjetivos dessa cultura.

Por fim, ao explorarmos *Interfaces étnico-raciais nos sertões: agentes sociais, trocas e identidades* evidenciamos estudos em torno de agentes sociais, interações e identidades étnico-raciais ainda pouco conhecidas dentro e fora do universo acadêmico. O foco das análises está na reflexão sobre as relações sociais e étnico-raciais em diferentes temporalidades, abordando temas que envolvem genealogia, educação, respeito e integração dos indivíduos nos polissêmicos sertões brasileiros.

Filipe Viana da Silva

Mestre em História pelo PPGHC-UFRN

Organizador do volume *Discutindo os Sertões: territorialidades e diversidades*

Hozana Danize Lopes de Souza

Mestra em História pelo PPGHC-UFRN e em Arqueologia pelo PPGARq-UFPE
Organizadora do volume *Discutindo os Sertões: territorialidades e diversidades*

CAPÍTULO 1

“SERTÃO DE XUKURU”: PARA UM MAPA CONJECTURAL DO TERRITÓRIO INDÍGENA XUKURU NO FINAL DO SÉCULO XVII

Lindoaldo Campos

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-0

São tantas lutas inglórias
São histórias que a História
Qualquer dia contará
De obscuros personagens
As passagens, as coragens
São sementes espalhadas nesse chão
Gonzaguinha

Introdução

Atualmente, o povo indígena Xukuru (na Língua Brobó, “raça, tribo”)¹ habita o Território Indígena (demarcado em 2001) localizado nos municípios pernambucanos de Poção e Pesqueira, onde localiza-se o conjunto de montanhas conhecido como Serra do Ororubá e que, em sua área de 27.555 ha, compõe-se de 24 aldeias dispostas em três regiões geográficas: a Serra, local com mais abun-

¹ Tomás Pompeu Sobrinho, *Línguas tapuias desconhecidas do Nordeste: alguns vocabulários inéditos*, p. 16. Para Coriolano de Medeiros, o etnônimo Xukuru é “talvez contração de *eçá-curú*: olhar de cobra” (*Dicionário corográfico do Estado da Paraíba*, p. 251), no que é acompanhado por Luiz Caldas Tibiriçá (*Dicionário de topônimos brasileiros de origem tupi*, p. 105) e Horácio de Almeida (*História da Paraíba*, Vol. 1, p. 314), para quem trata-se de alteração de sucuri, “a cobra que atira o bote”.

dância de água que compreende o brejo de altitude propriamente dito; o Agreste, região mais seca em torno da atual Vila de Cimbres, e a Ribeira, cortada pelo intermitente Rio Ipojuca.

Alguns dos mais antigos registros sobre os Xukuru datam do século XVII², a exemplo de uma carta escrita pelo pastor neerlandês Jodocus van Stetten em 24 de junho de 1645, na qual relatou à Companhia das Índias Ocidentais as atividades desenvolvidas como diretor de um pequeno grupo de mineiros, alquimistas, militares, escravizados e indígenas que exploravam uma suposta mina de prata na região que, em termos atuais, localiza-se na parte sul do Cariri Ocidental do Estado da Paraíba (conhecida como Cariri Velho)³ e que compreende, dentre outros, os municípios de Prata, Ouro Velho (denominações que remetem a tais atividades mineradoras) e Sumé, denominação indicativa da presença indígena à época do contato com os invasores europeus⁴.

A esta carta Van Stetten anexou um mapa em que não apenas indica a posição da suposta mina mas também alude à região como “Sertão de Sararu”, ex-

2 A exemplo de certidão expedida em 1689 pelo bandeirante Domingos Jorge Velho (cfr. AHU – ACL CU 005, Cx. 31 – Doc. 4010 a 4021), de requerimento feito em 1691 de sesmária relativa a terras no lugar Xucarada (cfr. João de Lyra Tavares, *Apontamentos para a história territorial da Paraíba*, p. 502), do Tratado de Paz firmado em 1692 (no entre o Rei de Portugal e Janduí, “Rei” dos Tarairiú, representado por Nhangugê, “maioral da sua aldeia Sucuru da mesma nação Janduí, e cunhado recíproco do dito Rei Canindé” (cfr. AHU-ACL-CU-005, Cx. 2, Doc. 231). O antropólogo William Hohenthal aduz que “a primeira menção à tribo Shucurú, na versão Xacuru, ocorre por volta do ano de 1599, se acreditarmos no [cronista e religioso Domingos de Loreto Couto] autor de *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*, escrito em 1757 no Recife” (*Notes on the Shucurú indians of Serra de Ararobá, Pernambuco, Brazil*, p. 99), porém, ao referir-se a este ano, Loreto Couto alude aos primeiros contatos dos portugueses com indígenas Tabajara, enquanto seu relato sobre os Xukuru encontra-se apenas no capítulo seguinte, relativo à série de conflitos conhecida como “Guerra dos Bárbaros” iniciados pelo menos dez anos após os registros de Van Stetten.

3 O Cariri Velho corresponde à região paraibana cortada pela Serra da Borborema, enquanto o Cariri Novo (porque colonizado posteriormente àquele) corresponde à região cearense cortada pela Serra do Araripe, da qual fazem parte, dentre outros, os municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

4 Neste mesmo ano os residentes portugueses iniciaram uma revolta contra a presença dos neerlandeses, circunstância que, aliada à incapacidade de Jodocus van Stetten, provocou o fim da atividade mineradora sem qualquer resultado nesse sentido. Em 1647, Jodocus van Stetten recebeu a ordem de aprisionar Jacob Rabi, alemão que em 1645 comandou os Tarairiú no chamado Massacre de Cunhaú (Rio Grande do Norte), porém o próprio Van Stetten foi preso pelos portugueses em 1651 e posto em um navio para Portugal, onde perdeu-se as pistas sobre seu destino.

pressão que, segundo o historiador Benjamin Nicolaas Teensma,, refere-se ao Rio Sucuru, afluente do Rio Paraíba⁵ e “centro dos seus domínios [dos Xukuru]”⁶..

Mapa 1-Cariri Ocidental (Cariri Velho) – Estado da Paraíba (detalhe)



Fonte: DNIT

Disponível em: <https://www.brasil-turismo.com/paraiba/mapa-rodoviario.htm>

Para além da mera identificação da suposta mina de prata, a expressão “Sertão de Xukuru” consiste em indicativo ainda mais preciso da presença deste povo indígena em uma área que nesta época e até o final do séc. XVII (com o início da “Guerra dos Bárbaros”) abrangia diversos municípios dos Estados da Paraíba e de Pernambuco, como assinala o filólogo Geraldo Lapenda:

Parece que outrora esses índios [Xukuru] ocupavam uma extensa área, a qual abrangia os Estados de Pernambuco e Paraíba, desde Caruaru até Alagoa do Monteiro, e que portanto compreendia principalmente os Municípios de Caruaru, Brejo da Madre de Deus, Belo Jardim, Sanharó, Pesqueira, Arcoverde.⁷

Com efeito, a partir de elementos historiográficos como narrativas, requerimentos de sesmaria, relações de propriedades rurais e mapas elaborados por órgãos públicos e por historiadores é possível encontrar localidades que permitam tecer um mapa conjectural do Território Indígena Xukuru no final do séc. XVII, principiando por municípios do Estado de Pernambuco.

5 Cfr. Benjamin Teensma, *As frustrações do pastor Jodocus*, p. 120. Čestmír Loukotka, assinalou que “esta tribo tapuia [ŠUKURÚ] vivia originalmente nos rios do Meio, São José e Taperoá, além da Serra Branca e Serra do Arubá” (*Les langues non-Tupi du Brésil du Nord-est*, p. 1039).

6 Irineu Joffily, *Notas sobre a Paraíba*, p. 26, e Afonso Taunay, *A Guerra dos Bárbaros*, p. 11.

7 Geraldo Lapenda, *O dialeto Xucuru*, p. 11.

A presença xukuru em municípios do estado de Pernambuco

Além de Pesqueira e Poção, onde como dito localiza-se o atual Território Indígena Xukuru do Ororubá, outros municípios pernambucanos que possuem indicativos de sua presença São José do Egito, Iguaraci (ambos no Alto Sertão do Pajaú), Sertânia (no Sertão do Moxotó), Buíque, Capoeiras (ambos no Agreste Meridional), Belo Jardim, Brejo da Madre de Deus, Caruaru e Jataúba (estes no Agreste Central):

São José do Egito

Indicativo da presença Xukuru no lugar que viria a ser conhecido como São José do Egito é o requerimento de sesmaria apresentado em 1695 pelo Sargento-mor Custódio Alves Martins alusivo a terras denominadas Aimbó (que, com a denominação Ambó, em termos atuais consiste em povoado localizado ao Norte desta cidade), de que, por motivo de espaço, transcrevem-se o seguinte excerto:

Senhor” diz o Alferes Custódio Alves Martins morador no sertão do Pajaú termo desta Cidade de Olinda, que ele à custa de muito trabalho de sua pessoa, dispêndio de fazenda, e risco de vida descobriu terras chamadas Aimbó, que só habitam gentios tapuias, em parte como é das cabeceiras e nas ancas do riacho Pajaú são todas muito capazes de se povoarem até um alto pequeno d’água, junto a uma serra também pequena de Moengica que em algum tempo foi aldeia de tapuias bravos, chamados Xocurús que ao presente estão de paz, místicas com os tapuias do Araróba mais de cem léguas desta praça [...]⁸

Iguaraci

De forma similar, indicativo da presença Xukuru no Município de Iguaraci/PE é o requerimento de sesmaria apresentado em 1698 pelo Coronel Leonel de Abreu de Lima relativo a terras localizadas “entre as povoações do Araroba e rio Pajaú”, tendo como referência um “olho d’água que confronta pela parte do Norte com a mesma estrada e para o poente com a serra do Gebitaca, e rio Pajaú”

⁸ *Documentação histórica pernambucana – Sesmarias*, Vol. I, p. 39-40 e SILB PE 0017.

e, como centro, “um serrote que os índios chamam pela sua língua Craiucarasy”, possível proveniência do topônimo Iguaraci, município que tem por distritos Jabitacá:

Sr. Diz o Coronel Leonel de Abreu de Lima que entre as povoações do Araroba e rio Pajaú há uma travessia de terras muntudias [...] e como há dois anos teve notícia ele suplicante pelos índios da Aldeia do Araroba [...] o qual olho d'água confronta pela parte do Norte com a mesma estrada e para o poente com a serra do Gebitaca, e rio Pajaú [...] pede a VS.^a lhe conceda em nome de S. M. que D.^s G.^e três léguas de terras em quadro na dita parte por devolutas e despovoadas fazendo pião em um serrote que os índios chamam pela sua língua Craiucarasy [...]⁹

Sertânia

Na *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco* (recenseamento realizado em 1920), no Município de Sertânia (sob a anterior denominação de Alagoa de Baixo) consta o lugar Baixa do Xicuru¹⁰.

Buíque

No Município de Buíque existe o Rio Xicuru¹¹, a Fazenda Xicuru¹² e os lugares Laje do Xicuru¹³ e Xicuru¹⁴, sendo que este possivelmente consiste no “Campo do Buíque” que consta do *Caminho que se segue por Pojunga e passa pelo Urubá* (Caminho do Ipojuca)¹⁵ e a que refere-se o seguinte requerimento

⁹ *Documentação histórica pernambucana – Sesmarias*, Vol. 1, p. 58-59.

¹⁰ Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco*, p. 19.

¹¹ Cf. *Projeto Cadastro de Fontes de Abastecimento por Água Subterrânea – Estado de Pernambuco – Diagnóstico do Município de Buíque* – Disponível em https://rigeo.cprm.gov.br/bitstream/doc/15737/1/Rel_Bu%C3%ADque.pdf.

¹² Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco* (recenseamento realizado em 1920), p. 86, e IBGE – *Mapa Municipal Estatístico – BUÍQUE*.

¹³ Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco* (recenseamento realizado em 1920), p. 85, n. 17.

¹⁴ Cf. José Antônio Gonsalves de Mello, *Três roteiros de penetração no território pernambucano*, p. 23 e ss.

¹⁵ Cf. Coleção Alberto Lamago (Faculdade de Filosofia da USP) – Disponível em: AL-072-060 – Cx. 64 – Códices 071, 072 e 073 – Cod.72.60, transcrito e cartografado pelo historiador José Antônio Gonsalves de Mello em sua referida monografia.

de sesmaria apresentado em 1698 pelo referido Coronel Leonel de Abreu de Lima:

Sr”. Diz o Coronel Leonel de Abreu de Lima, que entre as Povações do Araroba, campos de Ipojuca e Rio Pajaú há uma travessia de terras montudias [...] e como ele suplicante por noticia que teve pelos índios do Araroba em os primeiros de março de seiscentos e noventa e oito entrou pelos matos e meios da dita travessia descobriu um riacho, nasçença do rio Paraquêo que corre para o rio de S. Francisco em o dito riacho achou um campo que corre de uma e outra parte, e o dito campo chamam os índios do Araroba o Carassa o qual confronta pelo nascente com terras do Araroba, e Pereperi que foram do G^{or} João Fernandes Vieira e do Norte com a estrada que vai do Araroba para o rio Pajaú [...]¹⁶

Belo Jardim

No Município de Belo Jardim existem os povoados Balança de Xucuru, Lagoa de Xucuru e Mulungu de Xucuru, a Serra Xucuru e o Distrito Xucuru, onde, “por volta de 1850 [...] existia uma aldeia de caboclos refugiados da Vila de Cimbres, Município de Pesqueira – PE”¹⁷.

Brejo da Madre de Deus

No Município de Brejo da Madre de Deus (que fazia parte da Serra de Ororubá)¹⁸ existe um lugar denominado Xukuru, como registra a pesquisadora Jeannette Maria Dias de Lima em pioneiro estudo sobre o sítio arqueológico Furna do Estrago, que noutras épocas foi intensamente utilizado como cemitério indígena, em que assinala:

A ocupação colonial nas proximidades do sítio Furna do Estrago

Notícias históricas sobre as origens da cidade do Brejo, sede do Município do Brejo da Madre de Deus, foram aqui reunidas porque esta cidade é o mais antigo núcleo urbano do município e fica a apenas 1 km do sítio arqueológico cujo estudo é objeto desta Dissertação.

16 *Documentação histórica pernambucana – Sesmarias*, Vol. 1, p. 60-62.

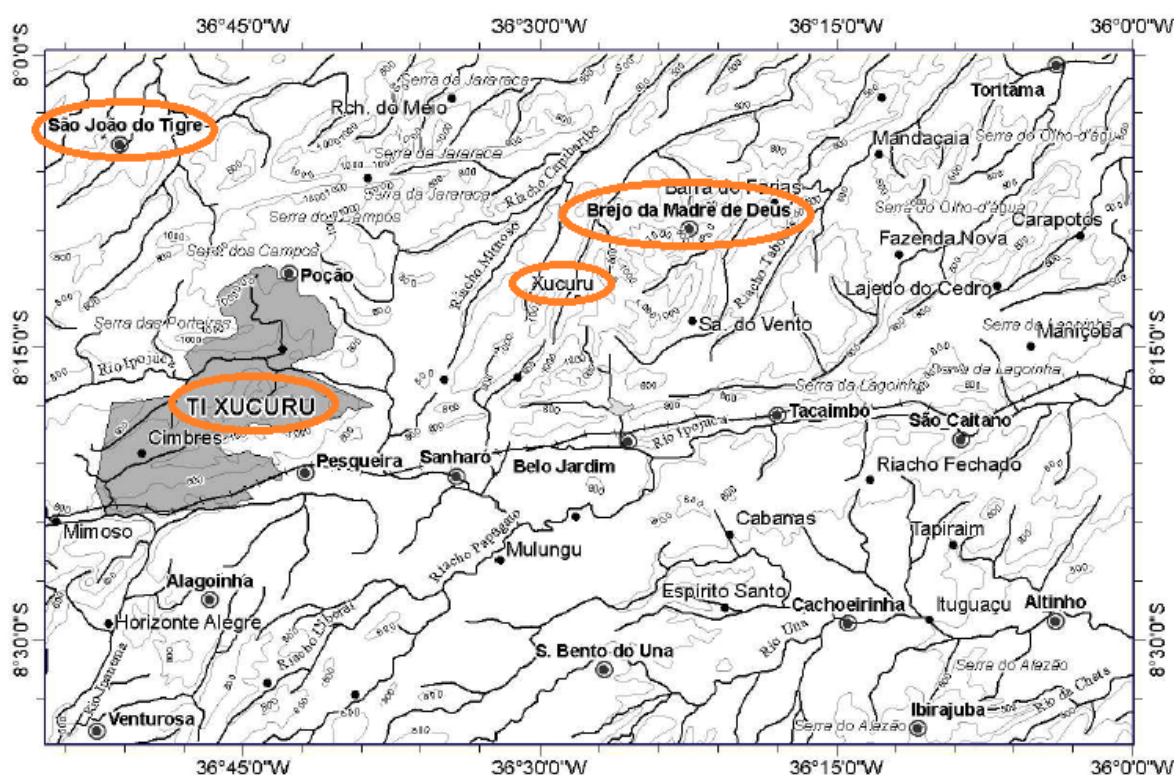
17 Cf. Prefeitura Municipal de Belo Jardim – Vilas e Povoados (disponível em <https://belojardim.pe.gov.br/a-cidade/vilas-e-povoados/>) e Distritos (disponível em <https://belojardim.pe.gov.br/a-cidade/distritos/>).

18 Segundo o pesquisador Luís Wilson, o ano de 1752 marcou o “início do povoamento do Brejo da Madre de Deus, em Ararobá, pelos frades da Congregação de São [Felipe] Néri” (*Ararobá, lendária e eterna*, p. 31).

No início da colonização o caminho de penetração no Agreste Pernambucano seguia o vale do rio Capibaribe e era chamado o caminho das boiadas. O povoamento dessa região está estreitamente relacionado com o estabelecimento de fazendas de gado, geralmente dispostas ao longo de cursos d'água (Barbvalho, 1982: 229).

Embora não se tenha conhecimento dos limites exatos, nem das terras doadas [pelo governador João Fernandes] Vieira aos Oratorianos para fundação do Aldeamento do Ararobá, nem dos sítios posteriormente adquiridos por esses padres, é provável que as terras da Congregação se estendessem até o rio Capibaribe, incluindo o vale do riacho que recebeu o nome de Riacho Brejo da Madre de Deus, que parece ter sido o caminho de acesso ao aldeamento.¹⁹

Mapa 2



Fonte: Jeannette Lima, *A Furna do Estrago no Brejo da Madre de Deus, PE*, p. 102

Caruaru

Consoante a *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco* (recenseamento realizado em 1920), no Município de Caruaru existe um lugar denominado Xicuru²⁰.

¹⁹ Jeannette Lima, *A Furna do Estrago no Brejo da Madre de Deus, PE*, p. 106-107.

²⁰ Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco* (recenseamento realizado em 1920, p. 122 (ns. 232 a 236), 124 (ns. 346 a 352) e 131 (n. 726).

Jataúba

No Município de Jataúba existe o lugar Chucarada, localizado na Serra do Jacarará, como consta de requerimento de sesmaria apresentado em 1691:

Tenente coronel Manoel da Fonseca Rego, João de Oliveira Neves capitão-mor do Arubá, Mathias Socio, André de Oliveira, Polinário Pereira, capitão Lázaro Frazão e Manoel Gomes, dizem que entre o rio Capibaribe e o rio Paraíba há terras devolutas no lugar Chucarada e porque pretendem pedem se lhes conceda por sesmaria por entre os dois rios correndo para o mar onde o rumo melhor der até vinte quatro léguas e para cima seis com toda a terra que se achar pelas ilhargas. Fez-se a concessão no governador Antônio Machado da Silva e Silva e Castro.²¹

Adiante, salientamos indícios da presença do povo indígena Xukuru em municípios do Estado da Paraíba:

A presença xukuru em municípios do estado da Paraíba

Na Paraíba há indícios da presença do povo Xukuru nos municípios de Teixeira, Matureia, Prata, Monteiro, São Sebastião do Umbuzeiro, Sumé e Serra Branca:

Teixeira

Há diversas narrativas a respeito da presença do povo indígena Xukuru no Município de Teixeira, a exemplo do que assinala o historiador local Pedro Baptista:

As opiniões dividem-se: para uns, foi o posseiro da antiga Data da Conceição ou mesmo o donatário da Data de Sant'Ana o tronco principal das famílias primitivas [de Teixeira] [...] Para outros, fora o casal Lopes Romeiro-Verônica, João Leitão, irmão desta de par com o Rego Barros, os primeiros fixadores da terra. Este Rego Barros, o *coronel*, é o pai de duas moças raptadas pelos

21 João de Lyra Tavares, *Apontamentos para a história territorial da Paraíba*, p. 501-502. Cfr. tb. *Documentação histórica pernambucana – Sesmarias*, Vol. 1, p. 18-19 – em que transcreve-se o nome do lugar por Xaquereda. Registre-se que na Serra do Jacarará há um povoado denominado Apolinário, decerto em referência a Polinário Pereira, um dos sesmeiros citados.

Sucurus e reavidas após luta, e quando já eram elas portadoras do sangue caboclo, este fato está assinalado pelo batismo de um riacho que engrossa o rio da Cruz, o *Riacho das Moças*.²²

Assim também Antônio Xavier de Farias, outro historiador teixeirense:

Pouco antes do descobrimento do Teixeira, ou mesmo por ocasião dele, deu-se no seu território um fato interessante.

A tribo Cariry, que habitava a região de seu nome, nos Cariry Velhos, abriu luta contra a tribo dos Sucurús, que habitava o riacho Sucurú, afluente do Paraíba, hoje município de Alagoa do Monteiro [atual Monteiro/PB], neste Estado, pelo seguinte fato: um filho dos Sucurús raptou Itan, filha do cacique Cariry, porque este se opunha ao casamento dos dois e, fugindo com ela, veio ter ao lugar onde é hoje o sangradouro da represa de Poços, a 7 quilômetros desta vila [de Teixeira]. O velho Cariry reuniu os seus guerreiros e, encontrando-se com os noivos e outros guerreiros seus amigos, travou com eles terrível combate, que durou dois a três dias.

Os Sucurús foram derrotados, e o velho cacique, pegando os noivos, deitou-os numa pedra e lhes atirou fogo!

Até há poucos anos ainda se conservavam naquela pedra os vestígios de tão terrível chacina. O restante dos Sucurús, destruídos, vieram habitar o lugar chamado hoje Sucurú, a três léguas desta vila e ao qual deram o nome.²³

Matureia

Conforme a *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado da Paraíba* (recenseamento realizado em 1920), no Município de Matureia existe o lugar Sucurú²⁴, que, segundo informação obtida pelo antropólogo William Hohenthal com indígenas Xukuru da Serra do Ororubá, localiza-se na referida Serra das Moças, “no limite do Estado da Paraíba”²⁵.

22 Pedro Baptista, *Cônego Bernardo*, p. 12-13. Cf. tb., do mesmo autor, *Cangaceiros do Nordeste*, p. 14, de Antônio Xavier de Farias o artigo *Teixeira*, p. 68, e de Frei Hugo Fragoso o texto *Dos sucurus aos teixeirenses*, p. 1. O lugar a que Pedro Baptista alude no final dessa narrativa consiste no “riacho das Moças onde se acham umas casas dos gentios que se acham dispersos de suas vilas” a que refere-se requerimento de sesmária apresentado em 1770 (cf. João de Lyra Tavares, *Apontamentos para a história territorial da Paraíba*, p. 347-348).

23 Antônio Xavier de Farias, *Teixeira*, p. 69-70. Com ligeiras alterações essa narrativa foi transcrita por Coriolano de Medeiros no artigo *Os sertões paraibanos*, reproduzida por Gustavo Barroso no livro *Heróis e bandidos*, p. 54. Cfr. tb. Irineu Joffily, *Notas de viagem da Villa de São João do Cariry e do Monteiro*, p. 233-234.

24 Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado da Paraíba* (recenseamento realizado em 1920), p. 314, n. 223.

25 W. Hohenthal, *Notes on the Shucurp' indians of Serra de Ararobá*, p. 106.

Prata

Consoante o historiador paraibano Coriolano de Medeiros, a anterior denominação do atual Município de Prata era Mujiqúi, topônimo da Língua Xukuru que, com a denominação Mujiqúe, atualmente designa um lugar localizado a sudoeste desta cidade e que consta de diversos requerimentos de sesmaria apresentados no início do século XVIII, a exemplo do seguinte:

Simão Carvalho da Cunha e Pedro da Costa Azevedo, moradores nesta capitania, dizem que correram vários sertões desta mesma capitania, com risco de suas vidas e dispêndio de suas fazendas, a fim de buscarem cômodos para seus gados e cultivarem agrestes e desaproveitadas terras; e porque em as fraldas vertentes de uma serra, chamada pela língua do gentio Xucurú – *Mon-giquy* da parte do nascente, onde faz uma cachoeira e um riacho, onde nasce um olho d'água, que corre para o nascente..²⁶

Monteiro

Indicativo da presença xukuru no município de Monteiro é o lugar Barra do Xicuru, elencado na *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado da Paraíba* (recenseamento realizado em 1920)²⁷.

São Sebastião do Umbuzeiro

O historiador paraibano Horácio de Almeida noticia a existência de um lugar denominado Serra de Orobá no Município de São Sebastião do Umbuzeiro²⁸.

26 Irineu Joffily, *Sinopse das sesmarias da Paraíba*, p. 8, João de Lyra Tavares, *Apontamentos para a história territorial da Paraíba*, Vol. I, p. 45 (que transcreve “Hucurú”), e SILB PB 0025. Outras sesmarias requeridas com alusão ao lugar Mujiqúi, de acordo com a numeração proposta por João de Lyra Tavares, são a n° 95, de 1711 (p. 77 – requerida, ademais, também por Simão Carvalho da Cunha e confrontando com “ilhargas de Custodio Alves Martins pela parte do sul”) e a n° 823, de 1785 (p. 405 – em terras que, segundo os requerentes, “são sobras do sítio S. Paulo, Pedra da Bixa e Mugiqui, confinando pelo nascente com o referido sítio S. Paulo, pelo poente com os providos do Pajaú”, terras também pertencentes a Custódio Alves Martins e seus descendentes – cfr. sesmarias n° 279, de 1740, e n° 850, de 1786).

27 Cf. *Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado da Paraíba* (recenseamento realizado em 1920), p. 19, n. 346.

28 Horácio de Almeida, *História da Paraíba*, Vol. 1, p. 280.

Sumé

Vários são os indicativos da presença do povo Xukuru no município paraibano de Sumé, a começar por sua anterior denominação São Tomé dos Sucurus²⁹ e o aludido Rio Sucuru, a Serra dos Sucurus³⁰, o lugar Boa Vista dos Sucurus e o Poço do Sucuru³¹.

Serra Branca

Por fim, no Município de Serra Branca existe o Distrito Sucuru³², possivelmente ao qual o cantador egípcio Antônio Marinho do Nascimento refere-se na seguinte glosa:

Eu domino lá o sertão inteiro
Por Cangalha, Bodó, Camalaú
São João, Serra Branca e Sucuru
Alagoa de Baixo e Umbuzeiro
Custódia, Afogados e Monteiro
Bom Jesus, Livramento e São Tomé
Patos, Teixeira, Santo André
Imaculada, Pombal e Conceição
Seridó, Sabugi e Batalhão
E a cidade em que mando é São José³³

29 Cf. Irineu Joffily, *Notas sobre a Paraíba*, p. 217.

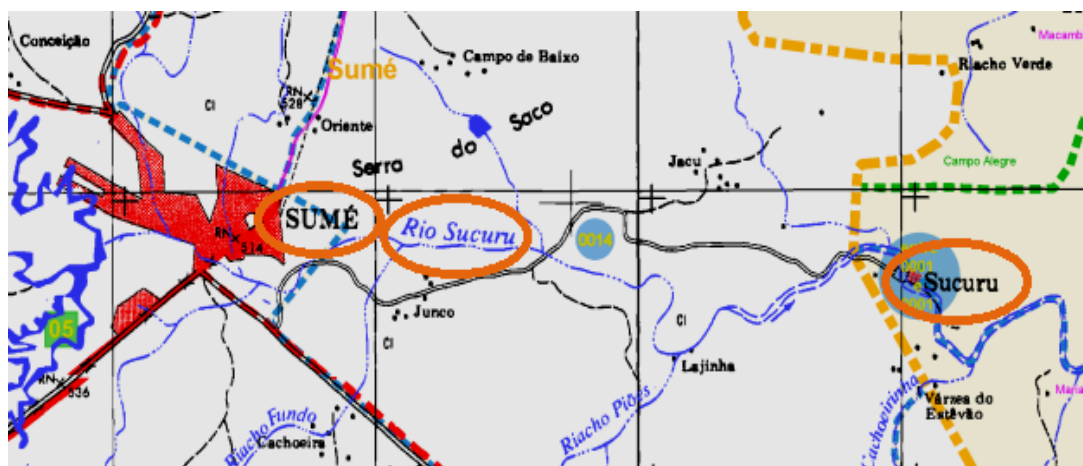
30 Cf. Irineu Joffily, *Notas de viagem da Vila de São João do Cariri à do Monteiro*, p. 231.

31 Estes dois últimos lugares foram informados a este autor pelo pesquisador sumeense Francisco Adriano.

32 Em seu *Dicionário corográfico do Estado da Paraíba*, Coriolano de Medeiros refere-se ao Distrito Sucuru como pertencente ao Município de São João do Cariri/PB, mas em termos atuais pertence ao Município de Serra Branca/PB (àquela época Distrito de Itamorotinga, que emancipou-se daquele em 1960) localizado na divisa com o Município de Sumé/PB.

33 Antônio Marinho do Nascimento, estrofe cantada por Pinto do Monteiro no cd *Pinto do Monteiro – poeta de primeira grandeza*, Faixa 3 – *Peleja com Antônio Marinho* (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VH1A6PHHuaw>) e reproduzida, com ligeiras alterações, por Rogaciano Leite no artigo *O cantador Antônio Marinho* (p. 82-90) e por Ivo Mascena Veras no livro *Antônio Marinho do Nascimento...*, (p. 299-304). Cfr. tb. os cantadores Romano de Mãe D'Água, glosa transcrita por Pedro Batista, *Atenas de cantadores*, p. 24, e Pinto do Monteiro, glosa transcrita por Luís Wilson em *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*, p. 141.

Mapa 3– Serra Branca/PB (detalhe)



Fonte: IBGE – Mapa Municipal Estatístico – SERRA BRANCA

Disponível em: https://geoftp.ibge.gov.br/cartas_e_mapas/mapas_para_fins_de_levantamentos_estatisticos/censo_demografico_2010/mapas_municipais_estatisticos/pb/serra_branca_v2.pdf

São João do Cariri/PB: para uma revisão historiográfica sobre o “Sertão de Xukuru”

Para a configuração do “Sertão de Xukuru” faz-se necessária uma revisão historiográfica a respeito do Município de São João do Cariri/PB, muitas vezes equivocadamente apontado como território habitado por este povo indígena a partir daquilo que Irineu Joffily escreveu em seu livro *Notas sobre a Paraíba* (1892), no sentido de que “os Sucurus] ocupavam [...] todo o território hoje compreendido nas comarcas de Alagoa do Monteiro, S. João do Cariri até Teixeira, e a serra de Orobá, município de Cimbres, do Estado de Pernambuco”³⁴.

Referendada por Capistrano de Abreu (autor do prefácio da primeira edição deste livro), esta assertiva foi repetidas por Afonso Taunay em seu livro *A Guerra dos Bárbaros* (1935)³⁵ e utilizadas por Coriolano de Medeiros no verbete “São João do Cariri” de seu *Dicionário corográfico do Estado da Paraíba* (1950), onde, aliás, alude a requerimento de sesmaria apresentado em 1702 pelo referido Sargento-mor Custódio Alves Martins:

34 Irineu Joffily, *Notas sobre a Paraíba*, Op. Cit., 25-26.

35 Afonso Taunay, *A Guerra dos Bárbaros*, p. 11.

História – Os colonizadores do atual município de São João do Cariri se fixaram na região no fim do século XVII. É o que se deduz de uma sesmaria concedida em 17 de dezembro de 1669 [sic: 1702]: – “O Alferes Custódio Alves Martins diz que, sendo morador na capitania de Pernambuco, etc., descobriu alguma terra, etc., nas cabeceiras do Paraíba, em cujas terras ele suplicante situou-se e deu o nome de sítio São João, etc.”³⁶

Deste requerimento consta que este sesmeiro “meteu com gente que levou em sua companhia pelo sertão com pessoa prática” e que “descobriu alguma terra que o gentio deu o nome de *Cujajique*, que são algumas... Paraíba, em cuja terra ele suplicante situou-se e deu o nome de sítio *S. João*”³⁷.

Ora, Cujajique consiste em topônimo indígena (possivelmente da Língua Brobó, pois é de todo verossímil conceber que a “pessoa prática” referida por Custódio Alves Martins era um indígena Xukuru mantido a seu serviço qual no ano anterior em relação ao Ambó) variante de Mujiqi, que, como dissemos, é a anterior denominação do atual Município de Prata/PB, em cuja divisa com o Município de Tuparetama/PE existe uma fazenda com esta denominação precisamente fundada por este sesmeiro:

Mapas elaborados por historiadores

A par desses indicativos específicos a municípios dos Estados da Paraíba e de Pernambuco, diversos historiadores elaboraram mapas com a indicação do território ocupado pelos Xukuru nos sertões do Nordeste brasileiro, considerando que uma das características identificadas em relação aos grupos indígenas consiste em que “não têm lugares certos ou aldeias onde morem”³⁸,

36 Coriolano de Medeiros, *Dicionário corográfico do Estado da Paraíba*, p. 232.

37 Irineu Joffily, *Sinopse das sesmarias da Paraíba*, p. 13-14. Cfr. tb. João de Lyra Tavares, *Apontamentos para a história territorial da Paraíba*, Vol. I, p. 40-41. O equívoco segundo o qual neste documento o topônimo “São João” corresponderia a São João do Cariri também tem raízes na circunstância de que, na transcrição deste documento, Irineu Joffily o encabeça com os dizeres “CABECEIRAS DO PARAÍBA / S. JOÃO” (*Sinopse das sesmarias da Paraíba*, p. 13).

38 Elias Herckman, *Descrição geral da Capitania da Paraíba*, p. 279. Também assim Gaspar Barléu: “Vagueiam à maneira de nômades e não se detêm sempre em aldeamentos ou territórios fixos, mas mudam de morada, conforme a quadra do ano e a facilidade da alimentação” (*O Brasil holandês sob Maurício de Nassau*, p. 287).

Coleção Discutindo os Sertões

25



25

25



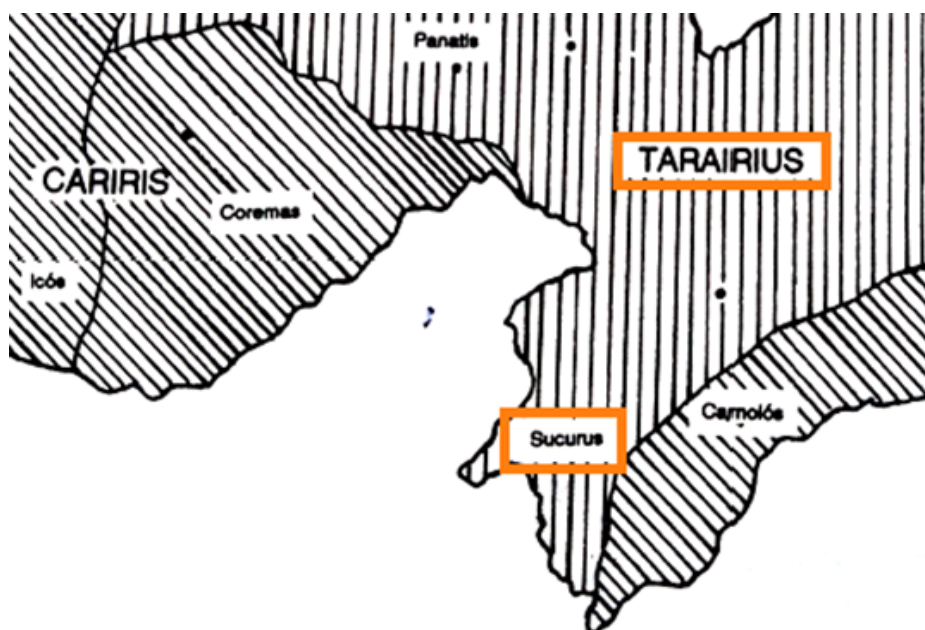
25

Olavo de Medeiros Filho - Mapa 6 - *baseada nos estudos do Dr. Thomaz Pompeu Sobrinho (1984) (detalhe)*



Fonte: Olavo de Medeiros Filho, *Índios do Açu e Seridó*, p. 31

Mapa 7- *Indígenas da Paraíba – Distribuição aproximada das tribos – Séculos XVII e XVIII (1984) (detalhe)*



Fonte: José Elias Borges, *Índios paraibanos: classificação preliminar*, p. 38

Por fim, com fundamento nestas informações tornou-se possível traçar o mapa conjectural do território indígena Xukuru em fins do século XVII, que apresentamos ao fim do artigo.

Considerações Finais

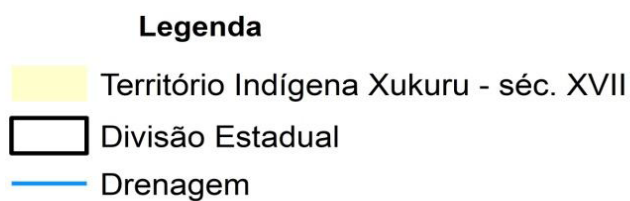
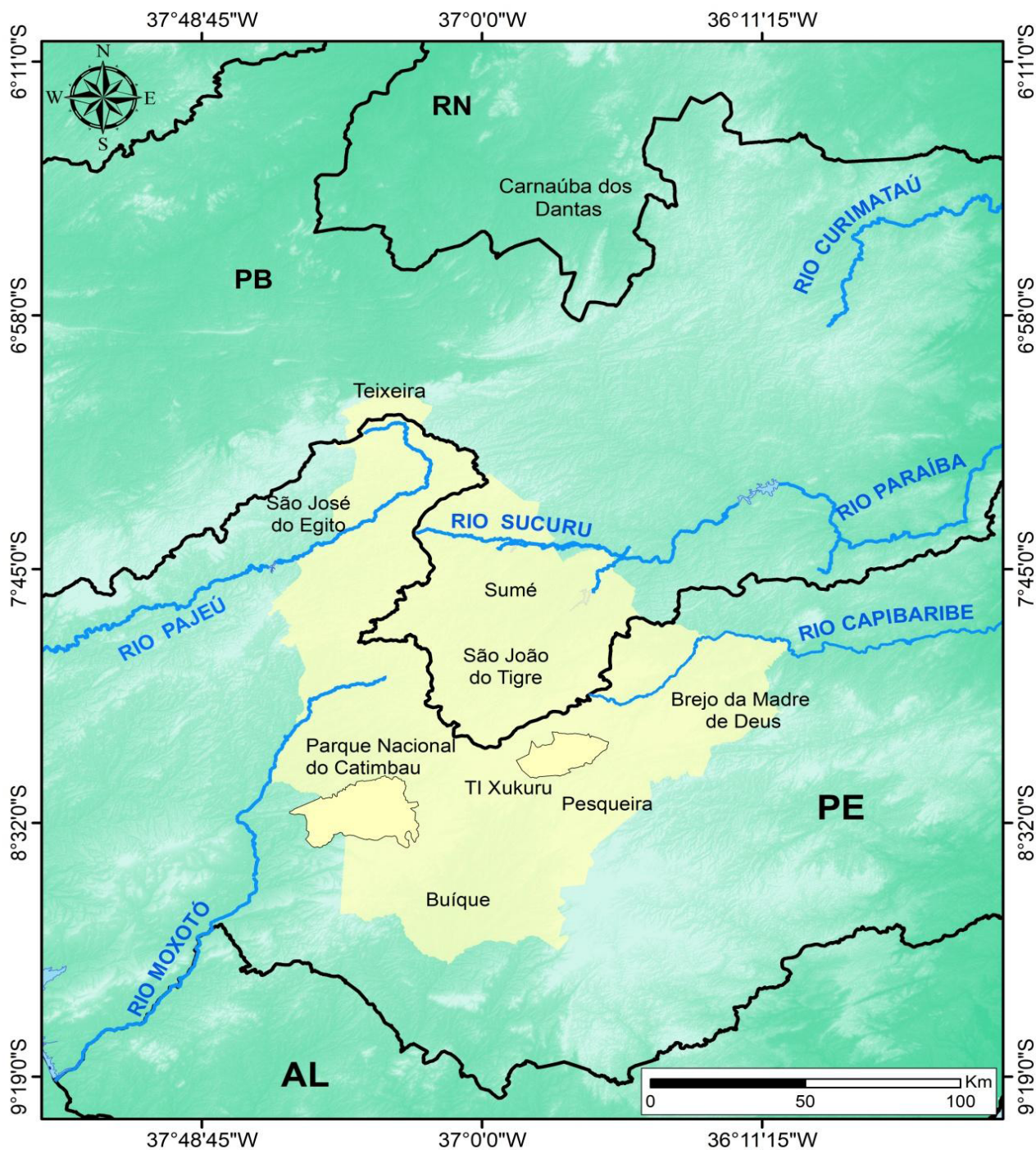
Nas últimas décadas, ao discurso que defende o “desaparecimento” de indígenas como “projeto dos segmentos regionais e nacionais que visavam submeter o índio ao trabalho e apossar-se de suas terras”³⁹ tem-se contraposto práticas no sentido de sua etnogênese, processo que abrange “tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já reconhecidas”⁴⁰ e para o qual possui fundamental importância o conhecimento acerca de seu território atual e pretérito.

Nesse contexto, é possível e necessário investigar os indícios da presença do povo indígena Xukuru para além do atual Território Indígena na Serra de Ororubá, propósito para o qual esperamos ter contribuído através da elaboração do *Mapa conjectural do Território Indígena Xukuru no final do século XVII* como forma de identificar, analisar e evidenciar aspectos de sua cultura que permitam vincular as populações destes lugares às suas intensas mobilizações para o reconhecimento e a efetivação de seus direitos.

39 Maria Sylvia Porto Alegre, *Cultura e história: sobre o desaparecimento dos povos indígenas*, p. 213.

40 João Pacheco de Oliveira, *Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais*, p. 53.

Mapa conjectural do Território Indígena Xukuru no final do século XVII,
por Lindoaldo Campos (2022)



Sistema de Coordenadas Geográficas
Datum: SIRGAS 2000
Malha Territorial: IBGE, 2020
Elaboração: Lindoaldo Campos

Fontes

BRASIL. Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio – Diretoria Geral de Estatística. **Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado da Paraíba**. Rio de Janeiro: Tipografia da Estatística, 1928. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17723.pdf>. Acesso em: 28/01/2022.

BRASIL. **Relação dos proprietários dos estabelecimentos rurais recenseados no Estado de Pernambuco**. Rio de Janeiro: Tipografia da Estatística, 1928. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv16382.pdf>. Acesso em: 20/03/2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Mapas para Fins de Levantamentos Estatísticos**. Disponíveis em <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-municipais/27440-mapas-para-fins-de-levantamentos-estatisticos-2020.html?=&t=downloads>. Acesso em 21/09/2022.

Referências

ALMEIDA, Horácio de. **História da Paraíba** – Vol. 1. João Pessoa: Editora da UFPB, 1978.

BAPTISTA, Pedro. **Cônego Bernardo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

BORGES, José Elias. Índios paraibanos: classificação preliminar. Em: MELO, José Octavio de Arruda; RODRIGUEZ, Gonzaga (Orgs.). **Paraíba: conquista, patrimônio e povo** – por uma seleção de autores. 2ª ed. João Pessoa: Grafset, [s.d.]. p. 21-38.

LAPENDA, Geraldo Calábria. O dialeto Xukuru. **Doxa**, a. X, n. 10, 1962, p. 11-23.

LIMA, Jeannette M. Dias de. **A fumaça do estrago no Brejo da Madre de Deus – PE**. São Leopoldo – Instituto Anchietano de Pesquisas – Revista Antropologia, n. 69, 2012.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes**. 2ª ed. Brasília: IPHAN; IBGE; UFPA, 2017.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, vol. 4, n. 1, 1998, p. 47-77.

POMPEU SOBRINHO. Kariris. **Revista de Filologia e de História** – Tomo II – Fascículos III-IV. Rio de Janeiro: Livraria Leite, 1934, p. 289-305.

TAVARES, João de Lyra. **Apontamentos para a história territorial da Paraíba**. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1910.

TEENSMA, Benjamin Nicolaas. As frustrações do pastor Jodocus – Uma malograda empresa mineira dos holandeses no sertão paraibano. **Conferência proferida no I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, realizado em Paraty (RJ)**, em 13 de maio de 2011. Disponível em: https://www.revistanavigator.com.br/navig15/com/N15_comunic.html.

CAPÍTULO 2

MARGARIDAS EM TRÂNSITO: O DESLOCAMENTO COMO RESISTÊNCIA FEMINISTA

Dayane Nascimento Sobreira

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-A

Lá estão elas rompendo a estrada.

(...)

Lá estão elas cerrando fileiras.

Trazem enxadas e foices nos ombros.

(...)

Marcham por sobre seus próprios escombros

Se já não têm o destino nas mãos,

Se, sob os pés, lhes retiram o chão,

Marcham ao vento feito Margaridas

Se lhes acuam, empurram pra morte,

Criam desvios, mas mantêm o norte

É necessário marchar toda a vida

(Cacá, 2003, s/p)

Dentre uma das muitas definições possíveis para o marchar, os dicionários nos falam em mudança de posição no espaço, em deslocamento, avanço. Tal ação guia as Margaridas desde as suas bases rumo a Brasília a cada quatro anos. Elas são direcionadas por suas necessidades e desejos de mudança. Não são poucos os enfrentamentos, as disputas de narrativas em um mundo que as (nos) oprime por suas condições de classe, gênero, raça/etnia, geração, sexualidade, território, a citar algumas.

Estive imersa no processo de preparação e avaliação e na própria Marcha das Margaridas 2019 junto com as Margaridas da Paraíba. Na oportunidade, entrevistei algumas delas quando de nossa viagem para Brasília, em agosto do mesmo ano. Um misto de ansiedade tomou conta desde que decidi acompanhá-las na tentativa de realizar uma etnografia feminista da 6ª Marcha.

Havia medo, mas também havia expectativa em participar de um processo tão articulado com suas bases. Viajei de Salvador-BA para São Sebastião de Lagoa de Roça-PB de ônibus numa quinta-feira, com tempo folgado para descansar e partir de Campina Grande a Brasília, com as Margaridas do estado no domingo. Saí da Bahia para mais ao Norte, voltei atravessando o estado e em direção ao Oeste. Retornei fazendo o caminho inverso.

Passei uns 15 dias em trânsito, mas estava preparada: os ambulantes da Avenida Sete, em Salvador, me ajudaram – fui com uma bolsa de equipamentos: carregadores portáteis, cabos USB, gravador de voz, tudo a postos. Não queria perder nada. Nem sabia se conseguiria dar conta do tanto de informação que eu imaginava coletar – uma quimera! Contudo, abstrai o máximo, me vali também de muitos materiais produzidos por terceiros/as, disponíveis na Internet, por exemplo, de materiais compartilhados nos grupos de WhatsApp.

Ação que se realiza a cada quatro anos em Brasília, a Marcha das Margaridas reúne mulheres dos quatro cantos do Brasil na luta pelo bem-viver e por políticas públicas específicas. As Margaridas, categoria que agrega mulheres rurais – do campo, das águas e da floresta – em torno de uma identificação comum, agem na desurbanização das pautas feministas construindo um feminismo rural no Brasil também como fruto de experiências históricas disseminadas desde longa data.

Já aconteceram 06 (seis) edições da Marcha, e na última (2019), realizei uma etnografia feminista, cujas breves considerações trago aqui nesse texto. Meu objetivo é problematizar como o deslocar-se é elemento constitutivo da identidade feminista das Margaridas. Para isso, trarei relatos do caderno de campo e da observação participante, bem como fotografias do processo de ida (Campina

Grande-Brasília) e volta (Brasília-Campina Grande) das Margaridas da Paraíba para a 6ª Marcha. Como considerações, entendo que o deslocamento é uma resistência feminista das mulheres rurais no Brasil, cujas falas nos passam a convicção e a certeza do que querem e do porquê marcham.

A viagem rumo a Brasília iniciou num domingo à tarde, num domingo de dia dos pais, data simbólica para algumas das Margaridas que acompanhei. Algumas tinham conseguido almoçar com os seus, outras precisaram sair muito cedo de suas comunidades, mas não estavam tristes, sabiam que para viver a luta era preciso fazer renúncias. Meu pai me deixou no centro da cidade de Lagoa de Roça, onde mora e onde também eu estava hospedada, local onde passaria a van com mulheres que vinham dos municípios de Esperança, Areial e Montadas.

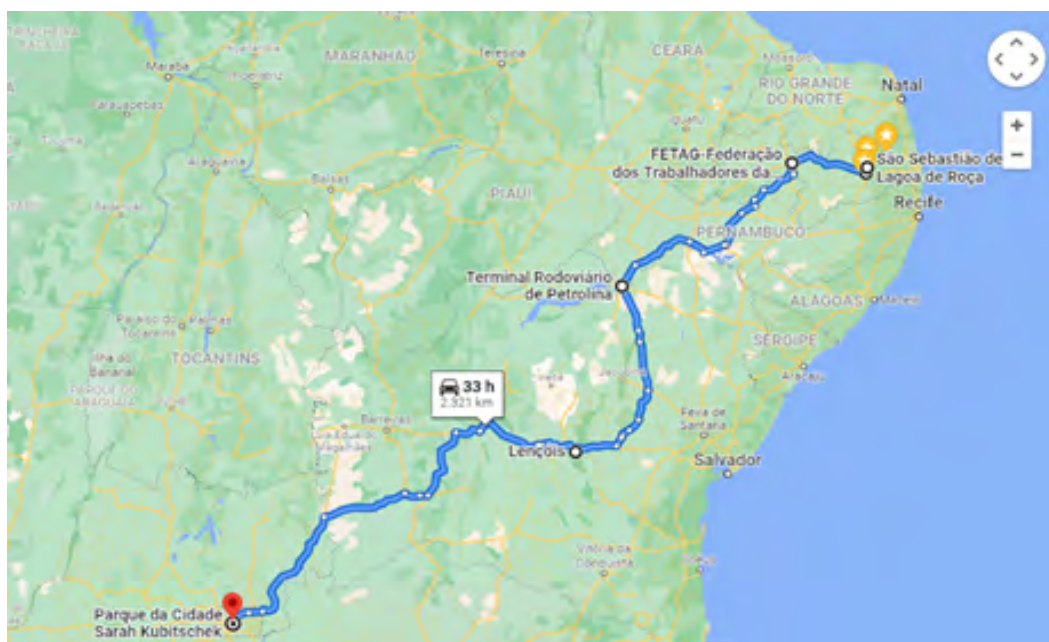
Encontramos as demais próximo à rodoviária de Campina Grande, ponto de encontro. Ao entrar na van junto com duas outras colegas, fomos questionadas se era aquela a nossa primeira marcha, talvez pelo número de malas e pela ansiedade nítida que transmitíamos. Fomos bem acolhidas, nós, as “Margaridinhas”, como chamaram, e que foi motivo de risos.

Juntas percorremos pouco mais de 4.600 km entre a viagem de ida e de volta. Na ida levamos exatas 48hs para chegar ao Pavilhão do Parque da Cidade. A volta transcorreu-se mais rápida: durou em média 45 horas, saímos de Brasília às 13hs da quarta, dia 14; às 10hs da manhã da sexta-feira já estava na casa de minha mãe, em São Sebastião de Lagoa de Roça-PB, que dista 15 km de Campina Grande, cidade polo da região. Como pode-se observar nos mapas abaixo, o percurso de ida foi realizado via Petrolina-PE, enquanto o de volta se deu passando pelo anel viário de Feira de Santana-BA. Fomos e voltamos no mesmo veículo, que dispunha de dois motoristas que se revezaram no trajeto.

Todas levavam reservas de comida, de água, frutas. Eu fui com minha caixinha de isopor a tiracolo. No lanche da tarde, o milho cozido, colhido no roçado de meus pais, que levei e compartilhei, ainda estava quentinho. No percurso, nem dava tempo sentir fome: frutas, biscoitos, salgadinhos, doces, eram fartos e sempre compartilhados. Uma delas levou um saco de laranjas!

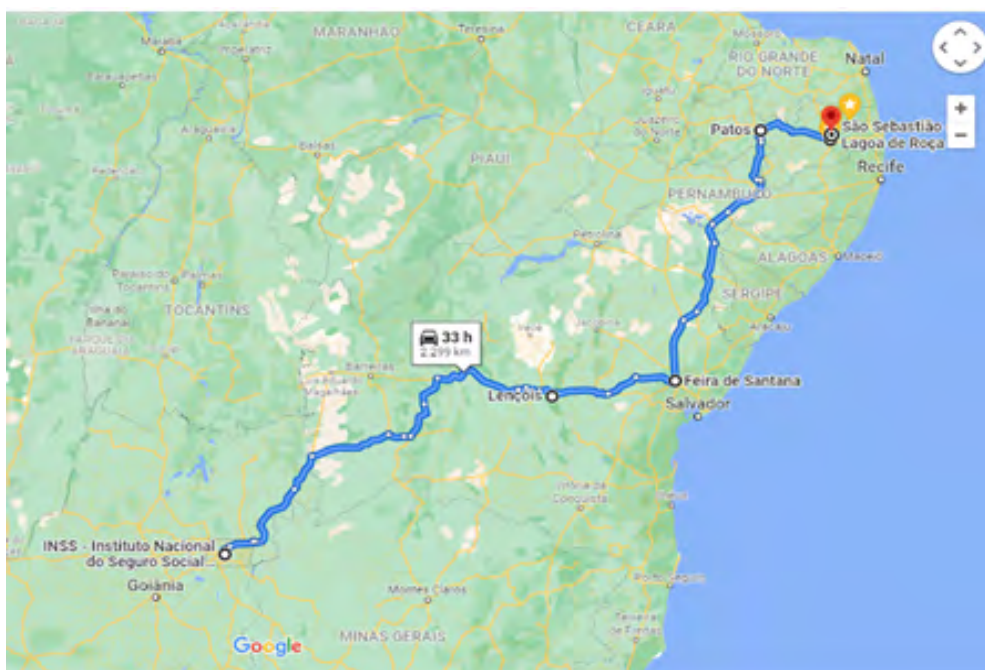
Fomos em um dos cinco ônibus que levavam a delegação da Paraíba. As mulheres organizadas no Polo Sindical da Borborema eram maioria, mas dividiam o espaço com mulheres de outras organizações como Casaco, Folia, Coletivo Regional e outras do Médio Sertão.

Figura 01 – Percurso de ida



Fonte: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 01 out. 2021

Figura 02 – Percurso de volta



Fonte: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 01 out. 2021

Os demais ônibus saíram de João Pessoa, capital, e também do Brejo. O ponto de encontro foi no Sertão, em Patos, para o jantar na sede da FETAG. Em conversas informais, as coordenadoras do ônibus em que eu estava mencionavam que aquela recepção dizia muito em relação a um diálogo movimentos/Federação não visto nas edições anteriores. Esperamos por volta de três horas até que todos os veículos chegassem e as mulheres se alimentassem. Estava muito quente; ainda estávamos no estado da Paraíba e a fisionomia de algumas já revelava aparente cansaço. Aproveitamos para tomar banho e descansar. Antes da saída em comboio, rezamos. A religiosidade popular católica é muito forte entre as Margaridas. Uma ou outra Margarida protestante estiveram conosco, embora as católicas sejam maioria. A religião é fundante na vida delas, como a própria Marcha.

Nos preparativos para sair, ainda em Campina Grande, recebemos chapéus adornados com fuxicos de margaridas e também informes de segurança já repassados nos grupos de WhatsApp. Fui adicionada em dois deles: *Marcha das Margaridas PB* e *Marcha das Margaridas PB01*, cujos objetivos era possibilitar a troca de informações sobre o processo, bem como o compartilhamento de documentos e circulares. Por fim, foram espaços de trocas entre as mulheres.

As mulheres dos municípios que compõem o Polo da Borborema receberam uma quantia individual no valor de R\$ 200,00 (duzentos reais) para custear as despesas com alimentação, a qual também recebi por estar indo representando o município de Lagoa de Roça. Saímos de Campina Grande por volta das 14hs do domingo, dia 11, após rezarmos a oração do Pai Nosso.

Elas (e eu) estavam ansiosas, o que se percebia na arrumação constante de malas e pertences, no retoque do batom, na disposição dos travesseiros, visando deixar o trajeto mais aconchegante, afinal seriam três dias de percurso, mais de dois mil quilômetros a se percorrer.

Figura 03 – Concentração para a viagem (Campina Grande-PB)



Fonte: A autora – WhatsApp [Grupo Marcha das Margaridas PB01]. 11 ago. 2019

Aproveitei já o momento da tarde para começar as entrevistas. Comuniquei coletivamente a todas já no começo da viagem sobre as minhas intenções de pesquisa e dei início às conversas. Ao dialogar com elas sobre a possibilidade de gravar seus depoimentos, reforçava os objetivos da investigação.

Para isso, foi preciso remanejar os assentos da Margaridas que estavam do lado da que iria ser entrevistada. Era um remanejamento até certo ponto inconveniente. E logo, as entrevistas foram realizadas com aquelas em que eu conseguia organizar um ambiente propício à gravação no ambiente interno do ônibus. Eu chegava com jeitinho, em tom de negociação. A que estava na poltrona do lado oposto geralmente ouvia a conversa que se desenrolava e eu percebia que já ficava a pensar nas respostas que daria caso fosse ela a próxima entrevistada. Entendo que isso também interferiu no teor das respostas, embora elas aparentassem não terem o que esconder a despeito de suas histórias – de vida e de lutas. Algumas foram bem receptivas, já esperavam a minha chegada convidativa, outras ficaram mais acuadas; no decorrer da viagem todas nós nos soltamos mais.

Contando os fios de suas histórias, essas mulheres me relataram memórias felizes, mas também situações em que precisaram ser resilientes, todas passando pela experiência de constituição de suas identidades na luta – e do próprio feminismo. Maria do Socorro Vieira, assentada da Reforma Agrária do município de

Campina Grande, por exemplo, precisou sair muito cedo de sua terra natal em direção ao Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Ela disse:

Era muito difícil a vida na Paraíba, né? Naquela época a gente não tinha direito à terra, a gente trabalha para os fazendeiros, meu avô criou a gente nas terras que eu moro hoje e aí quando eu me entendi de gente eu disse “vou mim bora”, aí não me entendi até hoje, né? (*Risos*). Fui-me embora mas sempre vinha, eu tenho 21 viagens do Rio até aqui na Paraíba que eu fiquei dividida que meu pai quando se separou da minha mãe, foi e levou a gente, quer dizer, eu fui criada com meu pai lá e a minha mãe mora aqui, então eu sempre vinha ver ela. Mas aí quando foi em 2002 eu decidi vim me embora de vez, foi quando eu vim pra Campina. Aí eu comprei uma casinha lá em Bodocongó, onde eu nasci, aí depois apareceu lá na Associação de Moradores os meninos do MST fazendo uma reunião e dizendo que ia invadir a fazenda da Catirina para pressionar o INCRA medir novas terras, eu tava lá na reunião com minha mãe e disse “eu vou para essa invasão”, ela disse “tu é doida, menina?”, eu digo “vou” aí fui. Fizemos acampamento e depois fomos para o assentamento, fizemos outro acampamento lá, eu sei que eu vim, eles fizeram a reunião e nós fumo (*pede uma laranja para cheirar, diz que está ficando enjoada*). Aí nós viemos, fumo para lá, fizeram um acampamento lá de novo, quando foi em 2006, 2007 eu consegui um lote e tô morando lá tem 15 anos já (Vieira, 2019) (Informação Verbal).

Foi em busca de melhores condições para si e para os seus que Dona Socorro viveu no deslocar-se a própria utopia, aos moldes do que nos fala Foucault (2013). Situação de deslocamento que se repetia no mesmo momento em que ela me fazia esse relato. A conversa com ela foi marcada por muita emoção, perceptível no seu lembrar e falar. Falar mexeu com suas emoções, me disse que já anda com uma toalhinha do lado, pois é uma pessoa intensa – que vive suas emoções ao extremo. Não teve medo de chorar, muito menos vergonha.

Traço de sua história que também é comum à de outra Margarida, também de nome Socorro. Maria do Socorro Silva, do Sítio Covão, município de Areial-PB, também atravessada pela experiência da migração, foi me relatando isso olhando para a frente, sem medo, como quem desbravava caminhos já conhecidos, mas agora em outras lutas. Fiquei tentando imaginar quais lembranças aquela estrada acionava nela. Ela estava sentada na primeira cadeira do ônibus e parecia atenta ao percurso. Trouxe:

Eu nasci em Areial mesmo em casa, como sempre as mães antigamente tinham os filhos em casa e até os dez anos vivi em Areial, com dez anos eu fui para o Rio de Janeiro sozinha, sem pai, sem mãe, sem ninguém porque precisei ir que a gente era uma família muito humilde e precisava trabalhar desde cedo para ajudar nossos pais a ajudar nossos irmãos aí fui para o Rio, fiquei lá 14 anos (Silva, 2019) (Informação Verbal).

Muitos jovens, essas meninas-mulheres irromperam com os lugares reservados a elas no patriarcado (Silprandi, 2015), construíram novas rotas para si e para seus mundos – movidas acima de tudo pela necessidade. Foi essa mesma tônica que as levava dessa vez à capital federal. Orgulhosas de suas histórias, sentem-se felizes na lida de cada dia. Elas me passavam a certeza do que queriam e do que lutavam. Com uma fala certa, soltou:

Hoje tô indo a Brasília reivindicar aquilo que conquistaram para a gente e hoje estamos perdendo e é importante demais que a gente vem ter de volta nossas conquistas. É por isso que devemos ir para Brasília lutar com garra e dizer a Bolsonaro que a gente não aceita os desmandos dele, a gente não aceita ele como presidente achar que nordestino não é nada (Silva, 2019) (Informação Verbal).

Convicta de suas posições, e com poucos rodeios, a interpelei sobre o que seria o feminismo e se ela se considerava feminista. De imediato, me apontou que feminismo é a liberdade de ser e estar no mundo. O que me veio ali no calor da hora foi que elas sabiam que estar ali representava muito no coletivo e no individual. Sabiam que para estar era preciso reverenciar as que vieram antes, sabiam que não era fácil se lançar no mundo (mas contamos para isso com a proteção dos anjos e santas para os quais rogavam), sabiam que fizeram muito para estar ali, mas não se sentiam cansadas. Esperança foi uma palavra comum nas falas dessas mulheres-Margaridas viajantes. Elas sabiam que esperar faz o mundo ficar pequeno. E torna os sonhos possíveis. Estar ali, em marcha, era quase um ritual de passagem, mas elas sabiam também que “na verdade, a Marcha não para!” (Sobreira, 2019, s/p).

Figura 04 – Viagem de volta (altura da Chapada Diamantina-BA)



Fonte: A autora – WhatsApp [Grupo Marcha das Margaridas PB01]. 16 ago. 2019

Assim, em trânsito, as Margaridas remontam suas identidades e experiências feministas rurais. Esperança vira verbo – e a luta delas luzes que apontam para novos caminhos, por vezes nem sempre pouco tortuosos, como os das suas próprias vidas. É com foco nas novas auroras que as Margaridas marcham, é necessário, pois, marchar toda a vida, como diz a poesia que abre esse pequeno texto, este que nasceu fruto de minha tese de doutorado, que segue se aprimorando, afinal o conhecimento é isso... Reticências, jamais um ponto final.

Referências

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SILIPRANDI, Emma. **Mulheres e agroecologia: transformando o campo, as florestas e as pessoas**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

SILVA, Maria do Socorro. **Entrevista 1**. [12 ago. 2019]. Entrevistadora: Dayane N. Sobreira. Ônibus Campina Grande-Brasília, 2019. 1 arquivo. mp3 (23 min.).

SOBREIRA, Dayane N. **Caderno de Campo**. Brasília; Campina Grande, 2019.

VIEIRA, Maria do Socorro dos Santos. **Entrevista 1**. [11 ago. 2019]. Entrevistadora: Dayane N. Sobreira. Ônibus Campina Grande-Brasília, 2019. 1 arquivo. mp3 (18 min.).

CAPÍTULO 3

O TRABALHO DAS MULHERES NO ARTESANATO DE PALHA EM ITAIÇABA/CE

Geovana Mendes Barros

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-2

A participação feminina na produção do espaço geográfico ainda tem sido considerada, por uma parcela dos intelectuais, uma questão de menor importância para análise. Isso se dá pelo fato de que a ciência geográfica ainda possui uma visão androcêntrica, tornando ainda mais difícil “a construção de uma geografia sob a perspectiva feminina” (Silva, 2003). Mas o cenário tem mudado nos últimos anos e as mulheres estão cada vez mais ocupando lugares, sendo protagonistas, contando suas histórias através das vivências e experiências, e o mais importante, produzindo espaço.

Ainda enfrentamos inúmeras dificuldades para integrar a figura das mulheres nesse debate, pois precisamos desconstruir o estigma instalado sobre elas. Durante muito tempo elas foram colocadas em locais de inferioridades, e ainda hoje, é comum nos depararmos com pensamentos arcaicos e machistas que preservam esse absurdo, sob a ideia de que seu intransponível futuro é cuidar da família (Perrot, 2005). Além do mais, Perrot (2005) aponta que as mulheres até o século XX eram impedidas de estudar, trabalhar e de exercerem seu papel enquanto indivíduos políticos, pois estes espaços sexistas naturalizavam a ideia de que a função feminina era somente reprodutora e doméstica.

Esse local de subalternidade em que as mulheres foram e ainda são submetidas, onde labutam nas sobram contra as armas colonizadoras, negam suas falas. Spivak (2010, p. 67) defende que, sujeitos subalternizados são obliterados, mas a diferenciação sexual é duplamente obliterada, e se eles “não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está mais profundamente na obscuridade”. Por isso a importância de pensa-las como sujeitas instáveis ao abordar aspectos que as envolvem.

Como esses espaços de subalternidade, o Sertão Semiárido não se apresenta de maneira diferente. Em relação a ele, desde o período colonial são enfatizadas paisagens desoladas de seca e miséria, e a imagem dos seus sujeitos está interligada diretamente a esses estereótipos. De acordo com Rios, Bastos e Barros (2015, p. 5), “no que se refere às mulheres, percebe-se que durante décadas, as mesmas foram responsáveis pelo gerenciamento familiar, papel atribuído historicamente à figura masculina”. Conforme os autores, as mulheres eram carregadas pelo trabalho doméstico, o cuidado dos filhos, o cultivo da terra e pela geração de renda da família.

Levando isso em consideração, por meio de uma pesquisa qualitativa e memórias afeto-efetivas, na tentativa de compreender os propósitos ocultos ou manifestos na produção do artesanato com palha de carnaúba, esta produção acadêmica promove um convite a contemplar a importância do trabalho realizado por artesãs do município de Itaiçaba, situado Vale do Jaguaribe, no Sertão Semiárido do Ceará. Durante o processo da produção, realizou-se um trabalho de campo para o desenvolvimento da dissertação de mestrado em Geografia, que aborda esta mesma temática, onde tivemos a oportunidade de conversar brevemente com artesãs e com o representante da Associação de Mulheres Artesãs de Itaiçaba, que contaram um pouco sobre suas trajetórias e as dificuldades da realização desta prática tradicional.

A pesquisa qualitativa, criada no seio da Antropologia, manifesta-se a partir dos avanços que permitiram que a realidade pudesse ser entendida em diversas

perspectivas, sendo isso uma grande contribuição para desenvolvimento do pensamento científico. Segundo Trivinos (1987), o modelo dessa pesquisa surgiu a partir do ponto de vista de que alguns aspectos da vida dos povos não podem ser quantificados, mas sim, interpretados.

Assim, como as mulheres do Sertão Semiárido, as artesãs itaiçabenses não estão isentas dos estereótipos que cercam a vida dos sujeitos desse espaço. Dessa maneira, depreendemos que essa temática que envolve o entendimento e o papel do protagonismo das mulheres no artesanato de palha em Itaiçaba carece de estudos mais aprofundados. Pois ao trata-se de uma prática que atravessa gerações, que fomenta o setor econômico e cultural do município, ela reflete sobre ancestralidade do espaço.

Com isso, na intenção de apresentar uma vivência que marca e reflete a trajetória história do município, esse trabalho divide-se, além dessa parte introdutória, em mais três tópicos, sendo eles “O artesanato de palha em Itaiçaba” e “A mulher artesã”, “O ‘preço’ da tradição”, e por ultimo as considerações finais.

O artesanato de palha em Itaiçaba/CE

O município de Itaiçaba estar localizado a leste do estado do Ceará, na região que corresponde à mesorregião do Vale do Jaguaribe, banhada pelos rios Jaguaribe e Palhano. Sua paisagem marca significativamente a identidade e a história deste território, desde ao que os comerciantes chamavam anteriormente por “passagens das pedras”, que hoje tem seu significado representado pelo topônimo tupi “Itaiçaba”, até os seus carnaubais que evidenciam a diversidade da paisagem e representa a principal tradição, o artesanato de palha, que fomenta a geoeconomia do município durante décadas. Na figura 1, podemos observar a presença da árvore carnaúba em um dos principais cartões postais do município, a Serra do Ereré:

Figura 1: Serra do Ereré e Carnaubais em Itaiçaba/CE



Fonte: Registrada pela autora

A paisagem de um lugar diz muito sobre a construção do espaço. Em relação a isso, Milton Santos (2006, p. 66) discorre que “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”. A partir disso, apreendemos que a presença da Carnaúba, que é memória viva do passado, como forma já utilizada na paisagem, passa a possuir uma realidade que “é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (p. 70). Dessa maneira, ao passo que o conteúdo das formas da paisagem tornam-se sociais, ela se torna espaço.

Essa árvore, com nome de origem Tupi que significa “árvore que arranha”, tem grande significância na vida dos itaiçabenses, pois durante décadas, o trançado das suas palhas, feito principalmente pelas mulheres, foi o meio de subsistência para muitas famílias. Mesmo diante dessa importância que o trançado de suas palhas possui diante da consolidação sociedade do município de Itaiçaba, há uma ausência de debates no tocante as origens sobre essa prática, que atravessa gerações e transformou-se “no maior potencial econômico da cidade, sendo a principal atividade geradora de emprego e renda localmente” (Oliveira, 2004, p. 39).

A palha de carnaúba utilizada para confeccionar o artesanato, que representa a maior atividade geoeconômica e a identidades do município de Itaiçaba, ao que podemos ver em estudos e em crônicas das expedições, já era manuseada

pelos povos indígenas, como apontam (Herckman 1639 *apud* Pompeu Sobrinho, 1934) e Vicente (2011), Barroso e Cunha (2008 *apud* Silva, 2020). Segundo os autores, há indícios que os povos Paiacu, do ramo Tapuia, os povos que habitavam o território do Vale do Jaguaribe, no Sertão Semiárido, durante as migrações, que se dava por motivações climáticas ou em decorrência de conflitos, confeccionavam artefatos como esteiras de palha para deitar sobre elas na hora de dormir. pinceis, vassouras e espanadores, que auxiliavam nos afazeres domésticos.

Santos, Felix e Grangeiro (2018) alegam que o artesanato, o passo que foi passando pelo processo de industrialização e de mercantilização, passou a atender as necessidades das mulheres que precisavam prover renda básica para subsistência da família e ainda assim, continuar no controle dos afazeres domésticos. A partir disso, percebemos que as mulheres sempre tiveram papel fundamental para a realização dessa prática tradicional, e isso ainda intensifica-se com as novas organizações familiares, em que elas passam a ser vistas como “chefe da família”.

Diante disto, o artesanato de modo geral passa a ser não somente uma cultura-tradição, ele passa a categoria de mercadoria, e sua prática configurando-se como trabalho. Mas, no município de Itaíçaba, há uma problemática que rodeia o artesanato de palha da carnaúba, pois este possui “um processo histórico de exploração vivenciado por essas artesãs, que acabam encarando o artesanato como algo negativo, sem futuro, que serve apenas para sobreviver” (Barbosa, 2020). Ou seja, a prática do artesanato de palha passa por desvalorização, e ainda não é considerado, de fato, um trabalho.

Diante dessa situação, o artesanato tem estado em eminência do desaparecimento, pois tem perdido força nas ultimas gerações pelo fato de as mulheres preferirem que seus filhos busquem melhores condições em outros meios. Atrelado a isso, há ainda a entronização da carcinicultura (criação de camarão), que ao instalar-se devastada terras causando a derrubada de carnaubais, e consequentemente da matéria prima da produção do artesanato. Com isso, o valor desse material é elevado e torna-se inacessível para as mulheres que precisam comprar para produção, e consequentemente para ter sua renda.

Dessa forma, observamos que a desvalorização e inacessibilidade da material prima prejudica a vida das mulheres artesãs, que não se sentem realizadas, e relatam que se não fosse pelas necessidades, deixariam a produção do artesanato de palha e buscariam outros meios para mudar sua realidade, mas muitas delas, pelas condições de vida que dispuseram, não tiveram a oportunidade de estudar e por isso encontram dificuldades para trilhar por outros caminhos.

A mulher artesã

De acordo com Matos (2013), novas tendências historiográficas que questionam as universalidades, tem abrido espaço para descoberta de novas experiências, entre elas a das mulheres. Enfatizo que há, também, na Geografia tendências que envolvem essas universalidades e que buscam entender o papel das mulheres ao estudar as interações entre a sociedade e o espaço, considerando aspectos políticos, sociais e culturais. Com isso, podem-se resgatar as experiências femininas e devolver a elas o protagonismo de suas próprias histórias.

Historicamente, o papel das mulheres é associado à responsabilidade pelo trabalho doméstico e pelo cuidado da família, e até o século XX, elas eram proibidas de estudar e também de trabalhar. Mas ao longo dos anos, elas estão buscando se reestabelecer, e isso acontece, às vezes, de forma precária, como são os casos das mulheres que trabalham com o artesanato em palha de carnaúba, que conciliam longas jornadas de trabalho com a manutenção da casa e o cuidado da família. Além de tudo isso, o espaço de trabalho ainda é dentro de suas próprias casas.

Segundo Barbosa (2020), na década de 1970, o artesanato produzido pelas mulheres não era comercializado como atualmente, antes as peças se resumiam em tranças, esteiras, chapéus e “camisa de litro”, e eram utilizados mais como utensílios domésticos. A “camisa de litro” foi uma das primeiras peças a ser comercializada em pequenos comércios locais ou por atravessadores. O autor,

ao entrevistar algumas artesãs do município de Itaiçaba, conta que antes elas eram responsáveis por todo o processo, desde retirar o broto da carnaúba até a produção das peças. Atualmente, essa etapa inicial é realizada por homens, que se arriscam sem equipamentos de segurança em terrenos de várzea ou privados.

Antes de tomar dimensões comerciais tão abrangentes com as exportações das produções, as mulheres se reuniam para confeccionar as peças, que até então eram bem simples. Em 1997, a Central de Artesanato do Ceará - CEART, ao saber da existência desse grupo de mulheres, iniciou um processo de capacitação e de padronização da produção (Oliveira, 2004). Portanto, em 1998 é fundada a Associação das Mulheres Artesãs de Itaiçaba, e as peças que eram produzidas pelas artesãs para atender somente as demandas da comunidade, com a necessidade de organização, tornaram-se obsoletas (Barbosa, 2020).

A chegada da CEART no espaço em que essas mulheres estavam inseridas instaurou alguns elementos na produção, a exemplo de cursos de aperfeiçoamento das peças e cursos de empreendedorismo, além de serem submetidas ao mercado do turismo, como salienta Oliveira (2004). Dessa forma, com a presença da CEART e a criação da associação, o artesanato ficou mais elaborado, a produção foi intensificada e realizada de forma acelerada para atender a necessidade do mercado.

Nesse processo da comercialização do artesanato em palha, as mulheres perderam sua autonomia na criação das peças, e todo o valor simbólico desta prática que aprenderam através do saber tradicional/ancestral, foi transformado em valor comercial. Com base nisso, as mulheres são vistas como mão de obra barata, pois o preço do artesanato quando vendido no comércio turístico, é muito superior ao preço cobrado pelo trabalho das artesãs. Na figura 2, podemos observar a diversidade de peças confeccionando pelas artesãs com a palha de carnaúba.

Figura 2: Diversidades de peças produzidas com palha de carnaúba.



Fonte: Registrada pela autora

Antes da venda do produto pronto, existe um processo em que as mulheres são as protagonistas, que consistem na coleta/compra das folhas; secagem das palhas; seleção das palhas; corte e tingimento. Um elemento a ser considerado e importante de ser mencionado, é que todas essas etapas são realizadas em suas próprias residências, com exceção da coleta/compra tingimento que às vezes é realizado na associação, mas como nem todas as artesãs são associadas, algumas utilizam seus quintais para fazer esta etapa.

Na coleta, atualmente não é tão comum a participação das mulheres, os homens, que às vezes são membros da família, ficam responsável pela coleta e venda. Depois da coleta/compra, as palhas são colocadas para secar ao sol durante 4 a 5 dias. Nessa etapa, as mulheres acordam cedo para estender a palha que só são retiradas quando o sol está se pondo, esse cuidado se dar pelo motivo de se ficarem exposta a noite, a umidade faz com que a palha perda sua qualidade e comprometa a produção. Saliento que descrevo essas etapas com baseada em memórias efetivas da infância, em que por diversas vezes presenciei minhas tias e também mães de colegas realizarem essas etapas.

Figura 3: Processo de secagem das palhas



Fonte: Registrada pela autora

Após a secagem, segue para o corte, onde as mulheres com uma faca pequena separam o lombo da palha. De acordo com Barbosa (2020), a qualidade da palha é quem decide o seu destino, se a palha for mais clara e considerada de boa qualidade, ela é utilizada na cor natural, mas se elas estiverem com a cor mais escura, passam pelo processo de tingimento. Na figura 4 podemos observar palhas penduradas em cordões para que a tinta possa secar:

Figura 4: Palhas tingidas



Fonte: Registrada pela autora

Depois de seca e tingida, a palha estar pronta para a produção do artesanato. Durante esse processo, ao conversar com um grupo de mulheres artesãs itaiçabenses, percebemos que elas preferem que a confecção seja em coletivos, pois de acordo com seus relatos, é nesse momento em que elas, independente do lugar, seja ele uma garagem, sala ou calçada, estabelecem vínculos afetivos e se encontram para partilhar suas realizações e frustrações umas com as outras.

Figura 5: Artesã confeccionando peça com palha de carnaúba



Fonte: Registrado pela autora

Nos últimos anos, a feitura do artesanato vem ganhando novos formatos e adquirindo novas características com a inserção de outros materiais, como couro e crochê. Conforme Barbosa (2020), as peças ainda eram elaboradas de acordo com as técnicas e os saberes que vinham das gerações anteriores, mas com a chegada da CEART, outros elementos foram agregados a essa herança. Hoje há uma diversidade na produção, que segundo o representante da associação, possui um fluxo intenso de exportação e consistem em peças como chapéus, bolsas, esteiras, fruteiras, sousplat, cestos, luminárias e outros.

Figura 6: Cestos e luminárias em palha de carnaúba



Fonte: Registrado pela autora.

A face do exposto foi possível observar como o trabalho dessas mulheres é importante no fortalecimento da economia local e na preservação de uma tradição ancestral. Mas o que é nítido e problemático é que o esforço e desempenho nesse processo são extremamente desvalorizados. Essas mulheres, que na grande maioria das vezes possuem um baixo nível de escolaridade, enxergam no artesanato um meio de sobrevivência, que mesmo menosprezado, há décadas vem colocando comida na mesa de muitas famílias. Por isso é importante questionar o preço e o valor de preservar uma tradição, que muitas vezes não é considerado o seu sentido enquanto tradição, mas sim o seu valor de troca.

O “preço” da tradição

De acordo com Horenstein (2012, p. 30), “a tradição, em psicanálise, adquire a forma de transmissão genealógica, fundamentalmente por meio da experiência transferencial”, e ao nos depararmos com ela, é preciso compreender a sua “distância justa”, ou seja:

A distância justa permite compreender o que a tradição contém de ficcional, ou seja, de invenção necessária ou não. Separa-nos, como um tegumento se desprende da semente, da adesão a certos intocáveis teóricos, técnicos ou institucionais que ancoram nossa identidade (Horenstein, p. 30).

Schiffler (2016), numa perspectiva diacrônica, entende que a tradição a partir do seu fluxo histórico e da ruptura das temporalidades, “torna-se signo de resistência contra a violência simbólica que silencia e oprime, por séculos, identidades culturais” (p. 2). Mas essa dinâmica vai se alterando e reinventando a partir do cruzamento das temporalidades, com isso, segundo a autora:

Potencializa-se, portanto, o caráter transcultural de identidades híbridas, formadas por diversas matrizes e que, dialogicamente, podem refutar ou afirmar determinadas origens, mas sempre em processo de negociação, com diversos elementos culturais postos em contato. Em perspectiva dinâmica, o passado-presente irrompe como entre-lugar de inovação e ruptura. Assim, o passado e a historicidade, como formas de revisitar a tradição, não devem ser entendidos como um processo fixo, mas como prática reflexiva e problematizadora do momento presente, em um procedimento fluido e em constante movimento (Schiffler, p. 4).

Assim as tradições que nos conecta as nossas origens, nossa ancestralidade e a nossa legitimação enquanto pertencente a algum lugar é reinventada. Isso pode ser observado ao considerarmos que a América latina é um continente revestido pela mestiçagem, onde os elementos se misturam não somente na aparência física das pessoas, mas invisibilizam a existência dos povos, alterando sua vida e suas tradições, que são remodeladas de acordo com os sistemas e as necessidades.

Diante disso, a tradição, tomando como exemplo o artesanato de palha, passa a ter outro sentido, se antes eram produzidos artefatos que supriam as necessidades dos povos indígenas em suas diásporas, hoje sua produção possui um valor comercial para atender as demandas do mercado. Logo, essa precificação da tradição, resulta em uma série de problemas para as pessoas que labutam nas sombras para concebê-la, como é o caso da desvalorização do trabalho.

Durante uma breve conversa com um grupo de artesãs em Itaiçaba, constatamos que essas mulheres não estão atentas ao valor simbólico que essa prática possui e muitas nem se quer pararam para refletir sobre suas origens. Suas falas estão sempre voltadas para a narrativa de ser uma prática que aprenderam com suas mães e avós, para o tempo gasto na produção e a desvalorização do trabalho. Mas mesmo diante desses desafios, algumas dessas mulheres orgulham-se do tra-

balho que fazem, porque mesmo diante dos esforços, foi através do trançado da palha que conseguiram colocar comida na mesa, criar seus filhos e sustenta-los nas universidades.

O representante da associação menciona que não há um incentivo por parte do município para a preservação dessa tradição, e que muitas das colaborações e apoios que essa prática recebe, vem de outros lugares. Perante a isto, observa-se que o próprio espaço ao qual essa prática pertence, é o que menos oferece suporte para que ela seja preservada, mesmo esta sendo a principal identidade do local.

Destarte, o que percebemos é que a preservação da tradição ocorre, até certo ponto, de forma inconsciente, pois o interesse está voltado para o seu retorno econômico e não para o seu valor simbólico. Com isso, essa prática passa por um processo de desestabilização, que desestrutura sua base social fortalecendo as bases econômicas e retroalimenta o valor simbólico a partir da mercantilização. Ou seja, o artesanato de palha que sobrevive com a desvalorização, só tem forças para existir enquanto houver mercado.

Considerações finais

Depreendemos que essa temática que envolve o papel das mulheres no artesanato de palha em Itaiçaba carece de estudos mais aprofundados, pois os protagonismos dessas mulheres desempenham um importantíssimo papel socioespacial no município. Abrir espaço para que as experiências dessas mulheres sejam notadas, permite que a história local seja apropriada e reinventada.

Por fim, o artesanato de palha, mesmo com todo processo de aperfeiçoamento, transformado em mercadoria, ainda é uma trajetória histórica que nos conecta aos nossos ancestrais. As mulheres, que perpetuam essa tradição, repassando de geração em geração, são as principais responsáveis pela preservação da identidade itaiçabense, e por isso elas precisam, que seu trabalho seja valorizado e que o valor simbólico/afetivo de suas produções seja resgatado.

Referências

- BARBOSA, Nonato Lucas Freitas. **Trabalho e educação na vida das famílias produtoras do artesanato de palha de carnaúba em Itaiçaba-ce.** 2020. 137f. Dissertação (Mestrado em Educação e Ensino) – Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, Limoeiro do Norte, 2020.
- HORENSTEIN, Mariano. O vaso e as sementes de girassol. Notas para uma tradição que virá. **Caliban**, n.1, v.10, p. 27-38, 2012.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. História das mulheres e das relações de gênero: campo historiográfico, trajetórias e perspectivas. **Mandrágora**, n. 19, v. 19, p. 5-15, 2013.
- OLIVEIRA, Francisca Daniele Queiroz. **Arranjo produtivo de artesanato de palha de carnaúba em Itaiçaba:** um estudo de caso. 2004. 61f. Monografia (Graduação em Ciências Econômicas) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Economia, Administração, Atuárias, Contabilidade e Secretariado, Fortaleza, 2004.
- PERROT, Michelle. **As mulheres e os silêncios da história.** Trad. Viviane Riveiro. Bauru: EDUSC, 2005.
- POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Os Tapuias do Nordeste e a monografia de Elias Herckman. **Revista Instituto do Ceará**, Fortaleza, Tomo 48, 1934.
- RIOS, Pedro Paulo Souza; BASTOS, Adson dos Santos; BARROS, Edonilce da Rocha. Mulheres no Semiárido brasileiro: uma história invisibilizada. **Revista Ouricuri**, Paulo Afonso, n. 2, v.5, p. 1-17, 2015.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Tamires Maria do Nascimento; FELIX, Waleska James Sousa; GRANGEIRO, Rebeca da Rocha. Mulheres artesãs da palha: uma análise do perfil empreendedor. **Revista do Desenvolvimento Regional**, Taquara, n. 2, v. 15, p. 127-150, 2018.
- SCHIFFLER, Michele Freire. Tradição, Oralidade e Ancestralidade. **Feira Literária Brasil**, África de Vitória, n.2, v.1, 2016.

SILVA, Sanja Sandy Oliveira da. **Crescença**: linha de produtos em palha de carnaúba desenvolvida colaborativamente com a comunidade de Cabreiro-CE. 2020. 111f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Fortaleza, 2020.

SILVA, Joseli Maria. Um ensaio sobre as potencialidades do uso do conceito de gênero na análise geográfica. **Revista de História Regional**, n. 1, v. 8, p. 31-45, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode um subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VICENTE, Marcos Felipe. **Entre São Francisco Xavier e a Madre de Deus: a etnia Paiaku nas fronteiras da colonização**. 2011. 160f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2011.

CAPÍTULO 4

QUANDO O ARMÁRIO FICOU PEQUENO: A EMERGÊNCIA DA PERSONA POLÍTICA LGBTQIA+ NA TRAJETÓRIA DOS MOVIMENTOS CULTURAIS AÇUENSES

Thiago Bernardo de França

Alan Eugênio Dantas Freire

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-3

Introdução

Buscamos, aqui, compreender os processos de construção política e militante de personas LGBTQIA+, a partir de determinados movimentos culturais em Açu, entre 2013 e 2019. Em um trabalho que visa desnaturalizar e politizar identidades sociais, nada mais coerente do que começar a fazê-lo desde a apresentação do espaço a que se delimita.

No Estado do Rio Grande do Norte (RN), distante cerca de 210 km da capital Natal, o município de Açu, palavra de origem tupi-guarani, tem o mesmo nome de um dos rios que banham o vale onde se localiza (PREFEITURA MUNICIPAL DE ASSÚ, 2021). O povoado colonial chamado “Taba-açu”, “Aldeia Grande”, quando emancipado em cidade, em 16 de outubro de 1845, teve seu nome aportuguesado, grafado, então, com “ss” e acento agudo no “u”: “Assú”.

Ao decorrer deste trabalho, escolhi a grafia mais antiga: Açu. Em um dos espaços onde se aconteceu as chamadas “Guerras dos Bárbaros” (Araújo, 2007), preferi o topônimo que melhor invoca à memória uma história de populações indígenas dizimadas.

Isto porque, aqui, também estudo populações que, tal como indígenas, ainda hoje lutam pelo direito à vida: as pessoas LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuados e mais).

Além disso, os atores sociais que estudo buscam construir seu lugar político de militância e direito à cidadania contra uma hegemonia social e simbólica opressora, que tem no colonizador um de seus emblemas: o macho branco heterossexual e cristão.

Muitos foram os processos de violência contra a população não heterossexual e binária. No Brasil desde o período Imperial com a criminalização da sodomia, a década de 1980 com as truculentas abordagens policiais em lugares frequentados por pessoas LGBTQIA+. Até a década de 1990 a Homossexualidade estava encaixada na lista de doenças da OMS - Organização Mundial de Saúde, sendo denominada de “Homossexualismo”¹.

Ainda mais recente, por volta do ano de 2013, a bancada “Boi, Bala e Bíblia” (BBB) que é uma “coalizão de representantes do agronegócio, da linha dura na segurança pública e do fundamentalismo cristão” (Tatemoto, 2019) do Senado Federal e da Casa Legislativa Federal discute projetos sobre a “Cura Gay”.

Dentre todos esses processos violentos, Personas políticas LGBTQIA+, a exemplo do que veremos através das fontes orais que iremos analisar, estiveram se organizando para combater esses atos, sempre pautados a partir de seu lugar temporal.

O conceito de personas políticas LGBTQ+, na contemporaneidade, é fundamental a esse trabalho, por isso, antes de analisarmos como ele se construiu nas lidas de uma militância em Açu, busco aqui defini-lo em linhas gerais, com base na historicidade traçada por Foucault.

1 “O homossexualismo passou a existir na CID a partir da 6a Revisão (1948), na Categoria 320 — Personalidade Patológica, como um dos termos de inclusão da subcategoria 320. 6 — Desvio Sexual.” (Laurentine, 1984, p. 344-345). “Em 17 de maio de 1990, a 43ª Assembleia Mundial da Saúde adotou, por meio da sua resolução WHA43. 24, a 10ª Revisão da Lista da Classificação Internacional de Doenças (CID-10), sendo que nesta versão da CID “a homossexualidade *per se* não está mais incluída como categoria” (OMS). A nova classificação entrou em vigor entre os países-membro das Nações Unidas a partir de 1º de janeiro de 1993.” (BRASIL, 2014).

Segundo Michel Foucault (1976), no século XVII, em relação à sexualidade, demarcou-se “o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas”, quando “denominar o sexo” tornou-se “mais difícil e custoso”. Nesse sentido, emergiu um controle dos usos dos corpos, que se desdobrou numa regulação, ou melhor, interdição na linguagem: o sexo tornou-se assunto tabu na sociedade vitoriana.

Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura (Foucault, 1976, p. 11).

Obliterado da linguagem e, desse modo, excluído das bocas e vistas públicas, o sexo foi limitado ao espaço privado e introduzido nos códigos de sigilo familiar, doravante, sujeitado à regulação, além de moral, legal.

Tal redução do sexo ao privado o apagou inclusive da própria história política, que, por muito tempo, negligenciou-o como objeto renitente do debate público, o que só atualmente vem sendo revisto. As pessoas LGBTQIA+, ao decorrer da história, foram alvos, por exemplo, tanto da chamada extrema direita, como os movimentos nazifascistas (Soares, 2020), quanto da extrema esquerda comunista. Também, alvos da violência cotidiana e policial no capitalismo, como ilustra a conhecida Revolta de Stonewall In nos Estados Unidos em 1969 (Lelis, 2019), e, no Brasil, a Ditadura de 1964.

Este trabalho, aborda acerca da emergência da construção política e cultural de *personas* LGBTQIA+ em Açu, Rio Grande do Norte, especialmente pensando nas pautas nacionais e estaduais que estavam sendo levantadas em relação às políticas afirmativas LGBTQIA+. Desta maneira, nos detemos a falar sobre quatro organizações culturais organizadas parcial ou totalmente por sujeitos LGBTQIA+, que são a Associação de Homossexuais do Vale do Assú – AHVA (2004), o Movimento Dá Licença Coronéis, o Sarau da Resistência (2016) e o Coletivo Di-versos de Teatro (2017).

Personas políticas

Compreender o conceito de personas políticas LGBTQIA+, primeiro, como uma batalha por tornar evidente que a sexualidade não está restrita ao privado, mas participa das disputas pelo público, inclusive constituindo, embora veladamente, uma ideia de cidadania.

O problema da emergência da persona política LGBTQIA+ não é o do surgimento de práticas sexuais homoafetivas, estas que devem ser tão antigas quanto a própria humanidade. É, por um lado, o de romper o discurso heteronormativo que a reduziu aos espaços privados, ou às zonas de penumbra, é constituir a comunidade LGBTQIA+ como pública, isto é, política.

Por outro, o de que as discursividades que representem as pessoas e as práticas homoafetivas não sejam mais falas das alteridades, que as constroem como marginais a heteronormatividade. Mas informadas por sujeitos do discurso que se identifiquem com o lugar de fala LGBTQIA+. Desse modo, o que chamo personas políticas LGBTQIA+ é uma resposta a um processo histórico, que busca se afirmar em duplo movimento: do privado para o público e da alteridade para a identidade.

Sendo assim, essas pessoas no campo de lutas e militâncias políticas passaram a construir conceitos, entendimentos, representações, estatísticas e pautas; isto é, contra as paredes e penumbras que as esconderam, buscam então formas de se tornarem visíveis e dizíveis por suas próprias reivindicações e autorrepresentações. Embora com trajetórias díspares, constroem-se como atores e personagens que se reivindicam como comunidade.

Mauss (1974, p. 385) explica a origem da palavra *persona* do latim: “Tudo mostra que o significado original da palavra é inteiramente uma máscara. Naturalmente, a explicação do etimologista latino vem de *per / sonare*”, que também originou a palavra “pessoa”. Comum à teoria teatral, a escolha do termo deveu-se ao seu uso corrente na psicologia social e na antropologia. Serve, aqui, para avisarmos que não tratamos, na expressão de Homi Bhabha (1998), de “narrativas

de subjetividades originárias e iniciais”, da caracterização da personalidade, de individualidades absolutas, nem do desvendamento do “reprimido” psicanalítico.

Personas referem-se às máscaras não como falseamento. Mas as que usamos no teatro cotidiano, com as quais cada um de nós como seres históricos e sociais atuamos no palco da vida, negociando com os poderes com que nos sujeitamos e somos sujeitos a papéis sociais.

Desse modo, tais personas políticas são também representações sociais e históricas, isto é, uma identidade política fabricada junto ao confronto público e militância, como afirma Bhabha (1998): “os “processos” de tensão e disputa que articulam e produzem as “diferenças culturais” também “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”.

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. [...] A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. [...] Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (Bhabha, 1998, p. 16-17).

Para falarmos mais acerca da performance dessas pessoas politicamente construídas por meio de pautas sociais e temporais, dialogamos com variados sujeitos, moradores de uma mesma cidade, alguns de um mesmo bairro e/ou até residência, com idades parecidas, com realidades que se encontram e se aglomeram por entre laços de luta e militância. É por entre essas histórias contadas e não contadas, que iremos dialogar em torno dessas performances políticas e sociais LGBTQIA+, que se disponibilizaram a lutar em grupo por pautas que dizem respeito às suas vidas e as vidas de seus pares.

Já advertiu Bruno Latour (2012) de que não há grupos, mas formação de grupos, isto é, diferente do procedimento comum aos sociólogos, os laços que agremiam pessoas não devem ser buscados sem antes considerar os processos que demarcam de tempos em tempos sentidos agregadores.

A primeira característica do mundo social é o constante empenho de algumas pessoas em desenhar fronteiras que as separem de outras; mas os sociólogos do social consideram que a principal característica desse mundo consiste em reconhecer, independentemente de quem as traça e com quais ferramentas, a existência inquestionável das fronteiras (Latour, 2012, p. 52).

Personas Políticas LGBTQIA+ constroem grupos, espaços, movimentos e organizações à medida que se consolidam como comunidade afirmando as fronteiras que coletivamente as diferenciam, particularizam seus anseios e necessidades, em relação a representação de uma hegemonia social externa aos limites que as representam. O autor faz ainda, um diálogo sobre motivações que leva uma *persona* a organizar-se por entre grupos.

Latour (2012) entende os participantes desses grupos como “atores”, ou seja, envolvidos coletivamente na construção dos sentidos e solidariedades agregadores da comunidade da qual participam. Para ele, os grupos são formados por meio de pautas que se esvaem perante o tempo, desta maneira, para compreender a sociologia e história das agremiações, o pesquisador deveria acompanhar os rastros desses atores, as “pistas deixadas pelas atividades deles na formação e desmantelamento de grupos ” (Latour, 2012, p. 51).

A figura do Ator, nos apresenta como um ser central do processo de personificação da representação de pautas e atividades propostas e organizadas por esses grupos, apresentando-nos também a o conceito de “Rede”, que é necessariamente a conjunção do espaço e da figura do ator. Nessa perspectiva Latour (2012), nos apresenta a figura do “porta-voz”, que “estão sempre em ação, justificando a existência do grupo, invocando regras e precedentes e, como veremos, opondo uma definição às demais.”

O Vale do Açu e também dos homossexuais: a AHVA e suas construções políticas

Antes de tratarmos dos grupos LGBTQIA+ formados em Açu, precisamos entender que, embora não se limitem a uma reação, eles emergiram também a fim de contraporem-se a uma condição de cidadania indigente que torna essa comunidade alvo de violências simbólicas e físicas.

Entre os anos de 2003 e 2013, nas presidências de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff, ambos do Partido dos Trabalhadores (PT), em um contexto de uma América Latina com vários governos progressistas, o Brasil passou por inúmeros avanços sociais, que contemplaram a população LGBTQIA+ do país (Vieira, 2020). Entretanto, comparado a outros países onde ser LGBTQIA+ é crime, o Brasil ainda é o que mais violenta, mata e viola direitos dessas pessoas no mundo; dados estes que consideram os significativos avanços na política de garantias de direitos básicos nos últimos quase 20 anos.

Segundo um Dossiê da Rede Trans de 2017, organização responsável pelos dados sobre travestis e transexuais no Brasil, em 2016, foram contabilizados 52 tentativas e 143 assassinatos consumados, além de 12 casos de suicídio e 54, de violações a direitos humanos contra pessoas LGBTQIA+. De acordo com o Dossiê: A Geografia dos Corpos das Pessoas Trans (Nogueira, p. 79, 2017), 25 anos é a média de vida que uma pessoa travesti ou transexual vive no Brasil.

Gomes (2020) e Magnani (2020) afirmam que a forma de tratamento para com os indivíduos transgêneros se configura como cruel, preconceituoso e propício a exclusão. Essas mulheres, tratadas à margem da cidadania por sua identidade de gênero, têm ainda sua condição agravada por estruturas educacionais excludentes; sistema de saúde sem preparação e sem capacitação para atendê-las, e políticas de acesso a trabalho falhas, deixando-as sem escolhas.

No caso das mulheres transexuais, lhes restam muitas vezes trabalhar em espaços de prostituição e comércio de drogas ilícitas. De acordo com estudo publicado em 2018 pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA)

(2018a, p. 18), 90% das travestis e transexuais brasileiras se prostituem como meio de subsistência e fonte de renda por falta de acesso ao mercado de trabalho e falta de qualificação profissional devido aos processos excludentes, familiares, escolares e sociais.

Cenário este que se repete no Rio Grande do Norte. Em pesquisa realizada, em 2017, por estudantes do curso de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 33 municípios, 63% das LGBTQIA+ entrevistadas afirmaram que já sofreram algum tipo de violência.

Através da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88), houve um progresso para as conquistas dos LGBTQIA+, pois aderiu os direitos humanos e garantiu direitos fundamentais na CF/88.

Durante o mandato (2003-2011) do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, houve a criação de algumas políticas públicas para os LGBT, pois o governo do Lula assegurava uma estrutura de diálogo com a sociedade. Segundo o Daniiliauskas (2011, p.74), em razão disso criou-se o programa Brasil Sem Homofobia (BSH), em 2004, que o tem como objetivo o combate à violência e à discriminação contra a comunidade LGBTQIA+ e a promoção da cidadania dessa comunidade.

Percebe-se que o objetivo dessa política é garantir os direitos que estão previstos na CF/88, contudo que não estão sendo garantidos na prática. Diante disso, há necessidade de ações afirmativas para garantir direitos e proteger essa comunidade.

Nesse ambiente de construção de políticas públicas afirmativas para pessoas LGBTQIA+ nos governos do PT, percebemos que se há a necessidade de tantas ferramentas de apoio e acolhimento desses sujeitos, significa dizer que as tentativas de alijamento e silenciamento dessa classe ainda sim era/é constante.

Pois ao mesmo passo que essa políticas são criadas, os atos criminosos contra pessoas LGBTQIA+ continuam aumentando, especialmente falando sobre o contexto do RN (Carvalho, 2019).

A partir disso, não somente em Açu, como também em cidades circunvizinhas, emergiram alguns “porta-vozes” que conseguiram mobilizar parte da comunidade e da população, organizando movimentos de rua, atividades de formação sociopolítica, reuniões, conferências e festivais. Assim como em outras cidades do RN, em que houve a criação de organizações que acolhem e protegem as pessoas LGBTQIA+ do Estado, também, a partir de 2004, foi fundada a Associação de Homossexuais do Vale do Açu – AHVA.

A Associação Homossexual do Vale do Assú - AHVA é uma organização de direitos humanos fundada em 2004 que luta na defesa da cidadania da comunidade LGBT, onde neste período já desenvolvemos várias atividades culturais, como, a Semana da Diversidade, parada LGBT de Assú e duas edições da Parada LGBT de Mossoró em conjunto com a sociedade Terra Vida. (Leite, 2020, p. 11)²

Atualmente, a maioria das pessoas participantes da AHVA são pessoas transexuais e travestis, especialmente mulheres transexuais, ou seja, desconfigurando bastante a ideia do próprio nome. A AHVA significou um momento de inflexão para emergência de uma militância política LGBTQIA+ no Vale, acompanhando os movimentos de mesmo cariz que ocorriam nas maiores cidades do RN.

A AHVA é a única associação LGBTQIA+ de Açu, a mesma possui reconhecimento estadual na ocupação de espaços de conselhos e setoriais LGBTQIA+, mas não possui reconhecimento jurídico documental através de CNPJ.

Como afirmou Bruno Latour (2012): “para delinear um grupo”, no caso de representação política, antes “cumprir dispor de ‘porta-vozes’ que ‘façam pela’ existência do grupo [...]. Estão sempre em ação, justificando a existência do grupo[...]”.

Ou ainda, segundo Butler (2018): “para aqueles considerados “inelegíveis”, a luta para formar alianças é fundamental, e envolve uma proposição plural e formativa de elegibilidade onde ela não existia antes.”

² A citação acima é do breve memorial que compõe um projeto escrito por Eurian da Nóbrega Leite, para editais culturais da Lei Aldir Blanc, por meio do Governo do Estado do Rio Grande do Norte e através da Fundação José Augusto, Lei essa, aprovada em 2020 e sancionada pelo então Presidente da República, na emergência da Pandemia do Covid19 (Coronavírus).

Rebeca Lovane Ribeiro é uma militante atuante da causa LGBTQIA+ na região. Natural de Açu, tem 37 anos, mulher transexual, heterossexual, atualmente Recepcionista do Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS), foi participante e, depois, vice-presidenta da AHVA, entre 2017 e 2021. Segundo ela considera, tal posto foi fundamental para a constituição de seu engajamento.

REBECA - eu me destacava nos grupos de trabalho, [...] que eu tinha um grande potencial [...]. Eu era muito ferrenha nos meus posicionamentos políticos, eu acho que isso também deu muita visibilidade, [...] para que as pessoas entendessem que eu era uma pessoa que pudesse dar representatividade a minha classe. [...] acho que com a minha participação dentro do movimento, de tá participando das conferências [...] Foi quando ele me convidou para ser a vice presidenta da AHVA [...]. E o meu ingresso dentro dos movimentos sociais se deve muito a isso, [...] com convite para ser a Vice Presidenta da AHVA. (Ribeiro, 2021, p. 9)

O processo de identificação coletiva da *persona* política LGBTAQIA+ entrava em cena. Rebeca demarcava a emergência de “porta-vozes”, que conseguiam construir uma representação pública e unitária de grupo e relativamente uníssona como uma *persona* que centraliza o debate e expande para a construção das pautas da organização.

Ainda, a AHVA organizou muitas atividades. Além de movimentos de cunho artístico e cultural, de que trataremos no segundo capítulo, realizou, em 2015, a I Conferência Municipal LGBTQIA+ e a mobilização “Assú Pede Paz”, que fez referência aos assassinatos de pessoas LGBTQIA+ da cidade em 2018, contando com a participação massiva, da classe estudantil de Açu.

Junto a Rebeca Lovane, trazemos aqui, as memórias de pessoas, que tiveram em comum a militância LGBTQIA+. São artistas, de idades entre 21 e 37 anos, todos(as) moradores e moradoras da cidade de Açu, e que se constroem politicamente especialmente entre 2013 e 2019. Tais memórias narradas de um presente são também registros de um processo com que justificam sua adesão à comunidade LGBTQIA+.

Walber Ferreira dos Santos (Santos, 2021), de nome artístico Walber Fersan, natural de São Paulo Capital, de 29 anos de idade, homem cisgênero, gay,

morador do bairro Dom Eliseu, Zona urbana de Açú. Atualmente Walber é Coordenador do Cine Teatro Pedro Amorim, através da Prefeitura Municipal de Assú, filiado ao PT em Açú, Diretor Teatral, integrante do Sarau da Resistência e ator do Coletivo Di-versos de Teatro.

Devemos pensar pois, na seguinte questão, o quanto os corpos e o sexo das pessoas realmente são postas em lugares tão privados, que no caso das pessoas LGBTQIA+ o termo descobrir e aceitar acaba por entrar em cena como uma característica do privado. Porém, o que é colocado é que quando se nasce homem ou mulher, esses já chegam ao mundo com pré-determinações sociais impostas do que eles deverão ser, ou seja, “homem é homem” e “mulher é mulher”, e dentro dessas significações, cada qual tem suas funções definidas.

WALBER – eu sempre tive essa autoafirmação da pessoa Gay que eu sou, [...] graças a alguma coisa, eu não sei, [...] a Deus, [...] a educação que eu tive em casa, eu nunca tive esse questionamento de me entender enquanto pessoa, gay, e o teatro e a dança, a arte em si, [...] chega como algo realmente de me entender enquanto, “ah, realmente, eu sou assim e não tem nenhum problema quanto a isso. E o processo de militância, do meu ser enquanto militante, [...] veio realmente dessa construção enquanto artista.

A arte, como lugar de autoconhecimento de si, chega como um processo também de autoidentificação, quando pensamos o teatro como espaço de construção política do ser social no Brasil, precisamos trazer a tona Augusto Boal (1991), ele que teorizou acerca do Teatro do Oprimido, teatro esse pensado a partir da *persona* oprimida, seja esse o ator/atriz ou o público, ambos participantes do processo teatral, um teatro que traz perspectivas políticas sociais estruturais, estruturas dominantes que nos classificam como sujeitos dispensáveis ou não, que dita o que é “certo” ou “errado”.

Walber, assim como todas as outras *personas* apresentadas aqui, se reconhece e possui essa consciência de classe, sentimento de pertencimento de seus lugares que ocupam ou que já ocuparam.

Entretanto as trajetórias são diferentes. Nesse ponto chegou o momento de apresentar outra entrevistada: Camila Dantas Araújo dos Santos, natural de Açú, de 21 anos de idade, mulher cisgênero e lésbica. Atualmente é graduanda

do curso de Pedagogia da Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA), é Social Mídia da FACESA – Faculdade do Complexo Educacional Santo André, militante da Marcha Mundial das Mulheres (MMM), filiada ao Partido dos Trabalhadores em Açu (PT - Açu), Integrante do Sarau da Resistência, fotógrafa, Produtora e Representante do Coletivo Di-versos de Teatro.

Para Camila, no que concerne a sua militância, somente mencionada seu contato com a arte, que posteriormente funcionou em sua inserção em espaços LGBTQIA+.

CAMILA – [...] na minha infância também, eu estive participando do Projeto Agir, juntamente com o Projeto Janduí, [...] conhecido aqui no Bairro como Fundo Cristão. Dentro desse Fundo Cristão, [...] a gente tinha aula de dança, [...] e eu tive muito contato, tanto com o teatro, quanto com a dança, isso foi o que me levou a esse processo artístico, [...] e aí, eu cresci nesse processo lá do Fundo Cristão. (Santos, 20121, p. 1- 2)

Segundo Camila, os processos de mudança de sua antiga escola, o Instituto Padre Ibiapina (IPI), que fechou suas portas para tal escola, conhecida como JK, de nome Escola Estadual Juscelino Kubitschek, também significou:

CAMILA - eu estudei minha vida inteira no IPI, [...] e aí, quando o IPI se acabou, eu fui para o JK, e lá [...] eu tive [...] contato com pessoas diferentes, que não eram do meu convívio, [...] e foi nesse processo de mudança, que eu tive um choque de realidade, [...] eu me interessei por uma menina da escola, [...] eu nunca tinha me interessado, não que eu tenha percebido. Nesse momento na escola [...] consegui compreender que [...] gostava também de meninas. [...] é tanto que eu tive um processo muito difícil, de auto aceitação, de compreender e me aceitar [...], eu não queria sentir aquilo ali, e foi um processo difícil, não por aceitação da minha família, mas meu processo de aceitação, foi na escola também, que eu compreendi a militância como militância, na escola anterior eu via [...] como processo político [...] não como militância, [...]. Lá na escola antiga, eu já era participativa, eu gostava muito de reunião dos pais, de reivindicar com os professores coisas que eu acreditava que não era daquele jeito, de ir até a direção da escola e levar pautas [...] dos alunos, [...] mas foi no JK que eu consegui compreender o processo político como ele realmente é, na sociedade. (Santos, 2021, p. 3-4)

O problema da aceitação, no caso, aparece como processo de subjetivação dos novos afetos, era o conflito entre a máscara estereotipada da lésbica e a sua própria autoimagem. Era o conflito entre as expectativas sociais, até então pacífi-

cas pela promessa de se realizar, postas em tensão. O espelho em que se via pela imagem heteronormativa cristalizada, de repente, estilhaçou-se; entretanto, nele não passou a ver projetada a caricatura da lésbica.

Iniciava ali um próprio reconhecimento de que sua sexualidade, que antes acreditava restrita ao privado, era redescoberta como limitada pelas coerções tácitas de uma opressão social, desde então, mesmo se tivesse tentado “escolher” pela heterossexualidade, nem mesmo voltaria a esta pela mesma naturalidade com que a vivenciava outrora. Dos dois lados, tanto a norma quanto o desvio, antes separadas, foram irremediavelmente aproximadas, tornando-se duas faces em uma nova consciência.

Alguns dos nossos entrevistados, compreendiam sua inserção na militância LGBTQIA+ exatamente dentro dessa perspectiva mais globalizante de articulação das chamadas “minorias sociais”.

Esse era o caso de Maria Yamara dos Santos Paiva natural de Açu, de 27 anos de idade, mulher cisgênero, lésbica, moradora do bairro Frutilandia. Atualmente Yamara é graduanda do curso de Letras Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), no Campus Avançado de Assú, é Assessora do Mandato Popular da Deputada Estadual do RN Isolda Dantas (PT), Atriz do Coletivo Di-versos de Teatro, militante da Marcha Mundial das Mulheres – MMM, filiada e Vice Presidenta do PT em Açu, Coordenadora Geral do Diretório Central das e dos Estudantes Anatólia de Melo Alves da UERN, e Idealizadora e Integrante do Sarau da Resistência.

O teatro, em ambas personagens, percebemos que para além de um simples *hobby*, é também um processo de escape de situações sociais.

YAMARA – [...] o teatro ele não era todo dia, [...] ele era terça, quinta e sábado, eram [...] os dias que na minha cabeça, [...] era o meu momento, porque eu não fazia outra coisa, além de trabalhar [...] e como lá em casa tinha muita gente, tinha que fazer as coisas de casa, [...] eu só reproduzia o trabalho doméstico das outras casas, então o teatro era [...] uma válvula de escape, era uma coisa diferente que tinha para fazer. (Paiva, 2021, p. 1-2)

A reprodução social do que é ser mulher, essa mulher submissa, detentora do lar, da família e dos afazeres domésticos adentra a cabeça de Yamara como algo que a prendia de ser criança, o teatro como válvula de escape é a chave do cadeado da prisão que a objetivava como uma menina que tem que aprender a cuidar de casa, mostrando que outras realidade também foi possível.

YAMARA – [...] eu vejo primeiro um processo de militância, [...] e o processo de militância LGBTQIA + é o mesmo, mas eu vejo mais, um processo de militância em outras áreas, para depois eu me descobrir dentro do processo da militância LGBTQIA +. [...] eu comecei a visualizar a militância primeiro como mulher, mas não é porque eu achei massa, vixe eu achei massa, então vou militar como mulher, é porque alguém teve que falar isso, que foi Itamara, “ai Yamara, eu sou de tal movimento de mulheres e a gente se organiza, faz determinadas coisas, e aí que fui começando a conhecer e achei muito interessante, Itamara foi uma referência para mim, durante um tempão [...] enquanto mulher, militante, com o pensamento mais avançado aqui em Açú, que é muito difícil, eu me vi primeiro nesse lugar de militância como mulher, depois, vi como mulher negra, depois eu me vi como militante cultural, depois eu me vi dentro da militância partidária, eu ainda não estava no partido, mas achava interessante construir um partido enquanto organização, mas antes da militância partidária, eu achava interessante o Movimento Estudantil.

Yamara se apresenta nesse momento, por entre a construção de diversas militâncias, nos demonstrando sua constituição subjetiva enquanto *persona* política, vemos assim uma construção tanto partidária como também estudantil, porém, construções que se ligam por entre suas pautas enquanto minoria.

Mesmo se entendendo e assumindo-se como lésbica cisgênero, Yamara invoca a primazia na formação de sua subjetividade política as causas feministas e negras. Entende a militância como mulher dentro da perspectiva do sexo biológico, sexo de nascimento, e não de gênero - Coloca a militância LGBT como “um desafio maior do que todas as outras militâncias, porque quando eu nasci, eu nasci mulher, eu me entendia como mulher, ainda me entendo hoje” (Paiva, 2021, p.6).

É nessa perspectiva do coletivo como unidade, que observamos o quanto as trajetórias individuais dessas *personas* se cruzam e se entrelaçam, e como elas terminam por construírem os mesmos espaços de militância e moldarem entre si suas performances agora coletivamente. A aceitação nasce como nova

resposta ao medo fundamental da exclusão, ela se compõe de grupos que permitem as pessoas se sentirem enturmadas, com suas experiências, e seus dramas compreendidos.

O povo vai a rua: Movimento Dá Licença Coronéis

O Movimento Dá Licença Coronéis foi um movimento social construído a várias mãos em meados do ano de 2013 em Açu. Tendo como principais apoiadores o Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), Curso de História da UERN, Campus Avançado de Assú e vários movimentos sociais como Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Movimento de Mulheres Camponesas (MMC), coletivos culturais e Sindicatos de Açu e região, todas estas organizações juntas formando a chamada Frente Brasil Popular (FBP).

O resultado é que o número de participantes aumentou exponencialmente e, em várias áreas urbanas, se multiplicaram as expressões de autonomia que expressam solidariedade, mas por alianças políticas e / ou partidárias em debate.

“Focava-se na defesa do direito a dar voz pública a demandas plurais, mas, assim mesmo, o entendimento sobre a legitimidade dessas demandas foi conflitivo entre vários subgrupos de manifestantes.” (Warren, 2014, p. 3)

Fazendo um diálogo entre Judith Butler (2018) e Bruno Latour (2012), o movimento foi um processo de união de pautas, em que cada coletivo tinha sua pauta, mas estava por todas, com mais porta-vozes a serem ouvidos.

Por entre pautas nacionais e locais, o movimento realizou seu primeiro ato no dia 04 de julho de 2013 pela manhã, concentrando-se na Praça Jota Keully e destino a Sede da Prefeitura Municipal de Assú. No mesmo mês, no dia 11, foi o Dia Nacional de Luta: O povo nas ruas muda o mundo, onde a Frente Brasil Popular de Açu esteve presente, defendendo diversas pautas, como, transporte público de qualidade, redução da jornada de trabalho para 40 horas para professores da rede pública de educação, contra a Projeto de Emenda à Constituição - 4330 (PEC da terceirização), Reforma Agrária, etc. onde também foi denunciado as

repressões e criminalização das lutas sociais, o genocídio das populações negra e indígena, a impunidade dos torturadores da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985. Esse movimento também esteve nas ruas contra a aprovação da maioria penal e contra o projeto de “cura gay”.

Açu, possui uma estrutura política oligárquicamente comandada por famílias tradicionais do município desde antes mesmo de sua fundação enquanto cidade em 16 de outubro de 1845. Assim, pensado como meio de denúncia não tão somente das pautas nacionais, algumas pautas de cunho municipal são acrescentadas a mobilização geral do Movimento, construindo-se desta maneira, pautas políticas contra essas dominações bicentenárias.

Não somente a nível local, como também a nível nacional, as pautas construídas em 2013 tomam um sentido “apartidário, esse processo de “ir a rua sem levantar bandeiras políticas partidárias”.

Em relação ao sistema político-partidário, as manifestações também expressaram antagonismos na política, desde a opção por siglas partidárias até à intolerância em relação a sua presença na praça pública. Assim sendo, as expressões estéticas e verbais foram de partidarismo, apartidarismo e antipartidarismo, cujas explicitações se reproduziram nas redes sociais, demonstrando, frequentemente, intolerâncias recíprocas. (Warren, 2014, p. 3)

Fora o processo antes e durante o ato, o Movimento conseguiu organizar um espaço que agrega informações de outras atividades políticas sociais da cidade no *Facebook*, nessa plataforma foi possível encontrar imagens, vídeos e outras informações, onde tornou um espaço que divulga as pautas sociais dos outros movimentos, retomando assim, o mesmo discurso dos Corpos em Aliança da Judith Butler (2018).

O Movimento Dá Licença Coronéis se apresenta como uma atividade que marcou o processo de auto organização de outros coletivos e movimentos culturais, como o Coletivo Di-versos de Teatro, os festivais culturais LGBTQIA+ em Açu e o Sarau da Resistência que junto com ele se tem a construção da ocupação da UERN. Percebamos pois, que muitos dos (as) sujeitos LGBTQIA+ que já estavam introduzidos nos movimentos culturais de Açu antes de 2013, também

organizaram-se nesses “novos” espaços, agora não somente como movimentadores culturais, como também, trazendo a política LGBTQIA+ para as criações artística-culturais.

Da coxia ao palco: a construção do Sarau da Resistência

O Sarau da Resistência é um movimento político, artístico e cultural, pensado por jovens artistas, sendo essas as nossas fontes base desta pesquisa, e por pessoas universitárias, em meados da segunda metade do ano de 2016.

O Sarau foi organizado com a pretensão de comunicar a população sobre a conjuntura política brasileira de 2016 e a conjuntura estadual e também, universitária da UERN.

No Brasil de 2016, notamos uma política democrática nacional, totalmente fragilizada, ano de conturbadas reviravoltas, com o Golpe final de 31 de agosto de 2016, essa data e seu significado com certeza terá um lugar na história e memória coletiva dos (as) brasileiros (as). Foi nesse fatídico dia em que o então Senado Federal aprovou o impeachment da Presidenta eleita por voto popular Dilma Rousseff (PT), a partir de argumentações jurídicas Instáveis, constrangedoras, conspirações, traições e acusações gerais, transmitidas em tempo real, como um reality show melancólico. (Domingues, 2019).

YAMARA – [...] nós tivemos uma reunião para pensar como iríamos nos organizar, para falar sobre o [...] Fora Robson Farias [...] que era quem estava querendo privatizar a UERN, e essa era uma pauta pontual [...] de 2016. (Paiva, 2021, p. 8).

No Rio Grande do Norte, também encontrávamos uma política democrática fragilizada, onde o então “presidente do Tribunal de Justiça, desembargador Cláudio Santos defende a privatização da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) como forma de aumentar os recursos do Executivo Estadual.” (TRIBUNA DO NORTE, 2016) Esse discurso do desembargador vem de um

processo conjuntural de inúmeras tentativas de desmonte da UERN, sendo que o Governador da época, o Robson Farias (Partido Social Democrático - PSD) estava atrasando desde o mês de janeiro de 2016 os salários dos servidores da UERN (REDAÇÃO, 2018).

Todo esse processo, gerou inúmeros protestos da população do RN contra o Governador Robson Farias (PSD), a favor dos servidores públicos do RN e contra os desmontes educacionais na UERN por parte do Governo estadual.

O lugar de fala de quem pensou e construiu o Sarau da Resistência traz uma proposição de extrema relevância, quando se pensa nos públicos que se pretende atingir com as pautas levantadas. Tornam-se sujeitos porta-vozes desse novo espaço auto-organizado por essa juventude aliançada por entre pluralidades e singularidades.

CAMILA – Primeiro que Açu, é a “Terra da Poesia”, então tudo quando a gente faz aqui em Açu, a gente carrega a poesia com a gente. O Sarau da Resistência, é um sarau feito na rua, [...] é para todo mundo, então eu acredito que quando a gente vai para a rua com o Sarau da Resistência, nós demarcamos o nosso espaço, nós mostramos quem [...] somos, nós apresentamos a nossa linha de pensamento, e em Açu, não somente a poesia, como também a música, o teatro, são movimentos artísticos muito presentes na cidade. (Santos, 2021, p. 7)

Açu é conhecido popularmente como “Terra da Poesia” (Santos; Barros, 2013) e traz traços de uma cultura popular disseminada principalmente por homens e mulheres, brancos, de família deveras reconhecida da sociedade açuense. “Então tinha sentido e tinha propósito, não era o nome solto porque era só beleza, é um nome porque tinha todo um propósito político por trás, tinha um outro processo de construção que a gente estava querendo propor para Açu” (Paiva, 2021, p. 9). É nesse ambiente poético que o Sarau da Resistência pretende adentrar, porém, trazendo suas próprias perspectivas de Açu como “Terra da Poesia”.

Yamara e Camila, assim como as outras fontes aqui apresentadas, vem de um ambiente artístico de transição, em que até certo momento estavam construindo somente uma cultura popular, por meio de peças tradicionais de cunho sertanejo e nordestino.

Em 2016, as *personas* trazidas aqui como fontes da pesquisa, estavam construindo o Grupo O Borná de Teatro, grupo esse liderado pelo artista popular, Shicó do Mamulengo. Percebendo as construções políticas de afirmação LGBTQIA+, negra e feminista, que não contemplava os ideais de existência e atuação do grupo, seus membros tomaram um outro rumo e criaram o Coletivo Di-versos de Teatro, Coletivo o qual iremos tratar ainda neste capítulo.

É maravilhoso sentir a empolgação ao falar sobre o que foi Sarau da Resistência LGBTQIA+, a expectativa de se construir um espaço afirmativo, com sentimento de pertencimento do espaço ocupado, o orgulho de se construir uma atividade que segundo as fontes, foi inédita para a população LGBTQIA+ de Açu.

A proposta de falar sobre política de uma maneira que agregue as juventudes LGBTQIA+, do campo, da cidade, os (as) secundaristas, universitários (as), negros (as) entre outras pluralidades, que se aliam por entre suas dores e lutas.

Corpos em resistência: Coletivo Di-versos de Teatro

O Coletivo Di-Versos de Teatro, é atualmente um dos únicos grupos de teatro da Região do Vale do Açu que discute em suas atividades e espetáculos sobre temáticas relacionadas à negritude, racismo, machismo, gênero e sexualidade.

Diante disso, levam a arte de fazer teatro para os quatro cantos da região, sempre trazendo ao final de cada intervenção um diálogo sobre o que foi abordado em cena. Atualmente é um Coletivo formado por sua maioria de pessoas pretas e da periferia, todas pertencentes a comunidade LGBTQIA+.

O grupo foca sempre em seus trabalhos a construção diária do que está em foco ou não no município, no Estado, no país e no mundo. São cenas produzidas que fazem com que as pessoas reflitam sobre os lugares e não lugares em que determinadas *personas* não conseguem ocupar, seja pelo tom de sua pele, condição financeira e patrimonial, por sua região e por sua condição sexual e de gênero.

WALBER –o Di-versos, que foi um processo muito bonito, o nome do grupo da gente já fala tudo né, Di-versos, Manifesto Poético, esse Manifesto Poético, foi [...] a primeira peça do grupo [...] que o nome [...] era, Di-versos: Manifesto Poético, aí a gente falou “ah, vamos fazer o grupo, vamos colocar o nome do grupo de Di-versos, grupo de teatro”, e ficou, e a peça agora se chama só, Manifesto Poético, porque o Di-versos se tornou o nome do grupo. (Santos, 2021, p. 9)

YAMARA –o Coletivo por exemplo, o Di-versos, não é um coletivo que, é tipo assim, não foi a pauta LGBTQIA+ que organizou o coletivo, foram as pessoas LGBTQIA+ que se organizaram dentro do coletivo. (Paiva, 2021, p. 8)

CAMILA – [...]eu comecei a entrar dentro do Coletivo nesse processo, mais de pensar junto com os meninos, de estar dentro dos bastidores, ajudar com as coisas [...] não sou a pessoa de atuar, [...] mas sou a pessoa de ação, [...] eu vou lá ajudo [...] e carrego [...] o Coletivo no meu nome, já estivemos em vários processos em que o meu nome estava sendo usado como Coletivo, e isso [...] eu tenho muito orgulho, de carregar esse Coletivo, que é [...] incrível. (Santos, 2021, p. 8-9)

O nome construído como forma de representatividade é apresentado como algo de bastante importância, principalmente dizendo respeito às pessoas que compõem o Coletivo, são participantes que se mostram à sociedade como pessoas fora das estruturas impostas pela heteronormatividade e pela estrutura patriarcal.

É um espaço que apesar de ser construído por pessoas que já têm vivenciado outros movimentos culturais e políticos em outros momentos, ainda sim adentram ao Di-versos tentando se compreender agora enquanto coletividade que tem propósitos e pautas definidas a partir de seus estereótipos expostos ao público através da arte.

CAMILA – [...] o nosso Coletivo, o Di-versos, ele é um coletivo que está sempre presente, ele está sempre presente, então as pessoas enxergam a gente, as pessoas que constroem o coletivo, como pessoas artísticas, pessoas culturais, pessoas que trazem a cultura para dentro da cidade. (Santos, 2021, p. 7)

WALBER – [...] são quatro, é um grupo muito bom de trabalhar [...] a gente sempre fala o quanto é importante a construção de cada um [...] do Coletivo Di-versos, ela é tão importante para a construção do Açu, que cada um tem dentro dessa cidade, tem dentro desse espaço, algo importante para oferecer, e aí acaba que o nosso grupo fica um pouquinho de lado por conta disso, mas quando a gente tá no grupo, aí que o grupo oferece bastante coisa para quem o assiste, então dar orgulho desse grupo, [...] de fazer parte do Di-versos, [...] que é um grupo LGBTQIA+ de teatro, então é muito importante. (Santos, 2021, p. 10-11)

O se entender persona LGBTQIA+ e sentir que representa espaços a partir de seu processo de ser e de fazer, é incrível, é a busca pelo lugar que nunca disseram que poderia ser ocupado por esses sujeitos, é o sentir que a luta vale a pena, não falando de uma proposta de meritocracia, mas sim de conquista, pois quando há pelo menos um de nós em espaços de visibilidade, em espaço de poder, em espaços de fala, significa dizer que o movimento ele é constante, que ele anda, que não é estático.

O Coletivo Di-versos foi o espaço de junção de pautas, um espaço em que esses poderiam unir-se contra os sistemas discriminatórios e hostis utilizando-se da arte como meio de publicização de atividades, de puxar rodas de discursão, ou até mesmo como forma de despertar no outro a vontade de saber, a necessidade de conhecer, e até mesmo a culpa ou o incômodo pelo sofrimento do (a) outro (a).

Esses grupos, o Sarau da Resistência que realizou em 2016 a Ocupação da UERN, e o Coletivo Di-versos de Teatro, são movimentos culturais em que a empatia e a luta são carros-chefes de suas estruturas.

Então o Sarau da Resistência, bem como o Coletivo Di-versos de Teatro, são frutos de inúmeras vivências nos espaços, dentro e fora de Açu, são grupos que tornaram-se porta-vozes de suas pautas (Latour, 2012).

Conclusão

Buscamos nesse artigo mostrar que mesmo com a opressão sob a população LGBTQIA+, essas personas também se organizaram e resistiram em luta. Contra a subjugação, sair do privado e ir ao público se fez necessário.

A cidade de Açu não foi diferente desses momentos históricos significativos para as construções de políticas LGBTQIA+ afirmativas. Vimos que a cidade também apresenta movimentos de organização dessas ou com essas personas, organizações essas que se projetam para além do espaço da cidade, mas também no Rio Grande do Norte.

Observamos também que em uma cidade como Açu, reconhecida no âmbito estadual, como “Terra da Poesia” e “Atenas Potiguar”, essas personas LGBTQIA+, buscaram a arte e a cultura como forma de resistência. Assim, compreendemos que a maior fonte de organização de sujeitos LGBTQIA+ em Açu foi/é através da arte, mesmo esses não estando encaixados em lugares de uma militância política.

Considero que trabalhos como esse, também são atos de resistência ao que está imposto, entendendo que a academia deve ser um espaço ocupado por todas as pessoas, por todas as classes, gêneros e cores.

Que esse artigo sirva para que você LGBTQIA+, estudante ou não, possa entender que um mundo livre para a nossa população ainda é possível, mediante a luta e a busca por ocupar e conseguir se manter nesses espaços de disputas narrativas.

Fontes

AHVA. **AHVA**, Assú, 07 jan. 2021. Instagram: @ahvassu. Disponível em: https://instagram.com/ahvassu?utm_medium=copy_link Acesso em: 28 out. 2021.

Frente Brasil Popular. Compromissos da Militância. *In: .*, Frente Brasil Popular. **Frente Brasil Popular**. Belo Horizonte, 5 set. 2015. Disponível em: <http://frentebrasil.cut.org.br/conteudo/compromissos-da-militancia/>. Acesso em: 10 out. 2021.

MOVIMENTO DÁ LICENÇA CORONÉIS. Movimento Dá Licença Coronéis. *In: Movimento Dá Licença Coronéis. Movimento Dá Licença Coronéis*. Açu: Facebook, 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/MovimentoDaLicencaCoroneis>. Acesso em: 1 set. 2021.

Prefeitura Municipal de Assú. Informações Sócio-Econômicas. *In: Prefeitura Municipal de Assú. A Cidade*. Assú: Prefeitura Municipal de Assú, 2021. Disponível em: <https://assu.rn.gov.br/informacoes-socio-economicas/>. Acesso em: 1 set. 2021.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA CASA CIVIL SUBCHEFIA PARA ASSUNTOS JURÍDICOS. **Constituição Federal 1988**. Brasília, 1988.

TRIBUNA DO NORTE. Presidente do TJRN defende privatização da UERN: reitoria reage. **Tribuna do Norte**, Natal, 31 out. 2016. Notícia, p. 1-2. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/presidente-do-tjrn-defende-privatiza-a-o-da-uern-reitoria-reage/362417>. Acesso em: 9 out. 2021.

Referências

ARAÚJO, Soraya Geronazzo. **O muro do demônio: economia e cultura na guerra dos bárbaros no Nordeste colonial do Brasil: séculos XVII e XVIII**. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Interrogando a identidade.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Civilização Brasileira, 6 ed. Rio de Janeiro, 1991.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia** / Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARVALHO, Luciomar de; LISBOA, Filho Flavi Ferreira. Representações LGBTQIA+ e estudos culturais: invisibilidades da diversidade de gênero em audiovisuais publicitários de moda Reciis – **Rev Eletron Comun Inf Inov Saúde**. 2019 jul.-set.;13(3):671-80 | [www.reciis.icict.fiocruz.br] e-ISSN 1981-6278.

CARVALHO, Júlia. Mapeamento inédito revela dados da violência contra LGBTs no RN. In: CARVALHO, JÚLIA. **Saiba Mais: Agência de Reportagem**. Natal: Saiba Mais, 2019. Disponível em: <https://www.saibamais.jor.br/mapeamento-inedito-revela-dados-da-violencia-contralgbts-no-rn/>. Acesso em: 14 set. 2021

DOMINGUES, Mauro Petersem. A Fragilidade dos Partidos Como Instituições Representativas e o Golpe Parlamentar. In: GALVÃO, Ana Carolina; ZAIDAN, Junia Claudia Santana de Mattos; SALGUEIRO, Wilberth (org.). **Foi golpe!:** o Brasil de 2016 em análise. Campina, SP: Pontes Editores, 2019. cap. 2, p. 41-59. ISBN 978-85-2170-098-2. Disponível em https://literaturaeeducacao.ufes.br/sites/grupoliteraturaeeducacao.ufes.br/files/fi_eld/anexo/foi_golpe_-_versao_pdf.pdf. Acesso em: 9 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. V1. Edições Graal, Rio de Janeiro, 1976.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social** / Bruno Latour -- Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012. 400 p.

LELIS, Rafael Carrano. Transviado também faz revolução! Um olhar maquiaveliano sobre a Revolta de Stonewall. **Revista de Ciências do Estado**. Belo Horizonte: v. 4, n. 2, e15170. ISSN: 2525-8036. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revce/article/view/> Acesso em: 20 set. 2021.

MAUSS, Marcel. Quinta Parte: IV. A persona. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. cap. 5, p. 385-390. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2843910/mod_resource/content/1/Mauss_Marcel_Sociologia_e_antropologia_2003.pdf. Acesso em: 13 out. 2021.

SOARES, Douglas Verbicaro. A Discriminação à Homossexualidade na História do Totalitarismo Nazista: Os Triângulos Rosas Esquecidos dos Campos de Concentração e Trabalhos Forçados. **Pensamento Jurídico**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 01-37, ago/dez. 2020. Disponível em: <https://fadisp.com.br/revista/ojs/index.php/pensamentojuridico/article/view/236/299>. Acesso em: 20 set. 2021.

WARREN, Ilse Scherer-. Manifestações de Rua no Brasil 2013: encontros e desencontros na política. **CADERNO CRH**, Salvador, v. 27, n. 71, p. 417-429, Maio/Ago. 2014.

NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfin; AQUINO, Tathiane Araújo; CABRAL, Euclides Afonso. Dossiê: A Geografia dos Corpos das Pessoas Trans. **Rede Trans Brasil**, Brasil, p. 1-79, 2017. DOI Microsoft Word - RedeTransBrasil_Dossier.docx. Disponível em: <http://redetransbrasil.org.br/wp-content/uploads/2019/10/A-Geografia-dos-Corpos-Trans.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

PAIVA, Maria Yamara dos Santos. **Entrevista 2**. [Entrevista cedida a] Thiago Bernardo de França. Assú, p. 01-18, jul. 2021.

RIBEIRO, Rebeca Lovane. **Entrevista 5**. [Entrevista cedida a] Thiago Bernardo de França. Assú, p. 01-14, ago. 2021.

SANTOS, Roberg Januário dos; BARROS, Lucilvana Ferreira. A escrita e a produção histórico/poética de um Assú antigo e tradicional. **Revista Tempo e Argumento**, Santos, p. 1-22, 29 maio 2013. Disponível em: <http://www.rn.anpuh.org/2016/assets/downloads/veeh/ST04/A%20escrita%20e%20a%20producao%20historicopoetica%20de%20um%20Assu%20antigo%20e%20tradicional.pdf>. Acesso em: 15 out. 2021.

SANTOS, Camila Dantas Araújo. **Entrevista 3**. [Entrevista cedida a] Thiago Bernardo de França. Assú, p. 01-15, jul. 2021.

SANTOS, Walber Ferreira. **Entrevista 1**. [Entrevista cedida a] Thiago Bernardo de França. Assú, p. 01-15, jul. 2021.

SARAU DA RESISTÊNCIA. **Sarau da Resistência**. 05 dez. 2016, Assú. Facebook: Sarau da Resistência. Disponível em: <https://www.facebook.com/Sarau-da-Resist%C3%Aancia-1306117362745499/photos/1354042001286368> Acesso em: 28 out. 2021.

TATEMOTO, Rafael. **Bancada BBB se reconfigura e pode ampliar influência nos próximos quatro anos**. Brasil de Fato. Brasília, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/02/12/bancada-bbb-se-reconfigura-e-pode-ampliar-influencia-nos-proximos-quatro-anos> Acesso em: 28 out. 2021.

VIEIRA, Willian. A luta nunca termina. *In*: VIEIRA, Willian. **GAMA**. 1. ed. [S. l.]: Gamarevista, 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/orgulho-de-que/linha-do-tempo-direitos-lgbt-no-brasil-e-no-mundo/>. Acesso em: 14 set. 2021.

CAPÍTULO 5

A FRONTEIRA ERA A LEI: UMA HISTÓRIA DOS SERTÕES ATRAVÉS DO FAROESTE

Heverton da Silva Guedes

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-4

Introdução

Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do dragão da maldade. Hoje eu vou embora mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vez reze padre nosso, Lampião Nosso Senhor! (O DRAGÃO..., 1969)

O faroeste é um gênero de importância histórica destacada. Para muitos historiadores, ele não só foi o primeiro e mais genuíno gênero do cinema norte-americano, como foi o responsável por pavimentar muito do que mais tarde seria reconhecido mundo afora como cinema *hollywoodiano*, tanto na estética quanto no conteúdo. Por ser um gênero secular, cujas origens remetem aos primórdios do cinema global, parece injusta qualquer tentativa de defini-lo, mas parece válido, no entanto, destacar aqui alguns de seus principais aspectos que, apesar de se modificarem com o tempo, conservam certa manutenção ainda hoje.

Antes de tudo, é importante pontuar que o gênero tem como mote a conquista romantizada do velho oeste, derivando exatamente daí o seu nome, que aglutina as palavras em inglês “*far*” + “*west*”, que significam “longe” e “oeste”,

respectivamente. Ou seja, os filmes de aventuras com *cowboys* por terras “sem lei” e marginalizadas, por isso mesmo, repletas de abundantes perigos, foram, pelo menos em seu início, uma forma que a incipiente indústria cinematográfica estadunidense encontrou de reencenar seu passado, agora mitificado, de expansão econômica, cultural e social para o oeste ocorrida na segunda metade do século XIX, sobretudo, após o término da Guerra de Secessão, em 1865.¹

Entre os diversos fatores que inspiraram tamanha empreitada, podemos situar, em primeiro lugar, o chamado *destino manifesto*, crença comum àquela época segundo a qual os colonizadores norte-americanos, em suas especiais virtudes e robustas instituições, teriam sido, nada a mais, nada a menos, do que o povo eleito por desígnios divinos para alargar a civilidade sobre as mais distintas bandas da América do Norte; e segundo, a *tese da fronteira*, baseada, por sua vez, no livro *The Significance of the Frontier in American History* (1893) da autoria do historiador Frederick Jackson Turner,² na qual se busca nas áreas fronteiriças o elemento fundante da cultura americana, em seus aspectos ditos típicos, como o nacionalismo e a democracia.³ Mas muito mais que inspiração, essas duas chaves

1 A base das histórias abordadas pelos filmes foi influenciada pelas baladas que abordavam diversas temáticas, dentre elas a rotina do *cowboy*, o medo da perda da terra e o rancor com os outros povos. Da literatura, autores como David Thoreau, James Fenimore Cooper, Washington Irving e Mark Twain colaboraram na divulgação das histórias do oeste. Estas baladas e livros caracterizam esta jornada por um país novo que busca imortalizar seu passado recente conjugado com as influências mais antigas e européias. Os primeiros *westerns* realizados no final do século XIX e no início do século XX são um prolongamento destes elementos (QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. *The Searchers* ou o *Western americano* por excelência? *O Olho da História*, v. 16, 2011. p. 02-03).

2 Nesse ensaio [...] o autor funda uma narrativa historiográfica que assume o processo de expansão sobre a *wilderness* como o ponto definidor da história da nação. Esse processo, a expansão sobre a fronteira, a “Conquista do Oeste”, se transforma deste modo na narrativa privilegiada da nação, na explicação condensadora da história estadunidense, que será representada em múltiplos meios, ao longo de todo o século XX, sendo um dos principais o cinema, sobretudo, o gênero do faroeste (BORGES, Rafael Gonçalves. Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). In: XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2017, Brasília. **Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017. p. 02)

3 A fronteira de colonização nasceu de uma sociedade que já havia alterado o equilíbrio entre o homem e a natureza, e foi responsável pela produção de um novo produto: a mente americana. Ela constitui uma experiência única e fundamental, que resolveu o problema da constituição da identidade norte-americana após a Revolução de 1776, funcionando como uma força coesiva cujos desafios moldavam uma reação comum unindo diferentes nacionalidades. A chegada ao Pacífico produziu uma angústia referente ao próximo passo de expansão. Esta saída ocorreu pelo Imperialismo e pelo prolongamento de uma fronteira imaginária, da qual o gênero do *western* teve grande contribuição

de pensamento acabaram, por consequência, não só legitimando a expansão sobre o oeste, dito “desocupado”, como financiando um verdadeiro projeto político de etnocídio e gnocídio das populações autóctones, a um nível oficial e sistemático, como poucas vezes se teve notícia na história.

Essas ideias permanecem vivas ainda no começo do século XX, encontrando-se, por conseguinte, com os primeiros passos da experiência cinematográfica, para alguns mundial, para outros, estadunidense. Mas, polêmicas à parte, fato é que o mote da fronteira, por assim dizer, foi imensamente incenado pelo nascente gênero do *western*, inclusive, naquilo que ele tinha de pior,⁴ o que, como sabemos, refletiu-se diretamente na forma com que se escolheu representar os nativos americanos, não raro enxergados como avessos e incapazes à civilidade do homem branco, provavelmente, a ferida mais pungente do gênero.

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer *western* aciona a oposição dominante à civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torne inevitável (Matos, 2004, p. 17-18).

Também nesse momento inicial, outro aspecto digno de destaque está no fato de que enquanto que em outras partes do mundo, em especial, nos países europeus, os primeiros empreendimentos cinematográficos mostraram-se satisfeitos com seu caráter puramente experimental, nos EUA, o emergente cinema encabeçado pelos *westerns*, parece mais dado ao entretenimento e, por isso mesmo, mais interessado em construir uma narrativa e uma estética mais bem definidas, mais facilmente “digeríveis” pelo amplo público.

(QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. *The Searchers* ou o *Western americano* por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011. p. 06-07).

4 Nesse gênero cinematográfico, esse código (de violência) está predefinido. De antemão sabemos quem tem o direito de matar e quem tem o dever de pagar com a vida a quebra do respeito à lei e à ordem. Isso já estava formatado pelo cinema americano, que assim mitificou e tornou menos drástica a recriação das leis oficiais que se fizera no processo de conquista do Oeste, com tantas e tão conhecidas execuções sumárias em nome da justiça, pelos tais xerifes dos povoados. TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 90).

Bazin, o renomado teórico de cinema francês que se debruçou sobre o gênero, por exemplo, defende, de maneira elogiosa, que “o *western* é o cinema por excelência” (Bazin, 2014, p. 202); que constitui um poder simbólico e de uma capacidade de penetração tamanha que alcança o nível do “mito”, do “universal” (Bazin, 2014, p. 203); e por isso, pode se facilmente comparado, enquanto equivalente cinematográfico, às grandes epopeias, nas suas próprias palavras:

Assim, encontramos na origem do *western* uma ética da epopeia e mesmo da tragédia. Costuma-se geralmente pensar que o *western* é épico pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. *Billy the Kid* é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O caubói é um cavaleiro. Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise-en-scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza. O *western* ignora praticamente o *close*, quase totalmente o plano americano; ele se prende, em compensação, ao *travelling* e à panorâmica, que negam os limites da tela e restituem a plenitude do espaço (Bazin, 2014. p. 207-208).

Nesse gancho, parece justo aproveitar o exercício teórico de apreensão do *western* a que nos convida Bazin para sublinhar, de forma bem mais breve e menos apaixonada, algumas das características mais recorrentes do gênero e, portanto, importantes para seu melhor entendimento. Antes de tudo, valendo-se ainda do teórico francês (Bazin, 2014, p. 203); podemos compreender o *western* enquanto quaisquer formas de arte romantizada que se passa no velho oeste, há de se atentar aqui para o fator romântico, uma vez que esse gênero, principalmente em seus primórdios, costuma se mostrar mais preocupado com o potencial de entretenimento dos fatos históricos no qual toma esboço do que com sua historicidade propriamente dita.

A reboque, estão outros importantes aspectos, que derivam e se justificam desse ponto central, como por exemplo, a ênfase na paisagem,⁵ no geral, o gran-

5 A topografia característica do *western* (com seu enorme potencial para a expressão cinematográfica) ajuda a dramatizar mais intensamente o choque entre os personagens e os conflitos temáticos da história. Estes recursos dramáticos do cenário, quando habilmente empregados pelos cineastas, tendem a transformar as intrigas mais banais em espetáculo épico, a elevar a aventura escapista ao nível de grande artisticidade. [...] A função do espaço é dramática, simbólica e lírica. (Antonio Carlos Gomes de Mattos. **Publique-se a lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, p. 19-20).

de protagonista das tramas; o apreço pelos *cowboys*,⁶ “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo” (Fohlen, 1989, p. 106); e que uma vez glamourizado se faz equivalente ao cavaleiro da tradição romanesca europeia; a grande moralidade, com narrativas que costumeiramente culminam em um duelo final de bem *versus* mal, não raro, “civilizados” *versus* bárbaros; e por fim, a opção por uma linearidade narrativa, com estruturas perfeitamente divididas em três atos em moldes clássicos.⁷

Diante de tudo isso, pode-se entender, enfim, porque o faroeste é percebido, de maneira praticamente unânime, como o primeiro gênero de filme narrativo *made in USA*. Geralmente, os historiadores costumam situar *Kit Carson*, de Wallace McCutcheon, lançado em 21 de setembro de 1903, como o primeiro exemplar da história, e *O Grande Roubo do Trem*, dirigido por Edwin Stanton Porter e lançado em dezembro do mesmo ano, como o segundo. Esse último curta, cuja trama já se anuncia desde o título, foi um estrondo na época em decorrência, principalmente, de sua cena final, na qual um dos bandidos envolvidos no assalto ao trem que conta a trama olha para a câmera e dispara sua pistola em direção a plateia, que estupefata face uma das primeiras quebras da quarta parede de que se tem notícia na história do cinema mundial sai correndo aos tropeços das salas de exibição.

6 Dos elementos que compõem o gênero, o herói é a figura mais emblemática. Na maioria das vezes ele encarna o *Westerner*, o homem do oeste, onde se funde a dimensão humana com o épico, que amplia a lenda sobre suas proezas. Esta entidade vem de longe, carrega poucas coisas, tem um passado enigmático, e muitas vezes é perseguido pela justiça. Sua destreza se soma a uma masculinidade charmosa e a um intenso vigor físico. QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searchers ou o Western americano por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011. p. 03.

7 O filme *hollywoodiano* clássico apresenta indivíduos definidos [...] os personagens entram em conflito com outros [...] e finaliza com uma vitória ou derrota decisivas [...] embora o cinema tenha herdado muitas das convenções da caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 278-279).

E espalham-se as fronteiras

Ao longo das décadas seguintes, principalmente, a partir dos “loucos anos vinte”, com a consolidação mundial de *hollywood*, os faroestes continuam a mobilizar plateias, dentro e fora das terras do tio Sam, com sucessos estrondosos de bilheteria, até que atingem seu auge na década de 1940,⁸ época na qual levam verdadeiras multidões às salas de exibição, para na década seguinte entrar no Brasil e encontrar por aqui um terreno fértil para sua produção, dando origem, inclusive, a um subgênero, o *nordestern*,⁹ que mesclava a estética norte americana com o universo nordestino, em especial, o sertanejo.

Além da imitação declarada do estilo *hollywoodiano*,¹⁰ o *nordestern* também foi bastante influenciado pela literatura de cordel, da qual herdou o apreço pelas situações aventurescas e personagens míticos, e pelo fenômeno do cangaço, que a exemplo dos americanos, teve o potencial de apelo popular enfatizado em detrimento da historicidade. Na verdade, os chamados “filmes de cangaço” já tinham dado as caras em nosso cinema, pelo menos, desde as primeiras décadas do século passado,¹¹ em títulos como *Filho sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares; *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), de

8 Entre os filmes que marcaram o apogeu do gênero, podemos destacar: *A estrada de Santa Fé* (1940), de Michael Curtiz, *Bandeirantes do norte* (1940), de King Vidor, *O galante aventureiro* (1940), de William Wyler, *Os conquistadores* (1941), de Fritz Lang, e *Buffalo Bill* (1943), de William Wellman.

9 A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o *nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano. VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, 53(4), 517-525. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>. 2018. p. 518.

10 O cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia, industrializar-se e imitar bem o seu correlato americano para poder impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmá-la como passado, sem vigência, como tradição. Uma forma de abordagem que afirma um rural que não é, para poder, da melhor maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala – e daquele que a ele assiste. TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP. 2001. p. 12.

11 A primeira aparição de que se tem notícia de um cangaceiro nas telas de cinema ocorreu em junho de 1917, no Theatro Moderno, em Recife. Segundo o Jornal A Província de 05/06/1917, foi apresentado um filme com imagens de um jogo de futebol e da Casa de Detenção, onde se encontrava preso o conhecido cangaceiro Antônio Silvino. VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007. p. 30)

Guilherme Gáudio; e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), do libanês Benjamim Abrahão.

Se nos Estados Unidos o *cowboy* representa, no imaginário popular, a figura do herói vestido com chapéu, calça de couro, fivela, esporas e arma em punho, no Brasil, em certa medida, se tem a figura do cangaceiro como representante. O cangaço é um movimento que desde muito tempo é apresentado ao público através do cinema, na década de 20 do século passado já se tem notícia de filmes que abordam o cangaceirismo [...] Além da influência do *western*, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios, com autores como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde que trazem à tona os causos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pelejas até cangaceiros tornados santos e heróis (Varjão, 2018, p. 519).

Já no que diz respeito ao cinema brasileiro da década de 1950, de uma forma mais geral, podemos afirmar que ficou marcado, por sua vez, pela tentativa, em mão dupla, de industrialização e de construção de uma linguagem própria.¹² Essa hercúlea empreitada, diga-se de passagem, foi encabeçada pela famosa *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), empresa paulista sediada em São Bernardo do Campo que tinha como principal meta produzir um cinema nacional de padrões internacionais.¹³ Ou seja, o Brasil da década de 1950 queria ser avançado o suficiente para desenvolver seu cinema a um nível industrial, não mais em experimentos ou ciclos isolados, como havia sido até então, tomando para si o exemplo dos EUA. Mas, um exemplo a ser copiado, e não apenas referenciado. Por isso, a *Vera Cruz* a fim de alavancar o nível de suas produções investiu pesado na contratação de toda sorte de profissionais do audiovisual, e tanto o fez que chegou à falência apenas cinco anos depois de abrir as portas.

Esse breve contexto se faz pertinente a nossa discussão uma vez que foi justamente a *Vera Cruz* a grande responsável pelo desenvolvimento do primeiro filme *nordestern* de que se tem notícia: *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Nele, os caubóis são substituídos por cangaceiros, como sugere o título, e o velho

12 TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 17.

13 GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981. p. 18.

oeste, pelas matas da caatinga, que por mais artificiais que fossem, ocupavam o mesmo lugar simbólico: o da terra a ser conquistada.

Nesse filme, somos apresentados ao sertão da seguinte forma: “volte e diga pro seu Governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu”. Essa frase é dita a um funcionário público pelo Capitão Galdino (Milton Ribeiro), logo na sequência da abertura, após assistirmos um bando de cangaceiros montados a cavalo e perfeitamente enfileirados desfilaram ao som da canção popular atribuída a Lampião, *Muié Rendeira*, no que poderia ser a cena inicial de qualquer faroeste americano, principalmente, levando-se em conta o seu tom glorioso, que recorta as silhuetas dos cangaceiros contra o céu amplo, em plano aberto, em uma espécie de reverência, de desejo de mitificação, como nos propôs Bazin.

Mas voltemos à frase, pois ela fornece munição suficiente para se entender não só a obra em si como também boa parte do *nordestern*. Pois bem, pelo que parece, estamos perante uma intenção de marginalização:¹⁴ a terra demarcada aqui não pertence aos mesmos domínios da nação brasileira, pelo contrário, o exótico é o principal contorno de seu território que encontra na incivilização o único chão. O diretor do filme ao adotar o sertão como palco o toma enquanto signo de arcaico e de barbárie. De acordo com Tolentino, ele desejava pintar com isso o verdadeiro retrato do Brasil que deveria ser, nas suas próprias palavras, “original e bonito” (Tolentino, 2001, p. 67); pensamento esse que encontra eco e raiz em todo um largo imaginário brasileiro, pelo menos, desde os remotos tempos coloniais.¹⁵

14 É o Nordeste visto a partir da estética do *western*, estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois pólos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009. p. 268).

15 “Sertão” foi uma categoria construída primeiramente pelos colonizadores portugueses, ao longo do processo da colonização. Uma categoria carregada de sentidos negativos, que absorveu o significado original, conhecido dos lusitanos desde antes de sua chegada ao Brasil - espaços vazios, desconhecidos, longínquos e pouco habitados - acrescentando-lhe outros, semelhantes aos primeiros e derivados destes, porém específicos, adequados a uma situação histórica particular e única: a da conquista e consolidação da colônia brasileira. AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995. p. 148).

Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (Xavier, 1983, p. 124-125).

Essa obra icônica, na medida em que acabou por moldar todo um subgênero, foi responsável por influenciar diversos títulos e autores que o sucederam, fosse no eixo paulista no qual se insere, com obras como *Da terra nasce o ódio* (1954), de Antoninho Hossri, e *Dioguinho* (1957), de Carlos Coimbra, fosse no chamado ciclo dos “*nordesterns* de êxitos” da década seguinte, através de títulos como *A morte comanda o cangaço* (1960), e *Lampião, rei do cangaço* (1963), também de Coimbra, ou fosse mais de vinte anos depois, já no “*western* feijoad” de obras como *A filha do padre* (1975), de Tony Vieira, e *Menino da Porteira* (1977), de Jeremias Moreira Filho, apenas para citar alguns.¹⁶

Assim sendo, pode-se inferir que a ligação entre o *western* e o sertão não se deu apenas pela ligeira associação que se faz entre os bandidos de lá e os bandidos de cá, para além do forte apelo melodramático que isso ocasionava, e que tanto interessava causar, a escolha do sertão como palco para o faroeste *made in brasil* também se baseou, claramente, no velho mote da terra a ser conquistada.

Como vimos, o faroeste surgiu a partir do mote do território a ser civilizado, lugar esse que historicamente foi alocado pelo imaginário brasileiro aos sertões, pelo menos, desde a colônia, quando olhava-se para os rincões como terras misteriosas e exóticas, distantes que estavam do litoral, centro da cultura e da dita “civilização” colonial portuguesa.¹⁷ Pois bem, como já estava presente na mentalidade brasileira que o sertão, enquanto terra marginal, carecia de ser domesticado, foi tarefa fácil delegar essa função ao cinema comercial moldado pela sempre sedenta indústria norte-americana.

16 PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). **100 melhores filmes brasileiros**: Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Letramento. 2016. p. 289.

17 AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995. p. 148.

A necessidade de fazer frente ao molde hegemônico seria basilar para a trajetória de outro importante autor a se voltar para os sertões, o sempre polêmico Glauber Rocha. Se a *Vera Cruz* foi responsável por chefiar a experiência cinematográfica industrial da década de 1950, Glauber certamente foi uma das cabeças da década de 1960, desenvolvendo junto a Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra aquela que ficou conhecida como primeira fase do Cinema Novo, que não por coincidência se voltou para os sertões na busca desse mesmo “brasil profundo” e arcaico de que falava Lima Barreto, só que agora com uma importante diferença: o real-rural que encontraram não podia ser apreendido em padrões *hollywoodianos*, demasiado românticos, pelo contrário, só havia uma forma de captá-lo: através da crueza, da miséria, da feiura, que então se tornam o centro da abordagem do sertão. Ou seja, por mais que a aproximação seja diferente, evidencia-se igual alargamento de estereotipia:

A tríade do Cinema Novo estabeleceu marcas para a região que ressoam até os dias atuais. Ainda hoje, a identidade nordestina, muitas vezes, é atrelada a um estereótipo de miséria e alienação, o que ajuda a reforçar preconceitos dentro do próprio território nacional. Os cinemanovistas optaram, por questões ideológicas, pela representação do Nordeste de forma homogênea, deixando de lado as especificidades existentes. Dentre as várias abordagens possíveis, os Diretores escolheram a miséria como o ponto central. E assim ajudaram a fincar certos traços estereotipados na formação imaginária da identidade nordestina (Gutemberg; Lira, 2015. p. 168).

Apesar dessa primeira safra do Cinema Novo ter logrado outra importante obra para o *nordestern*, o dialético *Deus e o Diabo na Terras do Sol* (1964), escolhe-se aqui atentar para uma produção futura do diretor baiano, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), uma vez que essa obra pode ser mais facilmente apreciada sob a ótica do *western*, diferente daquela de 1964, que apesar de trabalhar signos e sentidos do faroeste, muito mais se assemelha a uma miscelânea de gêneros e estilos, que vão desde o cinema russo de Eisenstein a *nouvelle vague* de Godard. No mais, nas palavras do próprio Glauber: “Eu acho o *Dragão* o meu melhor filme, uma realização perfeita das minhas idéias. Lá eu tenho um palco, uma limitação espacial. Eu realizo um *mise-em-scène* brechtiano

com signos da sociedade brasileira onde eles realmente tinham que realizar no Terceiro Mundo” (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 90).

Isto posto, vamos então a algumas considerações, bem mais impressões, sobre o filme. Pois bem, por mais que o filme de Rocha conte muitos dos motivos mais recorrentes do *nordestern*, a começar pelo cangaço, aqui sob a figura de Coirana, dito o último cangaceiro vivo; seguido daquele que seja, quiçá, o mais famoso pistoleiro da nossa cinematografia nacional, Antônio das Mortes; e depois, pela centralidade da paisagem, agora localizada na fictícia cidade de Jardim das Piranhas; há algo de muito inovador aqui, na teatralização, na câmera na mão, na oralidade, na performatividade...¹⁸ há algo prestes a explodir. A tensão, o anseio de revolução, não quer deixar nada no mesmo lugar, não por mais muito tempo.

A forma como Glauber conduz seu *mise-en-scène*, em seus longos e opulentos planos- sequência, em sua narração cantada e poetizada,¹⁹ lembra-nos, bem melhor, leva-nos a um tipo algum de êxtase, de transe. E como transcende a estética glauberiana, a gente, a que tanto deseja evidenciar o Cinema Novo, sai do lugar comum de figuração para o centro pulsante da ação, move-se em uníssono, em rebuliço, em carnaval, em alegoria... tensiona os limites tênues entre mito e história, arcaico e moderno, urbano e rural, que assim se encontram em puro ritmo. O filme pulsa assim em puro pulso, rebela-se, reverbera, ele berra as angústias e as cores, acesas, de uma gente sertaneja que se faz agente da sua própria trajetória, à medida em que cangaceiros, coronéis, pistoleiros e beatos, todos lá, ainda lá, enfrentam uns aos outros, as vezes em arma, as vezes em rima. O filme parece, nesse sentido, valer-se desses signos para discuti-los, ou melhor, dissolvê-los, afinal, quer mesmo é vê-los em convulsão.

18 BUENO, Rodrigo Poreli M. VER, OUVIR E SENTIR: AS SINGULARIDADES NARRATIVAS DO FILME “O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO” (1969) DE GLAUBER ROCHA. In: SILEL, 2009, Uberlândia-MG. **Anais do SILEL**. Uberlândia-MG: EDUFU, 2009. v. 1. p. 01-08.

19 VELOSO, Carolina. O dragão da maldade contra o santo guerreiro: o cinema novo por um viés da cultura popular nordestina. **CADERNOS LITERÁRIOS (FURG)**, 2018. v. 26, p. 57-67.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro é um filme tanto da convulsão, da fabulação, quanto do dilaceramento. Nele, o sertão e seus atores são marcados pela inconstância, corroídos e carcomidos pela morbidez e pela degenerescência [...] Além disso, o cineasta baiano recorre à estética do transe para intensificar elementos cinematográficos, sendo que a performance dos personagens e a teatralização das cenas permitem a emergência de forças latentes, potências de mudanças e transformações. Na montagem fílmica, cangaceiros e beatos olham diretamente para a câmera, ou em um silêncio inquisitivo e perturbador, ou berrando chavões revolucionários. Figurantes e personagens secundários ao mesmo tempo em que atuam, são também espectadores comuns. A música funciona como contraponto às imagens, possibilitando um distanciamento do que é mostrado, parecendo até algumas vezes irônico. Os gêneros cinematográficos clássicos são desconstruídos, principalmente o *western*, o fantástico/horror e o melodrama, no intuito de, implodindo por dentro o cinema *hollywoodiano*, atrair e conscientizar o espectador (Bueno, 2000, p. 06).

Em via de conclusão, cabe destacar outro título incontornável para o entendimento da conjunção faroeste e sertanidade: *Baile Perfumado* (1996) de Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Produto da Lei Rouanet, baseado na biografia de Benjamin Abrahão, o fotógrafo libanês que, como mencionado acima, conseguiu registrar o cotidiano do bando de Virgulino Ferreira, esse título, por sua vez, problematiza o fenômeno do cangaço ao discuti-lo através da curiosidade da mídia em encruzilhada com a vaidade de Lampião, alertando, com isso, para o perigo da mitificação pela imagem. Ao se voltar para um cangaço que se encontra no raiar da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica, o longa propõe uma análise do sertão enquanto iconografia.²⁰

Diferente do *Cangaceiro* de Lima Barreto, o capitão de *Baile* não despreza a tecnologia, pelo contrário, apaixonou-se por ela enquanto espelho. Diferente dos cangaceiros de Glauber Rocha, o capitão não é retratado como um bandido de aspirações revolucionárias, e sim, como um homem de caprichos perigosos. Ademais, outra importante inovação assistida aqui é a construção da paisagem-sertão, mostrada em puro esverdear, em puro florir, em puro movimento, através de uma lente inquieta que se debruça sobre a terra molhada, por tanto seca, como quem se banha nas águas de um rio revolto.

20 BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, 2007. v. 8, n. 15, p. 242-55.

Em *Baile Perfumado* os cineastas optaram por mostrar a caatinga tomada pelo verde, a caatinga renascida na época das chuvas, uma caatinga salpicada de flores. Toda a movimentação do bando de cangaceiros, as escaramuças militares contra as tropas volantes se passam no interior de uma caatinga esverdeada, tornada ainda mais intrincada e de difícil acesso pela presença das folhas, dos ramos, dos cipós e plantas rasteiras renascidas com as chuvas. Se o filme tem como personagem principal um fotógrafo e cinegrafista, a questão da imagem, a problematização em torno da imagem aparece de forma clara no filme. A adoção dessa estratégia de construir uma outra visibilidade da paisagem regional, me parece nascer de uma reflexão sobre a produção da imagem e sobre a produção da imagem do regional, mais especificamente (Albuquerque Junior, 2016, p.12).

Estamos perante, pois, uma abordagem que altera sensivelmente a paisagem sobre a qual se coloca, numa espécie de exercício de desconstrução, na qual os signos típicos, por tanto fixos, são evocados para serem enfrentados, problematizados. E mais uma vez, em paralelo, se o filme de Lima Barreto parece dar conta do contexto complexo no qual teve origem o *nordestern*, o filme de Lírío Ferreira e Paulo Caldas se mostra como um bom ponto de desfecho, já que encerra em si muito das demandas contemporâneas, tanto do *nordestern* quanto no *western*, ambos atravessados por inúmeras reformulações.

Na verdade, falar em reformulação do *western*, é voltar ao contexto pós-segunda guerra, momento no qual ele começa a se inclinar, ainda que em parte, contra sua aura mitológica, com a chegada do chamado *super-western*,²¹ que ficou marcado por uma maior ênfase psicológica e sociológica em detrimento do romantismo sobre o qual tanto já versamos anteriormente.²² Aqui, “as vísceras mitológicas do Western são autopsiadas” (Perdigão, 1985, p.19).

Nesse momento crucial, a filmografia do gênero passa a rever seus valores ontológicos, procurando ser a antítese (mais um conflito) daquilo que representou até então [...] Chegara a hora de remodelar os espaços de representação que sempre se reciclavam no gênero e quebrar os círculos hermenêuticos que viciavam – com vivacidade, reconheçamos – as relações estabelecidas entre mito e história que fundaram a retórica do gênero (Marcondes, 2009, p. 05).

21 Entre os filmes que marcaram esta safra, podemos destacar: *Matar ou Morrer* (1952) de Fred Zinnemann, e *Os brutos Também Amam* (1953) de George Stevens.

22 A lenda se alterou diante de uma visão mais exata dos fatos. O Oeste Selvagem perdeu um pouco de sua aurora. O cowboy romântico desapareceu e surgiu a sua verdadeira face, um ser frágil e vulnerável, nada diferente do homem comum. MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004. p. 42).

Essa desconstrução do gênero seria ainda mais evidenciada na década de 1960 em diante, momento marcado, por sua vez, por uma reformulação temática e formal decorrente de uma profunda crise, tanto do ponto de vista da produção como da recepção, com quedas consecutivas no número de público e no consequente desinteresse dos estúdios, o que desembocou no assim chamado faroeste revisionista, que de forma geral, busca romper com os padrões clássicos do gênero, inclusive, com o mote da fronteira, da terra a ser domesticada, do elogio a civilidade branca colonizadora. Nesse sentido, como observam Parente e Da Motta, a mítica saga de conquista heróica e romântica do oeste passa a ser percebida como uma experiência de violência (Parente; Da Motta, 2022, p. 40); de altos custos, tanto coletivos quanto individuais, a medida em que os *cowboys* vão caindo do cavalo e dando de cara com suas feridas.

Conclusão

Uma vez desencantado o velho oeste, o deserto vai dando palco a lutas mais interiores. Uma vez desencantado o velho oeste, o deserto vai virando alegoria de solidão e redenção. Se a história antes era ornamento para fabulação, agora ela parece pesada demais para ser alocada em segundo plano, e ainda que reimaginada em pura ironia, como o faz Tarantino,²³ por exemplo, mostra-se suja e impura, aberta a contaminação, longe de qualquer senso mitológico de conquista.

E é justamente nessa reinvenção da paisagem que o *western* se encontra, mais uma vez, com o *nordestern*, que a exemplo de *Baile* parecem mais interessados em se apoderar de imagéticas pelo que proporcionam de problematização do

23 A perspectiva que colocava a sociedade estadunidense como um núcleo idealizado de amor e companheirismo, em oposição a grupos exóticos e inferiores como os índios, os latinos e os negros, é descartada por Tarantino, que evoca a mescla racial e cultural americana, com personagens de diversos lugares do mundo, representando a conquista do Oeste como um ato violento de sobrevivência individual, em franco contraste em relação à narrativa heroica da origem. PARENTE, Francisco Etruri; DA MOTTA, Leda Tenório. A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e Sua Problematização ao Longo da História do Gênero. Logos, [S.l.], v. 28, n. 1, 2022. ISSN 1982-2391. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/56413/41620>>. Acesso em: 26 out. 2022. doi:<https://doi.org/10.12957/logos.2021.56413>. p. 40).

que de manutenção. Palcos de histórias míticas e imagéticas igualmente potentes, de largo e profundo poder de penetração cultural, esses desertos e sertões, territórios, afinal, de fronteira, de constante movimento e tensão, mostram-se, então, lugar de revigorante reacomodação.

Fontes/Filmes

BAILE perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírío Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Brasil: Rio Filme, 1997. 1 DVD.

O CANGACEIRO. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Brasil: Vera Cruz, 1953. 1 DVD.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto Borges. 1969. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow. Acesso: 20/10/2022.

Referências

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Vede Sertão, Verdes Sertões: Cinema, Fotografia e Literatura na Construção de Outras Paisagens Nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, 13(1). 2016.

AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005.

BORGES, Rafael Gonçalves. Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). In: XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2017, Brasília. **Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017.

BUENO, Rodrigo Poreli M. Ver, ouvir e sentir: as singularidades narrativas do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) de Glauber Rocha. In: SILEL, 2009, Uberlândia-MG. **Anais do SILEL**. Uberlândia-MG: EDUFU, 2009.

FOHLEN, Claude. **O faroeste (1860-1890)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981.

GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2015.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **CASA (Araraquara)**, v. 7, 2009.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.

PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico: gênese e estrutura de Shane**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). **100 melhores filmes brasileiros**: Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Letramento. 2016.

QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searchers ou o Western americano por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.

TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras de Hoje**, 53(4), 517-525. 2018.

VELOSO, Carolina. O dragão da maldade contra o santo guerreiro: o cinema novo por um viés da cultura popular nordestina. **CADERNOS LITERÁRIOS (FURG)**, 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasilense, 1983.

CAPÍTULO 6

CUSTÓDIO JACINTO DE MEDEIROS E OS VOOS POÉTICOS NO ENSINO DE ARTE EM CAICÓ

Jailson Valentim dos Santos

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-5

Voando fora da asa

Para algo existir mesmo - um Deus, um bicho, um universo, um anjo... - é preciso que alguém tenha consciência dele. Ou simplesmente que o tenha inventado. (Mario Quintana)

O texto é um convite aos voos pelos céus do sertão para alcançar a poética de Custódio Jacinto de Medeiros (Currais Novos-RN, 1969 -), colocando em diálogo o Ensino de Arte e a produção artística do Seridó potiguar. Evidencia ações de um projeto pedagógico realizado em uma escola pública de Caicó-RN que culminou em uma mostra de arte na unidade de ensino como resultado de ações que se aproximavam das noções de liberdade, resistência e transgressão.

Fundamenta-se na filosofia freiriana a partir da boniteza encontrada nos processos de aprendizagens que tanto se manifestam no sentimento de esperança e nos gestos de solidariedade, quanto na decência e na ética (Freire, 2002; 2000; 1996). O francês Gaston Bachelard (1974) contribui com reflexões a respeito do espaço, enquanto Ana Mae Barbosa (2009; 2005) e Mirim Celeste Martins (2009) trazem reflexões sobre os fundamentos da Arte/Educação. Da crítica de arte recebemos contribuições de Nicolas Bourriaud (2009) e Anne Couquelin

(2005), além de Fernando Cocchiarale (2006) sobre as concepções da arte contemporânea.

No que concerne a literatura, destacamos os nomes de Manoel de Barros (2010) e Alice Ruiz (2018), pois nos instigaram a pensar no sentido poético. Compreendemos, a partir da leitura de Raymond Williams (2011; 2001), que toda sociedade humana tem seus propósitos ao desenvolver e escolher seu jeito de atribuir significados, por isso ressaltamos o trabalho do artista caicoense Custódio Jacinto de Medeiros, pois sua poética nos instiga a ir além de (re)pensar as nossas práticas pedagógicas em Arte. Seu trabalho suscita reflexões sobre um modelo de sociedade, na qual o fazer criativo é sinônimo de liberdade.

Ao longo dessa última década viemos questionado porque a arte contemporânea não se faz presente no interior das escolas brasileiras e, em especial, das instituições de ensino público do Seridó potiguar. Por isto, ao iniciar uma reflexão a partir do Ensino de Arte atrelada a produção artística contemporânea nesta região, partimos das nossas próprias práticas docentes, considerando as metodologias abertas de trabalho, de viés qualitativo, cujo campo empírico são as escolas públicas que atuamos no Seridó, sejam estas em território potiguar ou paraibano. Para tanto, problematizamos: como a produção artística contemporânea dessa região contribui com as experiências estéticas dos nossos educandos?

Conhecer o Ensino de Arte que é oferecido as crianças e jovens que estudam em escolas públicas no interior do Nordeste e, em especial, nos sertões do Seridó, potiguar e paraibano, é fundamental para o avanço e fortalecimento da história do Ensino de Arte nessa região. Esta história, aliás, é marcada pela negligência de um lado, e pela submissão colonialista do outro. Negligência, porque historicamente, esses estados não investem o necessário em formação inicial e continuada e na contratação de professores de arte para atuar nas escolas. E submissão colonialista, porque quando o Ensino de Arte não fica atrelado as dimensões do fazer expressivo, da fruição estética e da contextualização, este pode não se promotor de conhecimento significativo para o(a) estudante. Usa-se comumente para embasar as práticas pedagógicas apenas referências norte-ame-

ricanos ou carregadas de ideologias eurocentristas, desconsiderando a produção de conhecimento local e toda a riqueza da região no tocante aos saberes rupestres e as manifestações artísticas e culturais, por exemplo, ou mesmo, sem problematizar as nossas raízes indígenas e africanas.

Resistimos ao servilismo em sala de aula e buscamos dialogar com a produção artística local e com pensadores de várias áreas do conhecimento, gerando discussões que aproximam educando, educador e artistas em torno de caminhos e soluções de problemas, de conflitos e questões imediatas impostas pelos fluxos socioculturais cotidianos.

Destarte, a relevância desse trabalho consiste em possibilitar uma reflexão sobre o Ensino de Arte no interior do Rio Grande do Norte e da Paraíba, disparada pela inserção da arte contemporânea no currículo destes estados, de maneira que intersecciona arte e vida, vida e arte.

Também considera as interrelações humanas por meio de objetos estéticos que criam espaços relacionais, acreditando que a produção artística contemporânea se abre a participação (Bourriaud, 2009). Na escola, a arte contemporânea privilegia o pensamento e o movimento dos corpos dos(as) educandos(as), confiando que quem participa faz parte, ressignifica, reelabora, portanto, pode ser coautor do trabalho.

Ao refletirmos sobre as relações de proximidade da arte com o mundo comum, aproximando do cotidiano escolar, buscamos delinear, mesmo que brevemente, o percurso poético que o artista seridoense Custódio Jacinto persegue. Portanto, trazemos à tona algumas informações sobre sua poética e referências criativas que encontramos na sua produção, deixando sobressair o encontro artista/escola e seus desdobramentos: a rica produção expressiva dos educandos.

Notas sobre o artista

Custódio Jacinto de Medeiros (1969 -) nasceu na cidade de Currais Novos-RN, mas desde 1977 mudou-se com a família para Caicó-RN. Possui gra-

duação em Direito pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB/CCJS – Souza/PB e em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN - CERES/Caicó-RN. Kursou parte da graduação em Educação Artística na UFRN, na capital potiguar, porém, desistiu quando percebeu o engessamento do curso, passando a desenvolver sua poética de maneira independente.

Além de artista plástico, foi coordenador da Casa de Cultura Popular de Caicó por dez anos. Atualmente, trabalha também como produtor cultural e desde 2013 compartilha a gestão da Casa de Pedra¹ – coletivo de arte, com Rachel Lúcio² e Adonay Dantas³. Em 2014 passou a integrar a Trapiá Cia Teatral⁴, assinando a iluminação e concebendo cenários e figurinos para as produções do grupo. Do âmbito estadual o artista caicoense admira Dorian Gray Caldas (Natal-RN, 1930 - 2017) e Newton Navarro (Natal-RN, 1928 – 1991), entretanto, outros nomes do contexto regional também são referências para o seu trabalho: Lydia Brasileira de Brito (Caicó-RN, 1936 -), Maria Davina dos Santos (Serra Negra do Norte, 1951 -), Ronaldo Batista Sales – Magão (Caicó-RN, 1958 -) e João Antônio de Medeiros Neto (Currais Novos-RN, 1963 - 2022), entre outros.

Custódio carrega em sua alma uma característica basilar do artista: a liberdade. É portador de uma ética e de uma estética que são fundamentais quando se pensa sobre a produção artística em geral e, em específico, de Caicó e da região do Seridó. O artista coloca a experiência humana na centralidade da sua poética quando lança luzes sobre os valores sociais e da cultura sertaneja.

1 A casa de pedra é uma edificação que fica situada no centro de Caicó, a rua Visitador Fernandes, nº 27, nas imediações do Poço de Sant'Ana e trata-se de um prédio histórico, pois foi erigido nos remotos anos de 1730.

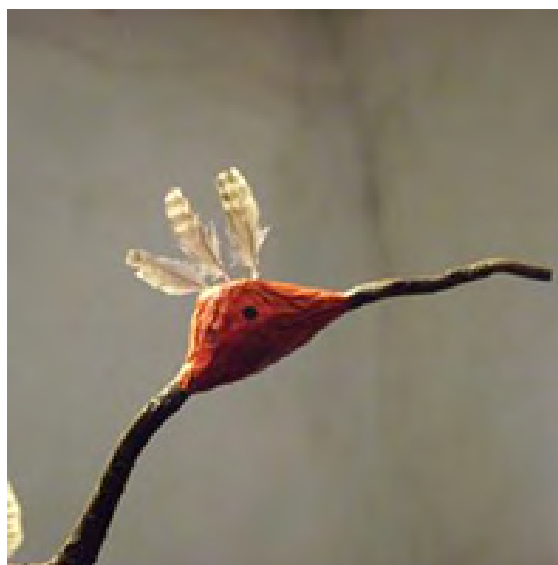
2 Rachel Gomes de Oliveira Lúcio de Souza (Patos-PB, 1964 -) vive e trabalha em Caicó-RN. A artista desdobra-se entre o Ensino de Arte na rede pública federal e sua produção poética junto a Casa de Pedra. Seu trabalho abarca a pintura, a fotografia e experimentações com diferentes materiais utilizados na confecção de objetos diversos. Ela adota elementos da temática regional em sua produção para falar de questões universais do humano.

3 Adonay Dantas de Araújo (Caicó-RN, 1984 -) vive e trabalha em Caicó-RN. Exímio desenhista, o artista estende suas pesquisas ao campo da pintura e da escultura. Ele ainda ministra aulas em cursos livres de arte.

4 A Trapiá Cia Teatral é vinculada a Associação Cultural Trapiá e esta foi criada oficialmente em 2017, tendo como motivação a crença de que a atuação dos artistas “pode contribuir para a melhoria da vida das pessoas, sobretudo crianças e adolescentes através de ações que qualifiquem a educação tendo a arte como ferramenta,” conforme sua página na internet.

Tem consciência das escolhas equivocadas que tomamos, seja de ordem ecológica, de costume ou de consumo, e por isso é possível encontrar marcas dos conflitos sociais registradas em vários de seus trabalhos. Ao mesmo tempo em que é crítico, abre espaço para os sonhos e devaneios poéticos. Seu jeito calmo de ser e de levar a vida esconde uma porção rebelde, inquieta e transgressiva que ele usa para alimentar processos e atender ao sentido poético da sua produção. É um pesquisador de materiais e possibilidades criativas, sendo afoito as misturas de técnicas e procedimentos no seu fazer, sempre tentando atribuir sentido as escolhas e práticas socioculturais (Imagem 1).

Imagem 1: detalhe de passarinho feito de garrancho.



Fonte: acervo pessoal do artista.

Não se constrange em utilizar recursos ordinários como garrancho da vegetação da caatinga ou reutilizar materiais outros que são constantemente descartados no cotidiano para, aproximando de outros materiais expressivos tradicionais ou alternativos, produzir seus trabalhos e ressignificar a noção de prosaico, de banal. Este jeito de pesquisar e fazer experimentações favorece as apropriações e as hibridização das técnicas, como se ele dialogasse com a pesquisadora Lucia do Céu Cardoso Agostinetti (2008, p. 15), quando destaca que o artista contemporâneo pode utilizar qualquer tipo de material, técnica ou linguagem. Ele(a) não se restringe mais a se definir como “pintor”, “poe-

ta”, “performance”, “dançarino”, pois é simplesmente “um[a] artista”, podendo congrega em torno de si várias formas de arte.

As múltiplas facetas do trabalho do artista combinam com a produção contemporânea, agora atrelada as redes, não do jeito configurado pela internet, como observa Fernando Cocchiarella (2006, p. 37), mas no sentido “na qual as pessoas assumem diversas identidades dependendo da conexão que elas estejam estabelecendo naquele momento”. Se pensamos em rede precisamos considerar as misturas e as contradições típicas do mundo contemporâneo.

Custódio Jacinto, portanto, é um artista que transita por várias temáticas, mas é no cotidiano do sertão que garimpa as potências da vida simples. Ilustra livros, faz capa de cordel e pinturas rápidas e abstratas com tinta acrílica ou exercita o silêncio no ateliê em outros longos projetos criativos. Prima pelo movimento constante da vida, por isso não importa se a pedida é a intimidade do ateliê, projetar um mural na rua ou os deslocamentos que o fazem cruzar os céus do Brasil produzindo de maneira coletiva, junto a Trapiá Cia de Teatro. Tem aptidão para juntar pessoas em torno de si e sabe receber como poucos. Adora provocar debates e dialogar com os amigos sobre questões sociais e políticas que afetam o território sertanejo, sempre transpassada pelo viés da arte, da cultura e da sensibilidade. Por isso faz da Casa de Pedra um local de encontros, mantendo suas portas abertas para receber colegas, amigos e o público em geral que gosta de fruir, debater e consumir arte. Sem falar que esse espaço funciona como um microterritório de atuação e engajamento político, na medida em que se caracteriza como uma alternativa para se contrapor a negligência que marca a atuação do município, no que tange as políticas culturais. No seu ateliê, sempre busca promover eventos abertos ao público como exposições, cursos livres de arte, oficinas e lançamentos de livros e cordéis.

É importante ressaltar que o artista Custódio Jacinto contribui bastante com a sua arte para a melhoria do Ensino nas escolas da região, seja recebendo grupos de estudantes na Casa de Pedra para fazer visita ou realizar alguma oficina, seja indo as escolas, sozinho, como convidado, para atender demanda do professor(a)

de arte (palestras, rodas de conversa, entrevista etc.) ou ainda, realizando alguma ação cultural junto ao grupo Trapiá Cia de Teatro. O fato é que Custódio faz a diferença na sociedade local com o seu fazer poético, transpassado por uma ética e uma estética que desloca sentido, promove o senso crítico e favorece o ensino e as aprendizagens em Arte.

O contemporâneo na arte e na cultura

O estudioso Raumont Williams utiliza a palavra cultura tanto para designar os significados comuns que abrange os modos de vida de uma sociedade, quanto para designar as artes e as aprendizagens que se têm a partir dos processos especiais de descoberta e esforço criativo empreendidos na coletividade (Williams *apud* Cevalco, 2001, p. 53).

Ele considera que a cultura é produto de uma “convergência de interesses” que suscita zelo na dinâmica social, pois guarda em seu íntimo uma “complexidade genuína, correspondente a elementos reais na experiência” (Williams, 2001, p. 59). Aliás, as experiências com a cultura abrem novas construções e significações, o que não exclui os processos ordinários e a maneira de pensar e repensar o cotidiano com vistas a superar e aperfeiçoar a sociedade. Williams (*idem*, p. 62) acredita que na dinâmica social a natureza da cultura manifesta-se tanto por meios tradicionais quanto pelo viés da criatividade, pois se trata de “elementos de persistência, adaptação, assimilação inconsciente, resistência ativa e esforço alternativo”.

Nós, educadores, sabemos o desafio que é inserir a arte contemporânea nos espaços escolares, pois se trata de uma arte que exige experimentação e interatividade para que se efetive as aprendizagens dos(as) educandos(as), de maneira significativa. O fato é que não podemos descuidar da produção artística atual, enquanto conteúdo do componente curricular Arte, nem a deixar distante do ambiente escolar, pois isso seria negar um direito dos(as) estudantes. Ressaltamos que a nossa ideia de arte contemporânea se afina com a noção atribuída por Anne

Cauquelin (2005, p. 6) quando a estudiosa assegura que se trata da “arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no próprio momento em que o público a percebe”. Portanto, defendemos também um Ensino de Arte que surge depois dos preceitos modernistas e dentro de novas categorias artísticas como as instalações, as intervenções, as performances, a videoarte, os *happenings*, entre outras que privilegiam as misturas, a transitividade, o efêmero, a cooperação, a participação etc.

O curador e crítico de arte Fernando Cocchiarale (2006) esclarece que pelo fato de a arte contemporânea ser tão parecida com a vida é que não favorece sua compreensão e aceitação do público, pois a maioria das pessoas espera da obra de arte uma coisa diferente da vida. Talvez este seja o fator predominante da arte contemporânea causar medo ou estranhamento nas pessoas e, em especial, nos(as) professores(as) que estão à frente do componente curricular Arte nas escolas do Seridó. É importante ressaltar que na sua grande maioria, especialmente nos sertões, estes(as) professores(as) não tem formação nas Licenciaturas em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro.

A resistência inicia-se quando percebemos que muitos gestores de escolas públicas da região supracitada ainda tem uma concepção de Ensino de Arte atrelada a noção de atividade. Esta concepção teve sua origem na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB nº 5.692/1971, quando foi instituído no Brasil a obrigatoriedade da Arte no currículo escolar por meio da rubrica “Educação Artística”. Vários gestores eram estudantes nessa época e o que aprenderam ainda não conseguiram superar. Por isso o medo das novas concepções do Ensino de Arte e da presença da arte contemporânea nas unidades escolares, pois sabem que se trata de uma arte que desacomoda, transgride e, principalmente, dificulta o controle, pois é alicerçada na liberdade.

A arte contemporânea ampliou os seus limites e assim conseguiu estabelecer conexões com outros campos do saber, ao mesmo tempo em que se aproximou do cotidiano das pessoas a tal ponto destas são conseguirem distinguir aonde começa e aonde termina as suas fronteiras. Nessa perspectiva é importante

ouvir o crítico de arte Nicolas Bourriaud para ele acrescentar suas percepções sobre a arte e o artista:

A arte representa uma atividade de troca que não pode ser regulada por nenhuma moeda, nenhuma “substância comum”: ela é distribuição de sentido em estado selvagem – uma troca cuja forma é determinada pela forma do próprio objeto, e não pelas determinações que lhe são exteriores. A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos (Bourriaud, 2009, p. 59).

A produção artística das escolas não vem acompanhando as transformações que estão acontecendo no campo da Arte e percebemos isso claramente na região do Seridó, seja potiguar ou paraibano. Ao buscarmos nos anais dos principais eventos da área de Arte e Educação percebemos que ainda é ínfima a produção crítica e reflexiva dos Arte/Educadores sobre a presença da arte contemporânea no interior das escolas.

Quando conversamos com colegas que estão a frente do componente curricular Arte sentimos uma grande resistência de se fazer abordagens em sala de aula que contemple esse viés da produção artística, especialmente a do contexto local. Isso restringe a participação dos estudantes no debate e as suas experiências estéticas.

É importante destacar que diversos professores da região, por desconhecer o assunto, sentem-se inseguros e com medo de trabalhar a produção atual, limitando suas abordagens ao que está contido no livro didático. Por isso é possível assegurar que existem falas sobre arte em sala de aula, mas pouquíssima fruição e prática artística. Estas, muitas vezes, são realizadas de maneira estereotipadas. Mirian Celeste Martins assegura que a arte acontece por meio das experiências, do que se torna significativo para nós, por isso que advogamos a seu favor, pois acreditamos que

arte é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela. Por ser um conhecimento construído pelo homem através dos tempos, a arte é um patrimônio cultural da humanidade, e todo ser humano tem direito ao acesso a esse saber (Martins, *et al*; 2009, p. 12).

Apresentamos trabalhos assinados por Custódio aos estudantes dos 6ºs e dos 7ºs anos do Ensino Fundamental e levantamos questionamentos sobre os mesmos. Depois lançamos a proposta de uma releitura, ou seja, de uma reinterpretação, só que produzida coletivamente em um suporte para além do convencional: a folhinha de sulfite. A ideia era despertar o corpo e a sensibilidade dos educandos para a criação de um trabalho que considerasse a temática do passarinho a partir da monocromia.

Os voos no ensinar e aprender arte

Descobrimos na obra de Manoel de Barros (2010; 2008) e em livros como *Conversa de passarinhos* (Ruiz, 2008) o gorjeio azul da palavra pousada na infância. Isso nos dá forças para avançar por nossas trajetórias docentes. Foi pensando em sabiás e bem-te-vis que chegamos às aves do sertão.

Descobrimos o “Guia de aves da Estação Ecológica do Seridó” (Pichorim, 2016) e com ele pudemos aprofundar os nossos estudos sobre os encantos das aves e do bioma Caatinga, com toda a sua biodiversidade. Não só levantamos voos em busca de uma maior conscientização ambiental nas aulas de arte, como também discutimos e fizemos política com as nossas escolhas, pois “educar é um ato político”, já dizia Freire (2014). Refletimos sobre as quase duzentas espécies de pássaros da região do Seridó que foram encontrados e catalogadas neste Guia de Aves.

Foi na perspectiva de investigar o cotidiano que agendamos uma visita na *Casa de Pedra – coletivo de artistas* (Imagem 2). Pudemos aproximar os educandos da produção de Raquel Lúcio, Adonay Dantas e Custódio Jacinto. Aliás, foi Custódio quem gentilmente nos recebeu e explanou sobre a dinâmica do ateliê, explicando que era um espaço coletivo de produção artística e gestão cultural. Esse artista é um observador da natureza e costuma representar temáticas sertanejas, com destaque para os passarinhos (Imagem 3). O desdobramento da visita resultou na construção de um passarinho (Imagens 4, 5 e 6).

Imagem 2: Custódio recepcionando os(as) estudantes. Imagem 3: composição monocromática do artista. Imagem 4, 5 e 6: desenhando com o corpo; processo de pintura; composição monocromática dos educandos.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Para Paulo Freire, nós, seres humanos, somos os únicos que, social e historicamente, temos a capacidade de aprender, por isso:

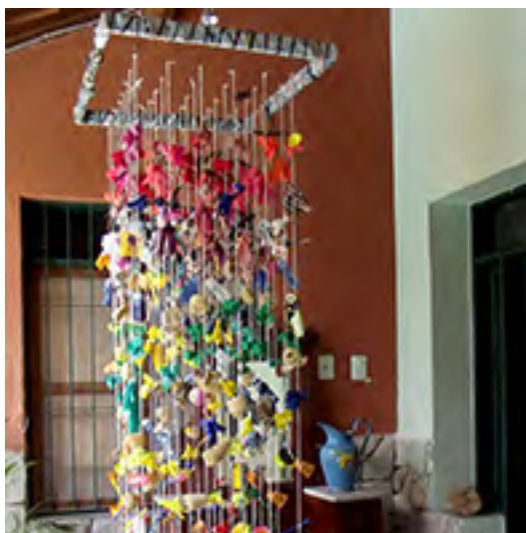
somos os únicos em que aprender é uma aventura criadora, algo, por isso mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito (Freire, 1996, p. 28).

Esse horizonte poético-pedagógico abriu espaço de reflexão sobre o cuidado de si e do outro na escola, utilizando a produção artística e os voos como metáfora para problematizar os valores humanos e as práticas socioculturais. Nesse sentido, abrimos fendas no cotidiano escolar para avançar com os estudos sobre arte contemporânea, subvertendo o modelo de Ensino de Arte e de Educação que era praticado nesse contexto específico, ainda atrelado às concepções dos anos 1970. A arte e o devaneio poético eram as nossas ferramentas mais poderosas para criar fissuras no instituído e alçar voos de esperança. A leitura de Gaston Bachelard (1974) nos inspirou reflexões sobre os espaços físicos da unidade de ensino, convertendo-se em situações de aprendizagens e exercícios de educação para a cidadania.

Cortina das sensações

A influência do trabalho de Custódio Jacinto ao nosso fazer pedagógico em sala de aula pode ser percebida na proposição que foi intitulada como “Máquina de despertar sentidos”. Para tanto, enfatizamos uma série do trabalho intitulado pelo artista de “Cabegal, 2017” em que ele fazia uma espécie de cortinado utilizando várias camadas de barbante, onde pendurava sementes revestidas com retalhos coloridos e vagens de flamboiã nas pontas, além de elementos da indústria, conseguindo um resultado que remetia a estação mais colorida do ano, mas também, a uma revoada, a partir da concentração de pontos coloridos (Imagem 7).

Imagem 7: “Cabegal, 2017”



Fonte: acervo pessoal do artista.

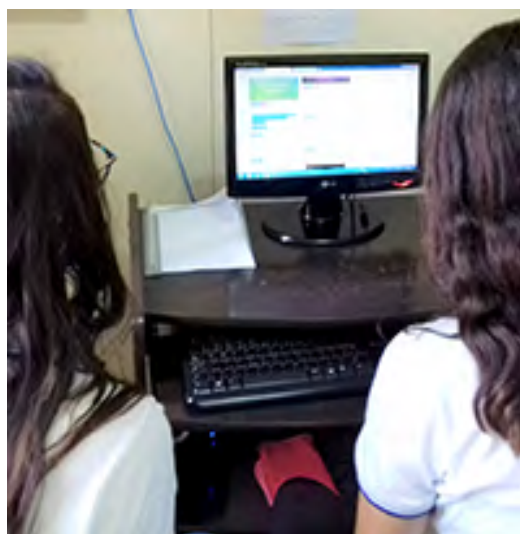
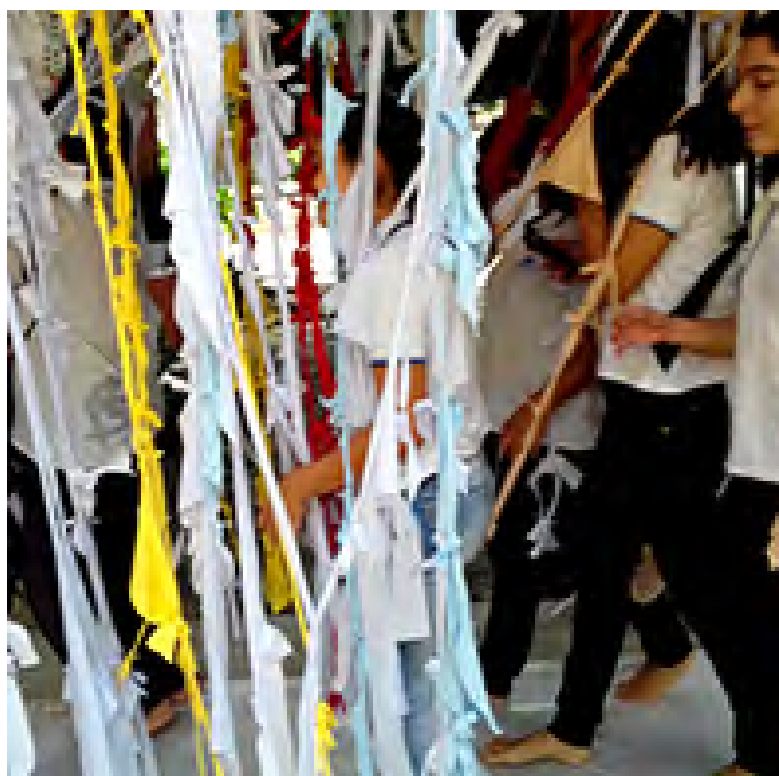
O nome do trabalho “Cabegal” foi aproximado pelos estudantes da obra de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro-RJ, 1937-1980) denominada como “Penetrável da Gal, 1969” e aproveitamos para aprofundar os estudos sobre Oiticica também, porque sabíamos que ele poderia contribuir com questionamentos no campo da arte experimental, da sensorialidade e do trabalho colaborativo. Para nós, era importante pensar nas possibilidades de promover experiências sinestésicas aos(as) estudantes a medida em que estes(as) interagissem com a obra. Levamos ainda para sala de aula uma referência internacional que foram imagens das obras de Christo (Bulgária, 1935 – Nova Iorque, 2020) e Jeanne Claude (Marrocos, 1935 – Nova Iorque, 2009), pensando em expandir a compreensão dos estudantes quanto a noção de instalação, de arte conceitual e de arte ambiental.

Imagens de obras como essas são normalmente veiculadas, contextualizadas e analisadas em sala de aula, gerando discussões, ampliando repertórios e inspirando os(as) estudantes a criar trabalhos com potência de ativar espaços subutilizados da unidade de ensino. É recomendado a exploração da sensorialidade dos(as) colegas que transitam pelo local onde se situam os trabalhos, fruto das proposições artísticas.

Estas, aliás, são feitas pelo educador visando provocar o pensamento crítico e despertar reações ligadas ao campo poético, a sensibilidade e a experiência

estética nos(as) educandos(as) na medida em que mobiliza seus corpos a se deslocarem para além dos limites da classe. A partir da obra “Cabegal” de Custódio Jacinto, fizemos a proposição de analisar os espaços da escola e escolher um canto para trabalhar poeticamente por meio de um cortinado capaz de ativar os sentidos (Imagens 8, 9 e 10).

Imagem 8: educandos(as) experienciando a “Máquina de despertar os sentidos, 2018”. Imagem 9 e 10: momentos do processo construtivo.



Fonte: acervo pessoal do autor.

A escolha do lugar para fazer a intervenção foi acordada entre os(as) estudantes e nós negociamos com a gestão escolar o uso do espaço. A área era um corredor de grande circulação, medindo aproximadamente 2,50m X 6m. Os materiais utilizados na montagem da instalação foram pensados para provocar diversas sensações nas pessoas que desejassem participar da experiência. Tiras de tecidos, plástico bolha, perfume e balinhas de coco. A turma conseguiu em uma malharia três sacos cheios de sobras de tecidos, que foram emendadas para a criação de uma cortina que ativaria o tato. Instigados por nós, os(as) educandos(as) chegaram à conclusão que era possível aguçar a audição utilizando seis camadas de plástico bolha sobrepostas no chão para caminhar sobre o mesmo.

Alguns retalhos foram encharcados com perfume para despertar o olfato dos participantes e balinhas de coco, fazendo referência a culinária local, foram distribuídas para eles chuparem durante a experiência de trafegar pelo trabalho criativo. Tudo isso resultou na ressignificação do espaço, que antes era apenas um lugar de passagem, mas que tinha se transformado em um ambiente de acionar sentidos. As tiras de tecido foram agrupadas por cores, o que deixou a instalação visualmente agradável.

O vento provocava um movimento constante na instalação, que ficou montada por três dias, oportunizando que todos os estudantes vivenciassem a experiência. Assim, toda a escola pode mergulhar no mundo das sensações e explorar os conceitos da arte contemporânea. O trabalho gerou vários desdobramentos, como discussões sobre as propostas artísticas contemporâneas, as questões do espaço, do tempo, do sentir, da vida, transpassadas por problemáticas do cotidiano escolar, de memórias afetivas e da expansão perceptiva de cada participante.

O educador/artista/pesquisador, em permanente “estado de invenção,” é capaz de mobilizar os(as) estudantes e a própria unidade de ensino com suas proposições artísticas, favorecendo situações de aprendizagens que se aproximam do sentido poético, da criação e da experimentação de novas maneiras de produzir e experienciar a expressão e a criatividade no contexto escolar. Produzir poeticamente em sala de aula intensifica os vínculos entre os(as) educandos(as) e

entre estes e o(a) educador(a), de modo que as proposições vão “criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o encontro [...]. A elaboração coletiva de sentido” (BourriauD, 2009, p. 21).

Acordar os sentidos dos educandos e, ao mesmo tempo, ressignificar o espaço/tempo da aula por meio da arte é uma maneira de mobilizar saberes e fazeres, abrindo um leque de possibilidades para repensar o Ensino Básico, em estreita sintonia com um projeto educacional que privilegie um projeto de arte e de educação da sensibilidade.

Reinterpretando imagens

Abrimos outra discussão em sala de aula a partir de uma série de desenhos intitulada “Mandalas Beradeiras, 2017”, criada por Custódio Jacinto. A proposta de trabalho exigia uma sequência didática que articulava as dimensões do fruir/apreciar, do fazer/produzir e do contextualizar/historicizar. Como os desenhos estereotipados são uma realidade nas escolas do Seridó e como desejamos superar esse fato, propomos um trabalho criativo que abrangia a dimensão do *Fazer Artístico*, dentro de uma concepção de releitura de obra de arte. A releitura, para Ana Mae Barbosa (2009), não é uma cópia do trabalho do artista, mas uma recriação, uma reinterpretação que origina um novo trabalho autoral.

Mostramos uma série de oito desenhos assinada pelo artista caicoense (Imagem 11) aos educandos. Depois problematizamos essa produção e observamos que houve um estranhamento na sala pelo fato de as imagens representarem bichos que não existem na vida real, pois algumas figuras tinham incorporadas ao seu corpo objetos como pente, sapado ou até mesmo faca. Recorremos a Fernando Cocchiarale para esclarecer que

O mundo contemporâneo não mais valoriza a pureza, inclusive estilística, buscada obcessivamente pelos artistas modernos em nome da interface, da multidisciplinaridade e logo a contaminação, a hibridização e o ecletismo. O mundo contemporâneo é absolutamente impuro e isso é para ele um valor.

Porque se impureza é conviver com a diversidade – seja ela étnica, política, sexual etc. – ela tornou-se um valor positivo da contemporaneidade. Prefiro mil vezes a impureza que me põe convivendo com o diferente, à pureza que o exclui (Cocchiarale, 2006, p. 66).

Problematizamos os nossos próprios corpos e refletimos sobre as nossas roupas e acessórios que estão grudados a nós, pensando inclusive no papel do aparelho celular, que é como a extensão do nosso corpo. Ampliando as análises do trabalho, os educandos perceberam que havia semelhanças dos desenhos com os bichos do sertão. Ao instiga-los um pouco mais, chamando a atenção para o título dado pelo artista, “Mandalas Beradeiras”, perceberam que todos os trabalhos partiram de um ponto e formavam uma mandala pela profusão de linhas e elementos gráficos que o circundavam.

Imagem 11: desenho da série “Mandalas Beradeiras,” de Custódio Jacinto.

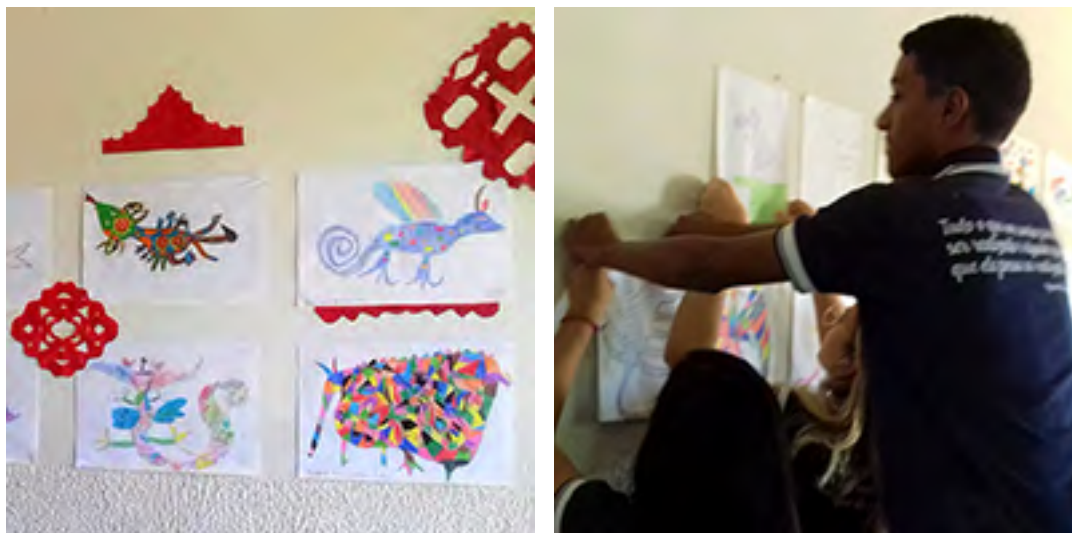


Fonte: acervo pessoal do autor.

As propostas pedagógicas que consideram a dimensão do *Fazer* sugerida pela Abordagem Triangular (Barbosa, 2009) ganha relevância e motiva os educandos quando considera também a apreciação estética e a contextualização da obra de arte. Por isso a nossa proposição lançada aos educandos foi no sentido de cada um fazer uma releitura do trabalho de Custódio, enfatizando que aquela situação de aprendizagem não se restringia a uma cópia, mas a uma recriação, onde cada estudante teria a oportunidade de expressar sua criatividade na cons-

trução de uma imagem que remetesse a uma figura híbrida, com características de vários animais da caatinga (Imagens 12 e 13).

Imagens 12: recorde da mostra didática. Imagens 13: estudantes em processo de montagem.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Custódio, com a sua produção artística instiga a aproximação dos(as) educandos(as) da arte contemporânea e os(as) convidam a produzir poeticamente. Este fato evidencia a contribuição desse artista ao Ensino de Arte na escola, ressaltando a importância de as unidades de ensino manterem seus portões livres para a saída dos(as) estudantes em busca de arte nos espaços culturais existentes na comunidade e da entrada dos(as) artistas na sala de aula, para que ocorram as trocas e os compartilhamentos de saberes, fazeres e afetos.

Considerações Finais

Das diversas maneiras de se “dizer ser” o Sertão nordestino, optamos por aquela que escapa das narrativas cristalizadas que estigmatizam o sertanejo, quando condena a região a “falta”: de chuva; de alimento; de educação, de cultura. O sertão é colorido e está conectado em rede. Suas escolas tem feito um grande esforço para continuar oferecendo bons serviços, mesmo em tempos de sombra,

como os atuais. Neste sentido, a arte produzida na região tem contribuído com os debates em sala de aula, além de dialogar com a produção artística de outros contextos. Na escola, alimentamos processos criativos dos(as) estudantes e resistimos aos desmandos e as violações de direitos com indignação, mas também com alegria, porque pretendemos que cada um e cada uma tenha maior contato com a sua própria essência.

Ao aproximar escola e artista percebemos um ganho nas questões das aprendizagens artísticas e estéticas dos estudantes. Constatamos que as parcerias estabelecidas com artistas como Custódio Jacinto de Medeiros favorecem voos poéticos em sala de aula porque oportuniza a expansão dos saberes da arte por meio da contextualização da produção cultural, da apreciação estética e o fazer criativo dos(as) estudantes. Ressignificar espaços e observar os passarinhos pode ser uma maneira de aprendermos a resistir a tudo o que cerceia a liberdade e a imaginação criativa dos(as) estudantes nas escolas sertanejas.

Ressaltamos que a produção artística contemporânea do Seridó contribuir com o Ensino de Arte na medida em que valorizamos os(as) artistas e aproximamos seus trabalhos da sala de aula, sem esquecer de estabelecer diálogos com a História da Arte. Em última instância, é importante deixar claro que o artista caicoense Custódio Jacinto de Medeiros tem apreço pelo ordinário e se esconde nos silêncios, bem ao modo Manoel de Barros, no entanto, aparece fazendo ativismo cultural, que se estende ao ambiental, como é possível observar em vários dos seus trabalhos. Ele segue colecionando fotografias dos sertões, transformando em arte os cheiros, os gostos e as existências cotidianas do nosso povo.

Referências

AGOSTINETTI, Lucia do Céu Cardoso. **Arte contemporânea: o novo que assusta**. Londrina: Programa de Desenvolvimento Educacional, 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2020-6.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** (Os Pensadores – Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. **Ética, utopia e educação**. Vozes. Petrópolis, 2002.

MARTINS, Mirian Celeste.; *et al.* **Didática do Ensino de Arte**. São Paulo: FTD, 2009.

RUIZ S., Alice. **Conversa de passarinho: haikais**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paul, Paz e Terra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Peterborough: Ont. Broadview Press, 2001.

CAPÍTULO 7

O MEDO N'OS SERTÕES: AS FIGURAS MONSTRUOSAS

Hélder Brinate Castro

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-6

A entrada n'Os sertões

Em sua nota preliminar a *Os sertões* (1902), Euclides da Cunha (1985, p. 86) assevera que a Campanha de Canudos “foi, na significação integral da palavra, um crime”, sendo, pois, necessário denunciá-la. Com seu volumoso volume, o livro não somente cumpriu esse objetivo, mas também se constituiu como um monumento artístico que interpreta o Brasil do final do Oitocentos. Para tal, o narrador euclidiano apropria-se de distintos discursos, como os de bases geográfica, topográfica, biológica, sociológica, política e literária – não se fixando, porém, em nenhum deles –, de maneira a produzir um texto que tenta açambarcar a complexidade do movimento messiânico¹ ocorrido em Belo Monte.

A partir da mutação constante de perspectivas analíticas e da alteração recorrente de seu enfoque hermenêutico, o narrador consorcia a inspiração artística com a reflexão científica, descerrando as fronteiras do subjetivismo estético e do objetivismo científico. Instaura-se um dialogismo interdiscursivo, pelo qual a

¹ Messianismo é o ato de fé na vinda de um redentor capaz de modificar a ordem social vigente, determinando o fim dessa realidade e a instauração de uma nova ordem de justiça e felicidade para aqueles que creem no messias. Quando congrega uma coletividade que percebe a realidade como estado de crise e que é guiada por uma ou mais figuras carismáticas, o messianismo cria as condições elementares para o surgimento de movimentos messiânicos. Associando aspectos sociais, políticos e religiosos, essas organizações surgem como reação a injustiças sociais e afirmam a esperança numa transformação positiva das condições penosas de existência.

terra, o sertanejo e a Guerra de Canudos são narrados de forma a encetar o doloroso drama da terra e do homem brasileiros. *Os sertões*, dessa forma, ao mesmo tempo que transmitem noções racionais, suscitam emoções passionais, recusando o divórcio platônico do espírito e da natureza e a dicotomia cartesiana do sujeito e do objeto.

A Guerra de Canudos é, nesse sentido, “dramaticamente filtrada pela visão deslumbrada ou aterrorizada do narrador” (Souza, 2009, p. 114). As batalhas entre as forças conselheiristas e as republicanas adquirem intensa tragicidade sob a perspectiva de ambas as tropas. Não por acaso, procurando exprimir o efeito amedrontador e trágico da guerra, e não a guerra em si mesma, o narrador se atém às sensações vivenciadas pelas personagens. Acoplando-se ora ao ponto de vista dos soldados do governo, ora ao dos canudenses, o narrador, ao exprimir o medo decorrente da Campanha de Canudos, instaura-o como uma das emoções centrais da obra euclidiana.

O medo consorcia-se, pois, aos temas e motivos, à composição do narrador, à constituição das personagens, às imagens de ruína e morte, aos efeitos estéticos engendrados, evidenciando todo o seu poder destrutivo e macabro. Ele se entranha tanto nos aspectos semânticos quanto nos formais, assumindo grande importância na narrativa euclidiana. Por meio da intensidade dramática com a qual as manifestações do medo são exploradas, Euclides oferece a seus leitores acesso aos atordoados estados de espírito que perturbam e assombram seu narrador e suas personagens. Os horrores do crime da nacionalidade passam, assim, a afetar cognoscível e emocionalmente o público leitor, diante do qual se abre uma obra que se utiliza largamente de técnicas literárias que se estabeleceram como modos de representar e exprimir aspectos negativos e sombrios da existência.

A fim de gerar o medo como efeito estético, possibilitando-lhe encenar todo o horror da campanha, a obra-prima de Euclides da Cunha utiliza-se de diferentes estratégias, como a conformação de personagens monstruosas, que variam conforme a perspectiva assumida pelo narrador. Propomo-nos, por conseguinte, a investigar como o medo se impregna no discurso euclidiano de maneira a

engendrar a representação de monstrosidades. Examinamos mais precisamente três procedimentos adotados para converter personagens em seres monstruosos, a saber: (i) a exposição de compleições físicas ameaçadoras e repugnantes; (ii) a narração e a descrição de ações extremamente cruéis; e (iii) a pormenorização das consequências da guerra nos corpos das vítimas.

Do medo ao medo artístico

O ficcionista Howard Phillips Lovecraft (2007, p. 13), ao abrir seu célebre ensaio *O horror sobrenatural em Literatura*, declara que “[a] emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. Quatro séculos antes, o ensaísta francês Michel de Montaigne (1991, p. 40) declarou, em seu ensaio *Do medo*, que “[o] medo é a coisa de que mais medo tenho no mundo”, ressaltando a potência da referida emoção sobre o ser humano. Ambos apontam para uma característica que vem sendo recorrentemente associada ao medo, sua preponderância sobre nosso espírito. Lovecraft destaca o caráter atávico, instintivo dessa emoção, a qual herdamos dos seres humanos primitivos: como nos demais animais, o medo foi e é um dos mecanismos que nos manteve e mantém vivos. Montaigne, por sua vez, expõe a capacidade de essa emoção enfraquecer, quando não anular, nosso controle do bom-senso, alterando nossa racionalidade e nossas percepções da realidade.

Para além de nossa vontade, o medo se configura como uma experiência passiva: experimentamo-lo à nossa revelia. Trata-se de uma reação imediata, uma “emoção-choque”, à presença – real ou imaginada – de certa ameaça que põe em risco a nossa segurança. Conscientes de um perigo que nos perturba a conservação da vida, sentimos medo, que funciona como um mecanismo de autopreservação. “Inerente à nossa natureza”, comenta Delumeau (2009, p. 23-24), “é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte”. Para tal, provocam-se

alterações no funcionamento do nosso corpo, modificando a atividade do sistema nervoso e mobilizando a energia armazenada:

A fisiologia da reação de alarme mostra que, após a recepção da perturbação emocional pelo sistema límbico e pela região hipocámpica que desencadeiam os pisca-piscas de alerta, o hipotálamo e o rinencéfalo, zonas de orientação em ligação com todo o sistema nervoso e endócrino, lançam no corpo impulsos que devem permitir uma reação de defesa e de ataque. A liberação de adrenalina, a aceleração do coração, a redistribuição vascular em proveito dos músculos, a contração do baço, a vasoconstrição esplâncnica põem em circulação maior número de vetores de oxigênio, que tornam possível um dispêndio físico mais forte (fuga ou luta). A liberação de açúcar e de gordura no sangue age no mesmo sentido, fornecendo um substrato energético imediatamente utilizável para o esforço. A essa primeira réplica, imediata e breve, segue-se uma segunda resposta, constituída pela descarga de hormônios corticotrópicos. Estes, por sua ação glicogenética, permitem assegurar a reposição energética necessária ao prosseguimento da atividade física e fornecem um estimulante suplementar. (Delumeau, 2009, p. 38-39)

Contudo, como toda emoção, o medo manifesta-se somaticamente de maneira variada conforme indivíduos e circunstâncias. A frequência dos batimentos cardíacos eleva-se ou reduz-se; a respiração acelera-se ou atenua-se; os vasos sanguíneos dilatam-se ou contraem-se; dispõe-se de um comportamento de imobilização ou de exteriorização violenta; estimulam-se as glândulas adrenais, desencadeando a liberação de catecolaminas, como adrenalina e noradrenalina etc. Em casos extremos, ocorrem estados catalépticos e movimentos aleatórios e despropositados, próprios do pânico. A emoção de medo caracteriza-se, assim, como uma experiência interna e externa que libera uma energia incomum e a propaga por todo o organismo.

Intimamente relacionada a nossos instintos mais primitivos de proteção e sobrevivência, a experiência direta do medo relaciona-se com a morte. Nesse sentido, Bauman (2008, p. 73) argumenta que o medo da morte é o “medo primal”, ou seja, “o medo definitivo de que todos os outros extraem seu significado”. As situações e ocorrências das quais sentimos medo amedronta-nos justamente devido ao fato de constituírem circunstâncias que nos expõem, direta ou indiretamente, ao perigo da morte. Todos os medos derivam seu poder amedrontador, em maior ou menor grau, dessa apreensão primária.

Embora compartilhemos com os outros animais o medo da morte, somente nós temos consciência de nossa finitude. Tornamo-nos a única espécie a experimentar o medo numa intensidade tão aterrorizante e permanente. O medo da morte configura-se, pois, como o mais humano dos medos, sendo a encarnação do verdadeiro desconhecido, uma vez que a morte é somente experienciada como um acontecimento de segundo grau. Quando a minha morte se fizer presente, eu não mais estarei e, enquanto eu estiver presente, ela não existirá. É nosso imaginário o responsável por tentar fazer dessa experiência de segundo grau uma de primeiro: “No medo da morte, desdobramo-nos imaginariamente. Existe aquele que sou, atualmente, aquele que sente medo, que está vivo, e aquele que imagino, a mim morto, e é isso, é ele, sou eu, aquele eu que me assusta” (Wolff, 2007, p. 35).

É o medo derivado de nossa imaginação, a qual concebe e sofre com o seu “eu morto”, que nos permite entender os mecanismos capazes de fazer o leitor se identificar com personagens, narradores e eu líricos da literatura do medo². Como afirma França (2011, p. 66), “o processo que conduz à experiência de nosso medo mais primitivo, universal e intenso – o medo da morte – é similar ao que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente correremos risco”. Adentramos, então, o âmbito do *medo artístico*, cujo funcionamento pode ser mais bem compreendido a partir das ideias desenvolvidas por Edmund Burke em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757).

O filósofo irlandês atribui a capacidade de nos identificarmos com as personagens ficcionais à paixão *empatia*, compreendida como “uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles” (Burke, 1993, p. 52). Assim, prossegue Burke (1993, p. 52-53), é “principalmente por esse [mecanismo] que

² Denominamos literatura de medo as obras que objetivam suscitar a emoção do medo tanto no plano diegético quanto no exegético. Abarcamos, dessa maneira, obras que podem ser agrupadas ou que possuem elementos da literatura que classificamos como pertencentes ao gótico, ao horror, ao terror, ao *gore*, à *dark fantasy* etc.

a poesia, a pintura e as outras artes relacionadas a sentimentos comunicam suas paixões de um coração a outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte”.

Por conseguinte, observamos que, no domínio artístico, objetos e situações que comumente causariam dor e pesar no mundo real tornam-se fontes de um prazer intenso, o deleite, que produz uma sensação de alívio justamente pelo fato de não estarmos submetidos a situações reais de riscos. O leitor passa a se comprazer com o medo estético, resultado de procedimentos literários específicos dos quais os autores lançam mão para suscitar essa emoção, como a conformação de personagens monstruosas.

As figuras monstruosas

A literatura tem recorrentemente se aproveitado do potencial fóbico das figuras monstruosas. Ao explorar monstros que desafiam o real por meio de sua sobrenaturalidade e/ou por meio de práticas moralmente nefastas e hediondas, ela é capaz de engendrar o medo como prazer estético e de trazer à tona o temor que sentimos do Outro. Compõe-se, portanto, um elemento literário duplamente ameaçador, que pode tanto aniquilar nosso físico quanto perturbar nossa cognição e nossos sistemas de representação social³.

Atribuir a personagens características amedrontadoras configura-se como um dos procedimentos fundamentais para fomentar emoções negativas. O aspecto monstruoso pode ser obtido, por exemplo, quando se detalham atributos letais e/ou ameaçadores das criaturas, como dentes afiados ou ainda olhos ferozes. Perante tais seres e seus traços físicos, as demais personagens experenciam

³ Sistemas de representação social são sistemas de significação desenvolvidos por um agrupamento social que influem na maneira como tal grupo percebe e compreende a realidade. Ao integrarmos determinada parcela social, compartilhamos de certa rede de símbolos, a qual funciona como uma atmosfera. A ela Costa Lima (2003, p. 87) chama sistema de representação, que opera como uma linguagem semiológica: “os sistemas de representação usam a forma da comunicação para estabelecer diferenciação. Isso significa dizer que tais sistemas fornecem tanto o cimento para a identidade social – quanto para a separação social.”.

sentimentos específicos, como o medo, o pavor e o horror, os quais geralmente se manifestam somaticamente: sentem-se calafrios, arrepiam-se cabelos, emitem-se gritos intensos, manifestam-se estados de atonia etc. Tanto a descrição psicológica dessas emoções quanto a de sua exteriorização corporal contribuem para a composição dos monstros, haja vista que intensificam o perigo por eles representado.

O aspecto perturbador das figuras monstruosas, responsável pelas emoções negativas experimentadas tanto pelas personagens quanto pelos leitores, não deriva somente de seus traços ameaçadores. Para engendrar emoções estéticas negativas, mais precisamente o horror, o filósofo Noël Carroll (1999, p. 39) considera essenciais a repugnância e a repulsa, como indica ao constatar a “tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos à imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características”. Monstros, além de representarem ameaças à vida, são também seres repugnantes e repulsivos.

À composição de uma compleição física asquerosa, acresce-se outra característica típica das figuras monstruosas: sua intersticialidade. Os monstros são comumente apresentados como criaturas intersticiais, não podendo ser associadas a uma categoria conceitual única. Trata-se de seres impuros, como propõe Carroll (1999, p. 50) ao declarar que “um objeto ou ser é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe”. Nesse sentido, a combinação de categorias constitui um modo recorrente na criação de monstros. Em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, o filósofo elenca sete técnicas fundamentais pelas quais as narrativas de horror se apropriam da intersticialidade para gerarem figuras monstruosas, a saber:

- (i) fusão: criaturas formadas a partir da combinação de elementos contrários, como vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina etc.;
- (ii) fissão: criaturas duplas, divididas no tempo e/ou multiplicadas no espaço;

- (iii) incompletude categórica: criaturas que não se enquadram perfeitamente na categoria a que pertencem;
- (iv) informidade: criaturas que não possuem forma definitiva;
- (v) magnificação: criaturas naturais impuras e/ou repulsivas que têm suas dimensões ampliadas;
- (vi) massificação: criaturas impuras e/ou repulsivas que se aglomeram em uma quantidade massiva;
- (vii) metonímia: criaturas às quais se associam objetos e seres que causam repulsa e/ou fobia.

A conformação híbrida dos seres monstruosos impossibilita-lhes o enquadramento em taxonomias, criando resistência às tentativas de incluí-los em qualquer sistematização. Monstros constituem, portanto, arautos de uma crise de categorias. Cohen defende ainda que, “[p]or sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, [...] em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos – como ‘aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise’” (Cohen, 2000, p. 31). Eles perturbam, pois, toda e qualquer ambição por sistemas conceituais fechados ao mesmo tempo que contrariam “os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana” (Cohen, 2000, p. 32).

Apesar de resistirem a categorizações, os monstros informam sobre a cultura que os conforma, como denuncia a etimologia do próprio termo “monstro”: do latim *monstrum*, o ser ou o objeto que revela, que adverte. Como construtos culturais, corporificam, metaforicamente, medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar (Cohen, 2000, p. 26-27). Um dos medos frequentemente representados pela figura monstruosa é o medo do Outro, do estrangeiro, daquele que se diferencia de mim. Ao materializar diferenças, ela atua ainda ora como um “outro dialético”, ora como um impensado terceiro termo: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (Cohen, 2000, p. 32).

Além de evidenciar o perigo do Outro, o monstro pode atuar como um agente da ordem, já que, por meio de seu corpo e de suas ações, especificam-se comportamentos socialmente proibidos e/ou reprováveis. Há, portanto, a reafirmação de códigos culturais enquanto se alerta contra os riscos de se excederem fronteiras sociais, advertindo aqueles que ousam extrapolar a dita normalidade, o socialmente aceitável. Ultrapassar os limites pode significar tanto arriscar a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um (Cohen, 2000, p. 41).

As personagens monstruosas constituem, por conseguinte, elementos narrativos de grande importância para obras que tematizam transgressões sociais e culturais. Seja por meio de monstros sobrenaturais, que se associam, a exemplo, a lendas e a manifestações de cunho religioso, seja por meio de monstros humanos, que transgridem leis morais e éticas ao praticarem ações hediondas, a literatura constrói enredos em que os interditos se manifestam violenta e ameaçadoramente. Trata-se de personagens fomentadoras e perpetuadoras do mal, as quais, a partir de suas transgressões, excedem as fronteiras do moral e humanamente aceito. A malignidade, a imoralidade e a depravação, derivadas das práticas monstruosas operam, assim, de maneira a fomentar o medo estético e a evidenciar a barbárie que se esconde sob a civilização.

As figuras monstruosas d'Os sertões

Os sertões, mais que narrarem e descreverem os sofrimentos da terra e do homem brasileiros, evidenciam a faceta humana que a civilização tenta esconder: sua crueldade. O desencanto do narrador em relação ao intuito civilizatório das forças expedicionárias republicanas assume aspectos sombrios e macabros ao se retratarem ações de guerra que transpassam a fronteira do moralmente aceitável. Tanto os soldados da República quanto os conselheiristas de Canudos praticaram ações bárbaras que, na pena de Euclides da Cunha, contaminam-se com uma retórica da violência e do monstruoso, engendrando o medo como efeito estético.

A guerra é criadora de figuras monstruosas que desafiam a compreensão do narrador, o qual, ao variar as perspectivas hermenêuticas, consorcia-se aos distintos atores da guerra e aponta as violações cometidas por ambas as partes envolvidas no conflito. Pelas lentes republicanas, os monstros são uns, pelas lentes conselheiristas, os monstros são outros. Assim, o narrador euclidiano, subsumido em um contexto de monstrosidades e barbáries, compõe uma obra em que se expressa todo seu desalento em relação à própria humanidade.

Pela perspectiva dos combatentes republicanos, “Canudos era o homizio de famigerados facínoras” (Cunha, 1985, p. 239), cujos habitantes compunham “o inimigo sinistro que os rodeava, intangível, surgindo por toda a parte e por toda a parte invisível” (Cunha, 1985, p. 403). Se o arraial de Belo Monte reúne homens ameaçadores à República, seu líder, Antônio Vicente Mendes Maciel – o Conselheiro –, seria a alteridade máxima do movimento messiânico. Conforme equivocadas e assustadas notícias da época, ele estaria restabelecendo, no sertão baiano, a monarquia. Apesar de Euclides da Cunha questionar e criticar contundentemente a legitimidade do massacre resultante das expedições contra Canudos, seu narrador assume, essencialmente nas páginas iniciais da narrativa, perspectiva semelhante àquela da República quanto a Antônio Conselheiro. Nesse sentido, podemos observar inúmeras passagens em que o líder do movimento sociorreligioso é descrito de forma a gerar medo e espanto nas demais personagens e nos leitores, como notamos nos seguintes trechos d’*Os sertões*:

... E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão, em que se apoia o passo tardo dos peregrinos. (Cunha, 1985, p. 215-216)

Tornou-se logo alguma cousa de fantástico ou *mal-assombrado* para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros aquele velho singular, de pouco mais de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas.

Era natural. Ele surdia – esquelético e macerado – dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes... Passava, buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos.

Dominava-os, por fim, sem o querer. (Cunha, 1985, p. 216)

Ali, a sua fisionomia estranha: face morta, rígida como uma máscara, sem olhar e sem risos; pálpebras descidas dentro de órbitas profundas; e o seu entarajar singularíssimo; e o seu aspecto repugnante, de desenterrado, dentro do camisolão comprido, feito uma mortalha preta; e os longos cabelos corredios e poentos caindo pelos ombros, emaranhando-se nos pelos duros da barba descuidada, que descia até a cintura – aferroaram a curiosidade geral. Passou pelas ruas entre ovações de esconjuros e “pelos sinais” dos crentes assustados e das beatas retransidas de sustos. (Cunha, 1985, p. 219)

A imagem do líder de Canudos reflete uma ruína humana. Situado entre o mundo dos vivos e o dos mortos, Antônio Conselheiro surge como uma criatura híbrida. Tal hibridização representa justamente um dos processos que Noël Carroll (1999, p. 51) reconhece para a constituição de monstros em narrativas de horror. Como um monstro, Conselheiro é um ser impuro, categoricamente intersticial e contraditório. Não se encaixa em taxonomias e resiste às tentativas de ser incluído em qualquer estruturação sistemática. Seu aspecto é ainda ameaçador e repugnante, evidenciado pela descrição do narrador euclidiano, que seleciona precisamente vocábulos e expressões relacionados a campos semânticos específicos, como o da escuridão (“sombrio”, “sombra”, “preta”), o da morte (“face escaveirada”, “face morta”, “desenterrado”, “mortalha”), o da degradação (“esquálido e macerado”, “aspecto repugnante”) e o da sobrenaturalidade (“fantástico ou *mal-assombrado*”, “duendes”).

Diante dessa figura repulsiva e perigosa, crentes e beatas amedrontam-se e recorrem à proteção divina: até entre seus iguais, habitantes dos sertões brasileiros, Antônio Conselheiro se destaca como um ser singular e assustador. O medo experimentado pelas personagens funciona como um guia para o leitor: ficamos cientes de que tal figura deve ser entendida como potencialmente horrífica e, consequentemente, experienciamos o medo artístico. Portanto, o narrador, ao assumir a lente dos representantes da República e a dos habitantes supersticiosos dos sertões, compõe uma imagem monstruosa de Conselheiro, que é capaz de engendrar efeitos estéticos negativos, como o já referido medo artístico.

As tropas republicanas também adquirem características de monstros. Enquanto o aspecto monstruoso do líder de Canudos deriva sobretudo de sua

compleição física horrorizante, a monstrosidade do exército brasileiro decorre essencialmente de seus atos cruéis empreendidos contra os canudenses. Os soldados e os comandantes são autores de crimes atrozes contra seus conterrâneos. Extrapolam fronteiras do socialmente aceitável. Dessa forma, praticam ações que devem, conforme Cohen (2000, p. 44) ser “exercidas apenas por meio do corpo do monstro”. Praticando feitos monstruosos, as personagens representantes da civilização citadina transformam-se, metonimicamente, em monstros. Uma das cenas mais emblemáticas das transgressões por eles praticadas ocorre nas páginas finais do livro, quando se descrevem, pormenorizadamente, a degola e o estripamento dos prisioneiros conselheiristas, atividades ansiadas por membros das tropas governistas:

Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. Não raro a sofreguidão do assassino repulsava esses preparativos lúgubres. O processo era, então, mais expedito: varavam-na, prestes, a facão.

Um golpe único, entrando pelo baixo ventre. Um estripamento rápido...

Tínhamos valentes que ansiavam por essas cobardias repugnantes, tácita e explicitamente sancionadas pelos chefes militares. Apesar de três séculos de atraso os sertanejos não lhes levavam a palma no estadear idênticas barbaridades. (Cunha, 1985, p. 532-533)

O trecho demonstra que a degola dos seguidores de Conselheiro era algo banal: a recorrência de formas verbais no gerúndio e no pretérito imperfeito do indicativo apontam para o fato de a atividade ter sido contínua durante a guerra. À exploração dos verbos acrescenta-se outra estratégia da qual o narrador euclidiano se utiliza para exprimir a frugalidade da cena: a descrição do passo a passo a ser realizado durante a degola. Tais “preparativos”, ao serem, contudo, ignorados pela ânsia do assassino, revelam ainda a crueldade do algoz, que parece se comprazer com toda a cena.

A seleção vocabular, por sua vez, explicita a perspectiva assumida pelo narrador euclidiano: a dos seguidores de Conselheiro, que eram a “vítima” pro-

tagonista da “cena cruel”, executada, com “preparativos lúgubres”, por “valentes que ansiavam por essas cobardias repugnantes”. Ocorre, por conseguinte, uma inversão de papéis: os sertanejos, que, consoante o olhar republicano, seriam bárbaros, são, na verdade, os que sofrem as barbaridades praticadas pelos militares. Diferentemente daquilo que declarava a República, os bárbaros, nesse evento, foram os seus próprios representantes. Tal panorama traz à tona toda a monstruosidade que havia sob os intuitos civilizatórios da Campanha de Canudos.

O narrador adota outra estratégia para evidenciar as ações monstruosas praticadas pelas forças republicanas: a descrição dos prisioneiros de guerra, cujos corpos denunciam toda a violência das ações oficiais. Destacam-se duas passagens nas quais se pormenorizam as consequências da batalha em corpos infantis: a que apresenta uma criança cuja “boca era uma chaga aberta de lado a lado por um tiro!” (Cunha, 1985, p. 497) e a que põe em cena “a criação mais monstruosa da campanha” (Cunha, 1985, p. 568), a menina carregada por “[u]ma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra — a velha mais hedionda talvez destes sertões” (Cunha, 1985, p. 568). A descrição da mulher apenas ajuda a compor a pintura horrífica da criança, assim apresentada:

E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz (Cunha, 1985, p. 568)

A imagem retratada ressalta a aparência mortuária da jovem canudense, cuja face hibridiza morte e vida. Grotescamente sorrindo, revela o resultado da guerra e corporifica a crueldade legitimada pelo governo. Em sua carne violada e dilacerada, ela e os conselheiristas vitimados pela campanha representam a monstruosidade das ações do Estado. A expedição, que considerava bárbaros os seguidores de Conselheiro, praticou ela própria ações bárbaras. A figura grotesca da menina – que funde sorriso e morte – é, portanto, apenas uma das diversas filhas assustadoras da “civilização”.

Para compor tal quadro, o narrador consorcia-se ainda aos combatentes da própria República, os quais contemplavam, entristecidos, a criança e os demais prisioneiros de guerra: “Surpreendiam-se; comoviam-se. O arraial *in extremis*, punha-lhes adiante, naquele armistício transitório, uma legião desarmada, mutilada, faminta e claudicante, num assalto mais duro que o das trincheiras em fogo” (Cunha, 1985, p. 566). Assumindo a perspectiva da horrorizada tropa republicana, o narrador orienta, por meio do mecanismo da *empatia*, o leitor a sentir a emoção decorrente de tal cena. Se até os militares se horrorizam e se comovem diante do quadro, o leitor deve também se horrorizar e se comover, porém esteticamente.

Considerações Finais

A partir do ângulo daqueles que participam da Guerra de Canudos, a voz narrativa d’*Os sertões* converte o episódio histórico em um enredo horrífico e sombrio, pelo qual o leitor experimenta o medo como efeito de recepção. Assumindo dinamicamente as distintas perspectivas dos atores da batalha, o narrador euclidiano não narra a guerra em si mesma, mas as emoções dela decorrentes. Dramatiza-se o conflito e, conseqüentemente, aos leitores, expõem-se os estados anímicos que perturbam as personagens, que, por meio da *empatia* burkeana, permite-se-lhes experimentar as emoções narrativas em nível estético.

Recorre-se, assim, a distintas estratégias literárias, entre as quais destacamos a composição de figuras monstruosas. Na obra-prima de Euclides da Cunha, a criação de monstros imbrica-se, como pudemos notar, nas perspectivas com as quais o narrador se consorcia. Ao adotar o ponto de vista dos canudenses, os soldados são as monstruosidades; ao assumir a visão destes, aqueles são os monstros. Todavia, nas páginas que fecham o livro, as tropas republicanas deparam-se com as conseqüências de seus próprios feitos monstruosos e horrorizam-se ao mesmo tempo que se comovem com o estado deplorável e desumano dos prisioneiros de guerra. *Os sertões* corporificam, pois, nas figuras dos soldados e dos canudenses, os medos, os horrores e as angústias produzidos pela batalha sangrenta.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-55.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Edição crítica por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente; 1300-1800**. Trad. Maria Lucia Machado. Trad. notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Júlio (Org.). **Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 58-67.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em Literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MONTAIGNE, Michel de. Ensaio XVIII – Do medo. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 39-40.
- SOUZA, Ronaltes de Melo e. **A geopoética de Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC SP/SESC SP, 2007. p. 17-38.

CAPÍTULO 8

O SERTÃO MÁGICO DE SUASSUNA

Luan Glauco Freire Costa

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-7

Talvez não haja hoje no Nordeste figura mais emblemática e popular acerca da cultura do que o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna. Nascido em 16 de junho de 1927, na então cidade da Paraíba, hoje João Pessoa, no Estado de mesmo nome, filho do então governador João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e de Rita de Cássia Dantas Vilar, Ariano foi o oitavo filho do casal Suassuna. O parto da criança foi realizado no Palácio da Redenção, imponente prédio fundado pelos jesuítas no séc. XVIII e que servia como sede para o Governo do Estado da Paraíba¹ (Victor; Lins, 2007, p. 4).

O ano de 1930 foi um golpe fatídico para a família Suassuna. O governador João Urbano Pessoa sofria perseguição política em razão das instabilidades advindas da Revolução de 30 e foi assassinado com tiros nas costas na cidade do Rio de Janeiro (Victor; Lins, 2007, p.7). Ariano Suassuna, então com apenas três anos de idade, perdeu o pai, figura da qual guardou poucas lembranças.

De João Suassuna ele guardou poucas lembranças, todas consideradas muito preciosas. A mais significativa foi vivida no Sertão. À beira de um riacho, o sol estava se pondo. Os dois caminhavam pela fazenda Acauhan, nome de um pássaro de cor clara com uma marca negra, como uma máscara camuflando os olhos. Assim Ariano descreveu o momento: “Ali, num crepúsculo cheio de prenúncios, eu vira o único pôr-do-sol que tive direito de ver ao lado do meu Pai, num dia em que, passeando com ele à beira desse rio, nós dois encontramos, na areia da margem de um riacho seu afluente, uma piranha morta, ainda reluzindo ao sol poente” (Victor; Lins, 2007, p. 7).

¹ Tal questão evidencia a origem nobiliárquica do escritor, além de deixar claro que, por mais que futuramente venha a aludir acerca de sua infância no Sertão Rural, tal vivência era estabelecida a partir do distanciamento de seu poder econômico para com a realidade local. Dinâmica semelhante pode ser encontrada em “O Quinze” de Rachel de Queiroz.

Após a morte do pai a vida dos Suassuna tomou rumos de incertezas, tendo sua mãe Rita de Cássia, viúva aos 34 anos, mudado do Sertão para o Recife buscando prezar pela educação de seus filhos. Ariano Suassuna estudou no Colégio Americano Batista, um dos melhores colégios da cidade (Victor; Lins, 2007, p. 26). Já em 1945, Ariano Suassuna era aluno da Instituição Oswaldo Cruz, lugar onde figuras de renome, como o patrono da educação brasileira Paulo Freire, foram formadas. Lá o escritor conheceu Francisco Brennand, figura soturna em oposição à extroversão do então jovem Ariano. Brennand foi responsável pelas ilustrações dos primeiros poemas publicados pelo jovem escritor e, desde então, escritor e artista plástico passaram a trabalhar em parceria que desembocaria no Armorial. Sobre a amizade nutrida com o artista plástico, Ariano Suassuna publicou no Jornal do Brasil, em 1997, o seguinte relato:

Tornei-me amigo do artista de gênio que é Francisco Brennand no ano de 1945, quando ele se preparava para expor seus quadros e eu publicar meus poemas. Logo nos primeiros dias de uma amizade que dura desde aquele ano, ele fez uma ilustração para meu poema “Noturno”, publicado alguns meses depois, em outubro. Deste tempo, não digo que não tivéssemos consciência daquilo que vai afirmado. Mas, na noite criadora da vida pré-consciente do intelecto (noite talvez mais clarividente do que a luz da razão reflexiva), nós dois procuramos escrever e pintar como se a sorte do nosso país dependesse do que fizéssemos. Não sendo políticos, era e é o que mais podemos fazer: indicar com o que fazemos ou tentamos no campo da Arte o caminho para uma Teoria do Poder que, expressando o que nosso povo tem de melhor, esboce o contorno do mapa capaz de definir nosso país como nação. (Suassuna *apud* Victor; Lins, 2007, p. 32).

O Movimento Armorial pode ser dividido em três fases, a saber: Preparatória (1946-1969), Experimental (1970-1976) e Romançal (1976) (Santos, 1999, p. 26). O primeiro grupo de pesquisas dos armoriais foi inaugurado apenas no ano de 1959, sendo assim, a fase experimental, que se inicia exatamente no ano de estreia oficial da carreira do escritor, então com 18 anos, diz muito mais respeito aos primeiros trabalhos do jovem teatrólogo do que a formação do movimento em si. Logo, é preciso levar a cabo uma pequena história dos envolvimento artísticos e culturais de Ariano Suassuna tal como as ideias formuladas durante este período.

Em 1946, por meio da parceria com seu amigo, que conhecera na Faculdade de Direito do Recife, Hermilo Borba Filho – o qual hoje figura como um dos nomes mais importantes do Teatro Brasileiro –, o jovem escritor inaugura o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). O grupo tinha como objetivo criar uma arte dramática nacional que pudesse refletir em suas obras as ideias e os problemas do povo brasileiro a partir de um trabalho literário e teatral inspirado na cultura popular nordestina, sua poética e seus artistas (Santos, 1999, p. 39). Ainda em 1946 Ariano Suassuna realizava na cidade do Recife, com ajuda da Faculdade de Direito, o Encontro de Cantadores e Violeiros que seria o primeiro fruto derivado das pesquisas acerca da poética popular exercidas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco. Assim Ariano definiu o seu primeiro contato com Dimas Batista, cantor popular:

Quando eu chego nessa fazenda, que se chamava Várzea Grande e ficava no Sertão do Ceará, meu primo Silveira havia mandado convidar um cantor. Foi aí que conheci Dimas Batista e, para mim, foi um deslumbramento. Descobri que havia um cantor que não era só igual, mas melhor do que aqueles outros todos cujo versos eu havia lido nos livros. Fiquei de tal maneira impressionado que, quando voltei para o Recife, procurei o Diretório Acadêmico do curso de Direito, do qual eu era estudante na época, e pedi para que eles organizassem uma cantoria (Suassuna *apud* Victor; Lins, 2007, p. 34).

O jovem escritor, então com 19 anos, conseguiu trazer para o Recife não apenas o Dimas Batista mas também os seus irmãos Lourival e Otacílio Batista e o poeta popular Manoel de Lira Flores. Em 26 de setembro de 1946 era realizado, no Teatro Santa Isabel², imponente centro da alta cultura Pernambucana, o Encontro de Cantadores e Violeiros. Foi neste encontro também que Ariano Suassuna realizou sua primeira aula espetáculo, que seguiria sendo a forma de apresentação do escritor pelo resto de sua vida (Victor; Lins, 2007, p. 34).

Em 1946, Suassuna, com 19 anos de idade, organiza, com a ajuda de um amigo, Irapuan de Albuquerque, um encontro de cantadores e violeiros no Teatro de Santa Isabel, do Recife. A apresentação da poesia popular e dos próprios cantadores, nesse “templo” da cultura de elite do Nordeste, representava uma novidade um pouco escandalosa, que os jornais da época refletem. Suassuna

² É claro que não apenas o apoio da Faculdade de Direito como também a ocupação de um dos mais altos templos da elite Pernambucana só foi possível pela ainda forte influência da família Suassuna.

publica, pouco depois, um primeiro artigo sobre a importância da poética do romanceiro e da viola nordestina [...] Seu trabalho é, nessa fase, inteiramente voltado para o teatro, contudo algumas das características da arte armorial já aparecem: estabelecem-se relações artísticas estreitas com Francisco Brennand, que conhece desde a adolescência, e com Gilvan Samico. A partir de 1949, manifesta um grande interesse pela música popular e seus compositores, escrevendo um capítulo de um livro dedicado ao maracatu (Santos, 1999, p. 27).

O encontro com o cantador Dimas Batista marcou profundamente o escritor. A questão de levar Dimas e seus irmãos, de origem humilde, para o centro da alta cultura Nordestina pode ter sido uma simples afronta do jovem Suassuna, ou quem sabe uma deslocção cultural do popular para ser apreciado como vitrine pela elite pernambucana. Fato é que não é possível saber as verdadeiras intenções do teatrólogo em escolher o centro da elite pernambucana como palco para seu encontro de cantadores³. O que podemos saber com certeza é que a experiência de fugir dos livros para ouvir pessoalmente a sonoridade dos cantadores⁴ do Nordeste é, sem dúvida, um vetor que modifica os olhares de Ariano Suassuna para com as artes, afinal, é sempre melhor ouvir uma música sendo tocada do que a leitura seca de suas partituras. Sendo assim, progressivamente o escritor se voltou cada vez mais para as outras artes que englobavam o universo artístico do Nordeste.

Sua produção e vida profissional seguem conciliadas até que no ano de 1954, quando, com medo de ser apenas mais um rico e infeliz advogado, Ariano Suassuna queima todos os seus livros da profissão que não queria mais seguir e volta-se de vez para o ofício de escritor (Victor; Lins, 2007, p. 49). É nessa fase também que sua escrita mudará da costumeira tragédia teatral voltando-se para o cômico. Não é por acaso que em 1955 ele lança a sua peça de maior prestígio popular: *O auto da compadecida*.

No período dos trabalhos produzidos no Teatro do Estudante de Pernambuco repete-se a mesma estrutura social do Movimento Regionalista de Gilberto

3 Embora não seja absurdo conceber a conclusão simples de que Ariano Suassuna, pertencente a aristocracia Pernambucana, trouxe para os seus meios o popular. Poderia se perguntar com razão: Por que não uma exibição pública?

4 Esse pequeno fato assume uma grande importância quando comparado com a postura estética que Ariano Suassuna esboçará a partir da criação do Quinteto Armorial.

Freyre: um grupo de intelectuais da alta *nobreza* pernambucana volta-se para a tradição popular e usa de seu poder simbólico para definir a legitimidade das expressões artísticas da identidade popular. Semelhante movimento, guiado pelo intelectual que precisa desbravar a cultura autenticamente nacional e, neste caso, também regional, voltará a tomar forma na época de lançamento do Armorial. É neste período que surge, em 1959, o primeiro grupo de trabalho e pesquisa voltado à música armorial e, conseqüentemente, suas primeiras composições.

Apesar de precedidos, desde 1950, por artigos e reflexões sobre a música – segundo Ariano Suassuna, esboço e previsão de toda a música armorial –, os primeiros trabalhos datam de 1959. Os participantes do primeiro grupo, reunido em torno de Ariano, são Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe. Este último, considerado um dos maiores compositores brasileiros, colabora diretamente com o grupo armorial, bem como Capiba, músico conhecido e autor de numerosas músicas de carnaval. Outros músicos acompanham este trabalho, como o jovem compositor Sebastião Vila Nova e dois pesquisadores, Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, que realizam uma pesquisa sobre temas musicais nordestinos, gravados nos arquivos sonoros do DEC [Departamento de Extensão Cultural] de Pernambuco. As primeiras composições são um galope, de Guerra Peixe, uma peça para violino e viola de Capiba, intitulada *Sem lei nem rei*, título do romance de Maximiano Campos, e um cavalo-marinho, de Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Clóvis Pereira, baseado em temas populares gravados por pesquisadores da universidade (Santos, 1999, p. 59).

Os nomes que já se relacionavam com a música armorial no ano inicial de sua formação são de extrema significância no contexto histórico e artístico da música pernambucana do século XX. Por uma questão de método, abordaremos mais profundamente estas figuras, seus trabalhos e suas relações no momento voltado para o lançamento da música Armorial, em 1970, que servirá como marco para suas definições, ou quando seus nomes possuírem mais impacto na história. Agora, no entanto, é preciso olhar um pouco para as figuras de Guerra Peixe e Capiba.

Foi a inauguração da Rádio Jornal do Commercio, ocorrida no ano de 1948, que iria unir pela primeira vez estes dois grandes músicos. O senador F. Pessoa de Queiroz, buscando projetar a emissora de rádio mais equipada e moderna da América do Sul, contratou o compositor carioca Guerra Peixe para passar uma

temporada nas terras pernambucanas.

Para compor a equipe da emissora foram contratados talentos a peso de ouro. Um deles foi o maestro Guerra Peixe. A estada de Guerra Peixe no Recife foi longa e produtiva, tanto para o estado quanto para ele, que entrou em contato com a música que só conhecia de livros e pela qual ficou fascinado. Conheceu também os músicos da terra e de um, em especial, se tornou amigo íntimo: Capiba (Teles, 2012, p. 57).

A amizade que nasceu entre o maestro e o músico pernambucano ressalta mais uma vez a ideia do historiador Marcos Napolitano já defendida no presente trabalho: não há, na história da música brasileira, uma separação radical entre o popular e erudito.

Se com ele Guerra Peixe aprendeu as sutilezas dos ritmos pernambucanos, com o maestro, Capiba aprimorou-se. Lapidou sua música. Em aulas dadas por Guerra Peixe, Capiba aprofundou seus conhecimentos de harmonia e composição, que lhe deram, segundo testemunho do próprio compositor, “uma maior consciência no que compunha”, mas sem lhe tirar a espontaneidade (Teles, 2012, p. 57).

A relação mútua estabelecida entre Guerra Peixe e Capiba foi fundamental no surgimento e formação da Música Armorial, de um lado Guerra Peixe contribuiu com seus estudos de erudição acerca da teoria musical enquanto do outro Capiba ensinava ao maestro a espontaneidade e a intuição rítmica⁵ da música popular Nordestina.

Sem os estudos com Guerra Peixe, é pouco provável que ele [Capiba] houvesse chegado ao refinamento da “Missa Armorial” (com sete partes, que mesclam instrumentos tradicionais de orquestra de câmara com instrumentos nordestinos, zabumba, banda de pífanos, composta em 1984) e a suíte em três movimentos “Sem Lei Nem Rei” (Teles, 2012, p. 58).

Foram os ensinamentos de Guerra Peixe que permitiram que Capiba passasse a compor com maior desenvoltura para o teatro, meio no qual estabeleceu amizade com Ariano Suassuna, a partir do Teatro Popular do Nordeste

⁵ Esta parece ser uma questão constante na união entre a música popular e erudita. Semelhante caso veio a se dar na música Armorial, como já demonstrada na entrevista de Jarbas Marciel, presente no primeiro capítulo deste trabalho, onde os músicos eruditos precisaram aprender com os tocadores nordestinos já que na teoria musical europeia clássica não era possível haver sentido de execução.

que viria a suceder o extinto Movimento de Cultura Popular. Em 1961, durante o primeiro governo de Miguel Arraes, intelectuais, artistas, músicos e estudantes se reuniram em torno do Movimento de Cultura Popular (MCP) surgido das ideias do professor Paulo Freire.

O Movimento de Cultura Popular nasceu em Pernambuco em 1961 (sua criação saiu no Diário Oficial de Pernambuco, em 12/9/1961) e intensificou-se no primeiro Governo Arraes (1962-4). Tinha a princípio, como objetivo, a educação de crianças e adultos, ou, conforme seus estatutos: “Elevar o nível da cultura dos instruendos (sic) para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas... e ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social” (Teles, 2012, p. 77).

É interessante observar que, diferente dos movimentos de cunho regionalista anteriores, o Movimento de Cultura Popular tinha uma clara inclinação política e fazia questão de tornar as suas finalidades públicas. Compunham o movimento figuras ilustres como: Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Francisco Brennand e Abelardo da Hora (Teles, 2012, p. 77). Ou seja, grande parte da intelectualidade do Estado estava envolvida em um movimento que se definia publicamente a partir de ideias políticas voltadas à esquerda.

Não tardou até que o movimento liderado por Paulo Freire tomasse dimensões nacionais, sendo apoiado por entidades como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, um movimento com tal cunho político, mesmo com sua intenção prática primária voltada à arte e educação, não sobreviveria ao Golpe de 1964, ocasião em que o MCP foi extinto e a maior parte de seus integrantes foram presos (Teles, 2012, p. 78). A partir da dissolução do Movimento de Cultura Popular, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho buscaram fundar o Teatro Popular do Nordeste, no entanto, “os dois divergiram nos métodos de ação, com Hermilo Borba Filho acusando o MCP de se utilizar da cultura popular para fazer uma “arte dirigida” (Teles, 2012, p. 78).

Hermilo Borba Filho, que já era amigo de longas datas de Ariano Suassuna, levou a radicalidade de seu ponto de vista até à admissão pública do seu lugar de intelectual derivado de uma classe dominante que se apropriava da arte popular.

Era por essas e outras que o teatrólogo e romancista Hermilo Borba Filho se definia como “um gigôlo do folclore”, já que, dizia, só lhe interessava a arte do povo para que ele a reciasse na sua ótica de representante da classe dominante, algo que poucos de seus pares tiveram coragem de admitir (Teles, 2012, p. 84).

Como afirmado anteriormente, foi durante o período do Teatro Popular do Nordeste que os laços entre Ariano Suassuna e Capiba se firmaram mais intimamente.

Em parceria com o amigo de longa data, o escritor Ariano Suassuna, ele [Capiba] participou ativamente do período áureo dos festivais. José Ramos Tinhorão veio ao Recife convidá-lo, e a Nelson Ferreira, para participar do primeiro Festival da Excelsior. Capiba mandou logo cinco composições suas. Em 1966, participou do I FIC – Festival Internacional da Canção – com “Canção do Amor Que Não Vem” de sua autoria. No II FIC, em 1967, a dupla Capiba/Ariano Suassuna foi classificada em quinto lugar com “São os do Norte que Vêm”, interpretada por Claudionor Germano, e ainda teve aceitas mais outras duas canções, que não chegaram a finalistas. Ainda no mesmo ano, no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, os dois classificaram entre as dozes finalistas, “Cantiga de Jesuíno”, interpretada por De Kalafe, que fazia o gênero cantora-de-protesto, e apresentava-se com os pés descalços, mas não era a preferida dos autores, tendo sido escalada de última hora, diante da desistência de Jair Rodrigues. Algo surpreendente aconteceu com “São os do Norte que Vêm”. Os autores convidaram Luiz Gonzaga para interpretá-la, mas o Rei do Baião, então em pleno ostracismo, fora vetado pela direção do Festival (Teles, 2012, p. 59).

É importante perceber como em Pernambuco o meio artístico e intelectual do século XX constituía-se de figuras pertencentes ao mesmo universo e que se revezavam em diferentes projetos, embora todos tenham se voltado, uma hora ou outra, para a cultura popular. Tal fato relaciona-se intimamente as políticas de identidade nacional presentes na arte e cultura do Brasil deste período.

Mas a história da trajetória cultural percorrida por Suassuna até agora não deixa claro os ideais pensados para a arte brasileira e nordestina que vinham aos poucos sendo arquitetados pela mente criativa do escritor e que mais tarde definiriam os rumos armoriais. Uma série de artigos publicados entre os anos de 1960 a 1969 e, portanto, ainda na fase preparatória, tornam bastante claras as posições artísticas e estéticas do teatrólogo mentor do Movimento Armorial e,

consequentemente, trazem luz aos princípios criativos e estéticos presentes na música armorial.

Em “Teatro, Região e Tradição”, ensaio publicado originalmente em 1962 em comemoração aos 25 anos do livro “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna traça bem a relação de sua criação e seu pensamento artístico para com o regionalismo tradicionalista iniciando seu ensaio com as seguintes ponderações:

Ao dar um depoimento pessoal sobre meus pontos de contato com o regionalismo tradicionalista – movimento que aqui se processou e vem processando sob a liderança de Gilberto Freyre -, nem vou me referir sistematicamente à obra dele (pois não sou estudioso de Sociologia), nem trata-la como algo rígido, morto e acadêmico. Creio mesmo que não exista nada mais oposto ao espírito dessa obra do que a atitude que alguns de seus discípulos vêm tomando diante dela: como se fosse algo estático e não uma obra que sempre se renova e se procura. Ainda não têm sabido tais discípulos tomar a magnífica lição de independência que Gilberto Freyre deu a todos nós, numa época em que ela deve ter-lhe custado muito mais do que nos custa hoje, quando os caminhos já estão desbravados, quase todos por ele, neste campo da autonomia de nossa cultura (Suassuna, 2008, p. 43).

Ariano Suassuna nutria uma clara admiração pela figura de Gilberto Freyre, e considerava o sociólogo como um marco na valorização da cultura regional. No entanto, muito mais voltado ao mundo artístico do que o acadêmico, o escritor prefere desvencilhar-se logo de início das produções acadêmicas que vinham sendo levadas a cabo pelos intelectuais de então. O próprio escritor afirmava que Gilberto Freyre “é o único sociólogo que eu leio” (Suassuna, 2008, p.49). O artista preferia tomar a interpretação da obra do sociólogo como algo muito mais livre e criativo, voltado à inspiração e não ao racionalismo duro dos acadêmicos. É deste desejo de separação que Ariano Suassuna defenderá duas modalidades de regionalismo, a saber, o histórico e o de posição.

À guisa de introdução e lembrando mais uma vez que não sou estudioso de Sociologia – pelo que haverá muita imprecisão aqui -, gostaria de fazer uma distinção entre dois regionalismos que pressinto: o “de posição” e os “históricos”. O primeiro é uma posição fundamental, que inclui, de certo modo, uma atitude de vida, e que tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os de segundo tipo são esta posição enquanto assumida

por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou aqui, por volta de 1926 (Suassuna, 2008, p. 44).

Ariano Suassuna buscava se desvencilhar das delimitações que a associação ao movimento regionalista, que se encontrava enraizado na história pernambucana e nos grupos que o constituíam, poderia trazer às suas ideias criativas. Ao mesmo tempo, é preciso perceber que, na perspectiva do capital simbólico, Ariano Suassuna gozava de maior prestígio no meio artístico do que na intelectualidade sociológica da época, motivo pelo qual se apressa a justificar imediatamente a existência de erros decorrentes das possibilidades interpretativas do meio sociológico da obra de Gilberto Freyre. Esta postura de liberdade criativa em oposição à frieza reflexiva é claramente defendida pelo escritor na continuação de seu ensaio.

E afirmo, antes de tudo, a liberdade que tem o artista de fazer o que lhe agrada, contra rótulos, contra as inclinações de seu tempo – que, afinal de contas, ninguém está capacitado a apontar quais são exatamente – e contra qualquer imposição que os deterministas julguem descobrir. Afirmar que os movimentos artísticos duram necessariamente um certo tempo, ficando superados a partir daí – segundo afirma aquele ensaísta – é olhar a arte por um ângulo historicista que amesquinha ao mesmo tempo a arte e a história. É confundir o movimento artístico histórico com a posição fundamental que pode ser retomada a qualquer momento validamente, bastando para isso que um artista verdadeiro tenha gosto por ela – o que pode suceder em qualquer tempo, em qualquer lugar, a favor ou contra as posições da moda (Suassuna, 2008, p. 45).

O *jovem ensaísta* defendia em um de seus escritos que os ideais regionalistas estavam superados, ao menos historicamente. Contra isso, argumentava o escritor:

Quando, por exemplo, o jovem ensaísta pernambucano Mozart Siqueira ataca o regionalismo, classificando-o de “assunto de ontem” no título de uma conferência, quer me parecer que ele não leva essa distinção [as duas formas de regionalismos estabelecidas por Suassuna] na devida conta. O regionalismo, como movimento histórico, pode estar superado no Nordeste – o que aliás não acredito -, mas, enquanto encarado como uma das posições legítimas que se podem tomar em arte, não o está, porque, sob este ponto de vista, nenhuma posição se pode considerar superada (Suassuna, 2008, p. 44).

A questão da relação histórica, intimamente ligada ao tradicionalismo cultural defendido pelos regionalistas, e a criação artística individual, que surge de uma posição e disposição primária daquele que cria, é um tema caro ao regionalismo mágico do teatrólogo, porque “Na sua luta contra a história, Ariano constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio do atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre a natureza e sociedade” (Albuquerque Junior, 1999, p. 85). É por isso que o escritor não se acanha ao afirmar que, para ele, o importante é a influência criativa e não o status histórico do movimento liderado por Gilberto Freyre.

Entretanto, será o próprio regionalismo histórico nosso que examinarei agora, do ponto de vista pessoal que escolhi de início, pois não o considero superado: pelo menos quanto a mim, ele tem inúmeras ligações com a posição nordestina e tradicional que procuro. E, também pelo menos quanto a mim, basta isto para lhe dar validade aos meus olhos. É claro que podemos ambos ser anacrônicos, mas ser anacrônico é algo que nunca me preocupou; pelo contrário (Suassuna, 2008, p. 46).

Mas mesmo reconhecendo a profunda influência do pensamento de Gilberto Freyre em sua criação artística, e consequente na sua reformulação acerca do regionalismo enquanto posição, aludindo, assim como pretendia o sociólogo, à posição nordestina do tradicionalismo cultural, o Nordeste de Suassuna não é o Nordeste de Freyre. O discurso performativo regionalista toma outros rumos na mente criativa do escritor.

O Nordeste de Ariano, ao contrário do freyreano, é o Nordeste sertanejo, do “reino encantado do sertão”. Sua obra se volta para afirmar este espaço como o verdadeiro Nordeste, onde também existia “nobreza”, não existiam “só profetas brancos e desequilibrados e cangaceiros sujos e cruéis”. Nobreza comparável à que floresceu na civilização do açúcar, mas “sem as cavilações e afetações dos ioiôs e sinhasinhas”. Um “reino” bruto, despojado e pobre, com quem o autor se identifica e a partir do qual produz a sua obra (Albuquerque Junior, 1999, p. 84).

Segue então a necessidade do escritor em se desvencilhar dos preceitos significativos que já se encontravam imanentes na evocação do conceito de “regionalismo”, intimamente ligado ao que Ariano Suassuna define enquanto histórico

e busca, a partir de suas ponderações pessoais, fundamentar uma nova forma de olhar a região através de uma postura puramente artística.

Dentro desta orientação, gostaria de falar primeiramente sobre a região. Prefiro empregar o termo assim, menos rígida e mais amplamente, pois sob o nome de regionalismo tem-se englobado tanta coisa de qualidade diferente que é impossível tomar pé ante ele. De modo geral, parece que o regionalismo é uma posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca. A partir daí, porém, cada um toma seu caminho. O que é ótimo, pois afirma-se, de tal modo, que afinal de contas cada artista revela um mundo que é somente seu (Suassuna, 2008, p. 46).

Seria inócua a possibilidade de uma refutação racional, sociológica e objetiva às alegações subjetivas da criação artística sustentadas por Ariano Suassuna. Mais uma vez, enquanto artista que já gozava de certo renome nos seus pares, voltar a discussão do regionalismo para a esfera artística lhe garantia autoridade sobre o dito e, conseqüentemente, o poder de definir a validade significativa daquilo que enunciava. Por isso, voltava-se contra os acadêmicos ao afirmar que “Mas vêm então os estudiosos e sentem, ao que parece, uma necessidade didática de classificação. Aí, aquilo que era uma vantagem dá origem a uma indefinição de princípios em relação ao movimento” (Suassuna, 2008, p. 46). Da indefinição surgida pela necessidade de categorização racional dos estudiosos o escritor derivava duas conclusões acerca do regionalismo.

Tal indefinição, no que se refere ao nosso regionalismo, tem-lhe valido certas críticas, às vezes injustas, mas às vezes justas, principalmente no sentido de que é um movimento que fica no pitoresco. Isto é devido, em primeiro lugar; ao fato de que o nome muito geral de “regionalista” acolhe também aqueles que ficam pelas aparências da região, pintando pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre ambos, sobre cangaceiros, etc., tudo aparentemente dentro do movimento, mas na realidade fazendo arte deplorável. O certo é que não têm nenhuma importância e um só artista de importância que surja num movimento dá a ele autenticidade e força. Em segundo lugar, acontece que o próprio Gilberto Freyre, levado pelo justo e legítimo desejo de ver escritores, dramaturgos, pintores e escultores, provando que se podia fazer arte da melhor qualidade com os elementos da região, era, principalmente quando começou sua pregação, atacado de impaciência porque eles não apareciam e via-se obrigado a apoiar alguns que não estavam à altura da tarefa. Quando, para exemplificar, vejo José Lins do Rego dizer que o regionalismo, “no plano artístico, é uma sondagem da alma do povo, nas fontes do folclore”, sinto uma sensação imediata de repulsa e me recuso a ser chamado de regionalista.

Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco (Suassuna, 2008, p. 46).

Há aqui um juízo estético direto sendo levantado pelo escritor acerca daquilo que considera uma “boa arte” em oposição aquilo que chama de forma direta de “arte deplorável”, ou seja, aquela manifestação artística que fica apenas na esfera do pitoresco, da qual o escritor afirmava ter total repulsa em ser enquadrado enquanto tal. Da problemática surgida pela “impaciência” de Gilberto Freyre em trazer para si artistas, nem sempre de qualidade desejável, que pudessem reproduzir em suas obras os ideais regionalistas, Ariano Suassuna experimentará do mesmo gosto quando, anos depois, afirmará na brochadura voltada ao Movimento Armorial que precisou também aceitar artistas que nem sempre estavam aptos à tarefa de recriação (Suassuna, 1974, p. 66). É neste jogo em definir o que é uma boa arte e o que é uma arte ruim que o escritor desvela sua noção intimamente ligada à estética filosófica medieval, da qual ele mesmo se considerava herdeiro, do que a arte é: “A arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo”⁶ (Suassuna, 2008, p. 47). Partindo da ideia de que a arte deve, necessariamente, ancorar-se na realidade circundante do artista, Ariano Suassuna definia aquilo que considerava o critério de originalidade criativa.

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal (Suassuna, 2008, p. 47).

As histórias figuradas na originalidade, conforme definida por Suassuna, de suas obras precisavam ser mundanas, humanas e coletivas, surgidas do povo e da região na qual o escritor tivera suas influências criativas primordiais.

Assim, prefiro que as histórias sejam dessas histórias sem dono que correm mundo e receberam na sanção coletiva o batismo nordestino. Através delas, procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico de meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo. Quanto mais hu-

⁶ Suassuna (2014) se declarava um realista fortemente influenciado pela filosofia da arte medieval. A visão estética do escritor será abordada mais adiante no capítulo 3.

manas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior número de pessoas, seja em quantidade seja em qualidade, será afetado por elas. Uma arte que, sem concessão de qualquer espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro (Suassuna, 2008, p. 48).

Embora possa ser louvável a apologia sobre uma arte que atinja a todos sem discriminação, é importante lembrar que a ideia primordial do Movimento Armorial, que surgiria poucos anos após a publicação do citado ensaio, é criar uma arte erudita ancorada na tradição popular. Ora, quem diz erudito, diz uma determinada classe que tem acesso aos códigos específicos de fruição desta arte. Será preciso, no entanto, investigar aquilo que o escritor define como os parâmetros de recriação desta arte erudita. Por ora, contentamo-nos em desenvolver mais profundamente o aspecto do regionalismo criativo do escritor que se volta, por fim, contra as ideias modernistas e artes puras e abstratas. O tradicionalismo é marca presente e fundamental no redesenho de Suassuna acerca do Nordeste.

Aliás, falo assim, pensando nos outros, não em mim. Desde adolescente, desde menino, quase, desejei escrever criando personagens intuídos a partir da realidade que me cerca. [...] Posição que o próprio Gilberto Freyre considera legítima, admitindo que a pessoa crie para si o que ele chama “uma região espiritual”, quando a sua não entra em acordo com o mundo interior do artista. Mas o fato é que tal posição praticamente identifica o regionalismo com qualquer ato criador, pois só considera ilegítima a posição do artista que cria sua obra descarnadamente de qualquer tempo ou espaço, o que – a se excluir, talvez, a música pura e a pintura abstrata – é uma posição que só se admite teoricamente para efeito de discussão. E então, para que o nome de regionalismo? Este volta a assumir o caráter de comunhão com a realidade, ora através da região que cerca o artista – o que é a posição normal -, ora de outra de sua livre escolha. É por aí que ele atinge seu aspecto mais profundo e tanto mais simpático porque, no panorama da arte contemporânea, é a forma mais vigorosa de nos opormos a uma certa arte desencarnada a que uma falsa ideia de pureza nos quer obrigar (Suassuna, 2008, p. 54).

O regionalismo de posição defendido pelo escritor terminava, a partir de seu tradicionalismo cultural inerente, por resultar em um grito de guerra contra a arte contemporânea e, conseqüentemente, o movimento modernista de 1922.

Entretanto, a influência de Gilberto Freyre veio a se concretizar não mais diretamente em minha arte, mas em minhas ideias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuado nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez –, antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. Minha simpatia, no âmbito deste movimento, vai mais para aqueles que renegaram o fundamental das ideias de 22, como acontece, a meu ver, com Carlos Drummond de Andrade. Eu detesto aquilo que se chama “arte de vanguarda”. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me a procurar a tradição, voltando-me para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos” (Suassuna, 2008, p.55).

O programa inaugurado por Gilberto Freyre em seu regionalismo tradicionalista, ou seja, a percepção correlativa entre região e tradição cultural, serviu como escopo fundamental para a criação artística de Ariano Suassuna e sua repulsa a toda e qualquer arte de vanguarda ou suas alegadas purezas abstratas. Embora buscasse se desvencilhar das prerrogativas históricas que pesavam sobre o movimento despertado pelo sociólogo, o escritor não podia negligenciar a profunda influência freyreana.

Ao formular este esboço de programa, reencontro a divisa gilbertiana de que parti e de que pareci me afastar tanto, às vezes: região e tradição. Talvez, no meu caso, mais tradição do que região. Ou região porque permite a tradição. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação (Suassuna, 2008, p.59).

São os pés fincados na tradição que servirão futuramente para enraizar a criação armorial na poética popular. A ideia de imitação, ou melhor, recriação, surge não como uma mera cópia, mas, a partir da ideia de originalidade criativa defendida por Suassuna anteriormente, lhe afigurava como a única maneira de criar obras artísticas sem alienar-se com as novas tendências das artes modernistas e de vanguarda. Ariano Suassuna conclui o ensaio de maneira enfática acerca do tradicionalismo criativo.

Nossa arte manter-se-á fiel à realidade através do lastro tradicional, ou não se manterá de modo nenhuma. E nunca será demais lembrar que foi o movimento dirigido por Gilberto Freyre o primeiro a anunciar profeticamente esta verdade (Suassuna, 2008, p. 61).

Em 1964, dois anos após a publicação de seu ensaio apologético ao regionalismo de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna publica na Revista Américas⁷ um pequeno artigo intitulado “Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro” onde começa a delinear mais claramente a origem daquilo que defendia ser a origem da tradição cultural nordestina e que, futuramente, serviria de guia para a recriação erudita armorial.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileiras, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminha para a criação de um outro lastro:: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade (Suassuna, 2008, p.63).

É deste lastro tradicionalista que o escritor finca a partir do barroco ibérico e que, pelas suas próprias palavras, parece não ter havido muita aceitação até então por parte dos estudiosos desta tradição, que Ariano Suassuna começava a formular a verdade que traz para si enquanto critério de criação e que passaria a guiar e influenciar outros artistas que se puseram sob a tutela do teatrólogo. O discurso regionalista performativo desliga-se das questões políticas e sociais e volta-se para os critérios criativos e artístico. Em sua formulação da região, Ariano Suassuna constrói:

Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, anti-moderno. A dizibilidade do Nordeste, a linguagem para expressá-lo deve ser buscada, pois, em formas teatrais ibéricas medievais, bem como nas formas populares, na tradição popular que guardaria muitas destas formas “arcaicas” (Albuquerque Junior, 1999, p. 85).

É a partir desta tradição resguardada pelo popular, onde Ariano Suassuna enxerga a clara manifestação da tradição Ibérica, que ele defenderá a identidade

⁷ Importante revista publicada pela União Pan-Americana em 1964

latente da música sertaneja⁸ popular que para o escritor se diferencia radicalmente da música litorânea.

Ao lado dessa tradição barroca, é difícil citar nomes dentro da não menor tradição da arte popular, quase sempre anônima [...] a música sertaneja das violas, dos pífanos e das rabecas, de linhagem primitiva e clássica onde ressoam os ecos sóbrios e polifônicos do canto gregoriano e da música tapuia, e a música da zona litorânea, mais negra, romântica e dionisíaca (Suassuna, 2008, p. 64).

Em 1967, três anos após a publicação que sugeria a ligação entre a tradição Sertaneja e o Barroco Ibérico, Ariano Suassuna publicava um artigo intitulado “Encantações de Guimarães Rosa” na Revista de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco⁹, onde o escritor definiria aquilo que entende por Barroco¹⁰ Nordeste e diferenciaria as categorias manifestas em cada região.

O Barroco ibérico, ou melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico (Suassuna, 2008, p. 126).

Aqui o escritor vai ainda mais longe do que o mero reconhecimento de influência tradicional e iguala o Barroco brasileiro com o Ibérico, diferenciando, a partir de pequenas características, sua manifestação no Nordeste. Ariano Suassuna buscava conciliar as diferentes manifestações culturais que compunham o cenário cultural brasileiro a partir da premissa barroca da união dos contrários.

8 Enquanto o Nordeste de Gilberto Freyre era formado a partir da sociedade do açúcar, o Nordeste de Suassuna é baseado na autenticidade do Sertão. “O cenário de seu Nordeste é sempre o sertão das caatingas, ou das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e as únicas autoridades, o coronel, o padre, o delegado e o juiz. Para Ariano, foi a “civilização do couro” e não a “civilização do açúcar” que gestou a nossa identidade nacional, a nossa personalidade” (Albuquerque Junior, 1999, p.168).

9 Publicada em Recife pela Universidade Federal de Pernambuco, v.7, n.4, p73-95, outubro/dezembro e 1967

10 “A palavra “barroco” foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-la ao ridículo. Barroco significa realmente absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas a não ser de modo adotado pelos gregos e romanos” (Gombrich, 2000).

Uma verdadeira cultura nacional só poderia surgir a partir da conciliação dos opostos unificados em uma identidade artística. Para sustentar o seu argumento, o teatrólogo volta-se novamente contra a historicidade dos movimentos artísticos e afirma:

Lembro, novamente, que, para entender esta minha afirmação, é preciso acentuar que existe uma grande diferença entre o tempo cronológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito em maneiras, do século XII e XIII da Europa, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza (Suassuna, 2008, p. 12).

Convenhamos, mesmo ignorando o aspecto histórico, é preciso muita boa fé e disposição para enxergar a Europa medieval estampada na realidade do sertão Nordeste. Mas é justamente por isso que o discurso que funda a identidade regional é performativo, a partir do momento que a figura com maior capital simbólico dentro de sua área tem a validade de seu discurso garantida pelos seus pares, é possível instaurar uma realidade, por mais caduca que ela seja em relação ao real. O Nordeste de Suassuna é o Sertanejo e, por isso, ele precisava diferenciar o Barroco Sertanejo do Litoral Nordeste, semelhante ao que já havia operado no âmbito da música.

O barroco do litoral nordestino é menos sóbrio e menos áspero do que o sertanejo, que sempre me pareceu brasileiro e nordestino, porém mais aparentado com a Espanha do que com Portugal. O barroco baiano é menos sóbrio do que o nordestino litorâneo: para ver isso, compare-se a Igreja de São Francisco da Bahia com a de São Pedro dos Clérigos do Recife¹¹ (Suassuna, 2008, p.127).

Em 1969, um ano antes do lançamento oficial do movimento armorial, Ariano Suassuna publicou o artigo “A arte popular no Brasil” na *Revista Brasileira de Cultura*¹². Ligado à cultura popular desde as origens de suas obras, parecia ser uma necessidade do escritor definir aquilo que entendia por cultura popular e, consequentemente, pela arte popular que funcionava como sua maior inspiração.

¹¹ É por essa ligação de reconhecimento que posteriormente a Igreja de São Pedro dos Clérigos será escolhida como local para o lançamento oficial do Armorial

¹² Rio de Janeiro, n.2, p.37-43, outubro/dezembro de 1969

Iniciam-se assim suas ponderações acerca da temática:

Se, em geral, já é difícil distinguir o que seja, de fato, *Arte popular*, nas condições particulares do Brasil o problema se agrava mais ainda. Creio, mesmo, que, no campo da Literatura e da Arte brasileiras, existem poucos setores onde reinem maiores confusões do que este da Arte “primitiva” e da Literatura “popular” (Suassuna, 2008, p. 151).

O que o escritor buscava defender era a desconstrução do mito da cultura popular enquanto cultura primitiva. Embora críticas possam ser ferrenhamente dirigidas à postura de Suassuna enquanto intelectual, voltando-se mesmo até para a questão da apropriação da cultura popular, não se pode negar que a apologia às raízes populares sempre esteve no cerne de seu pensamento e de sua arte. Segue, portanto, que mais uma vez o escritor busca se desvencilhar do academicismo justificando que o meio intelectual brasileiro era discriminatório:

Outra causa de equívocos e confusões, nesse campo, tem sido a paixão política. Nos meios mais acadêmicos e oficiais – digamos assim – cria-se uma espécie de suspeita, toda vez que nós falamos em Cultura brasileira, em Arte popular brasileira, em discriminação, mais ou menos semelhante às de Mao Tsé-tung, e criam, como defesa, uma discriminação contra a cultura popular brasileira e mesmo contra a Arte e a Literatura brasileiras, eruditas mas ligadas às raízes populares (Suassuna, 2008, p. 151).

Parece que Ariano Suassuna começava a preparar o terreno no qual lançaria, um ano depois, a idealização armorial. Defendia que era necessário que os intelectuais e a academia brasileira valorizassem as manifestações populares, mas finaliza ressaltando que é preciso atribuir valor mesmo as manifestações eruditas ligadas ao popular, objetivo central do movimento que já se encontrava tomando forma. Segue então a defesa empírica acerca da existência do popular na cultura e na arte brasileira:

No entanto, essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos *folhetos*, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O romanceiro medieval ibérico é, hoje apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas quase como coisa de museu, nas cátedras universitárias europeias. Nós, aqui no Brasil, temos, à mão,

um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda sua vida de estudos; e, apensar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil (Suassuna, 2008, p. 152).

Suassuna buscava revalidar a arte popular nos meios acadêmicos que, segundo o escritor, eram tão radicalmente discriminatórios para com as manifestações popularescas. Defende que tínhamos em nossas mãos uma manifestação literária viva e rica e que poderia, se assim quisessem, ser material infindável de estudos e recriações artísticas. Nas vésperas de lançar um movimento que pretendia recriar uma arte erudita a partir das raízes populares, era essencial que o escritor buscasse validação daqueles que compõem o campo simbólico erudito, geralmente concentrados nas esferas acadêmicas. O escritor volta-se em defesa do artista popular em oposição à discriminação sustentada pelos intelectuais eruditos.

Aqui, são criadas essas discriminações contra grandes artistas e escritores que, somente por não terem tido formação universitária ou informações e participação sobre as “conquistas da civilização industrial” ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias [...] Suponhamos, então, que um artista que não faça estudos sistemáticos nas universidades seja necessariamente inferior: isso só seria verdade se a criação dependesse do conhecimento reflexivo e não da imaginação criadora (Suassuna, 2008, p. 152).

Essa apologia ao artista popular pode cair como uma luva na defesa da figura do próprio Ariano. Sujeito mais voltado à arte do que as frias categorias dos intelectuais que tanto criticava, aludir que a qualidade de uma produção artística não depende de um estudo sistemático da mesma serve como validação para suas próprias criações. O escritor, que tanto buscava fugir aos possíveis determinismos históricos, faz uso da história para sustentar seu argumento em prol da aceitação do popular nas universidades.

Com a fundação das universidades, começaram a conviver paralelamente e cada vez mais distintas uma Literatura cortesã, universitária, cavalheiresca e erudita, e outra, popular. O cancionero dos trovadores é cortesão e erudito, o Romanceiro (como o *Romance do Conde Claros*, o da *Donzela que Vai à*

Guerra ou o da *Nau Catarineta*) tem todas as características da literatura popular – as repetições, as datas e números mágicos, o espírito épico misturado ao satírico etc. (Suassuna, 2008, p. 153).

Ressalta até mesmo que é perfeitamente possível, a partir do gosto pessoal, preferir ao mesmo tempo as manifestações populares e eruditas e que não se trata de forma alguma de uma questão de superioridade entre estas duas instâncias da arte.

Não se trata, portanto, de afirmar a superioridade da Literatura cortesã sobre a popular. Preferir uma ou outra é questão de temperamento, de gosto pessoal. Pode-se até escolher ambas e tentar fundir as duas, porque as duas correntes se interpenetram e se influenciam mutuamente, ao mais ora menos (Suassuna, 2008, p. 153).

A linha de pensamento aqui estabelecida por Ariano Suassuna parece corroborar com a defesa soerguida no início do presente capítulo, qual seja, é impossível a separação radical entre o popular e erudito na arte, principalmente brasileira. Mas é evidente que a proclamação discursiva aqui serve ao propósito claro de aplanar o terreno para melhor recebimento do projeto armorial. Não é coincidência que toda essa apologética em relação ao popular e a união plenamente plausível para com o erudito tenha sido concatenada um ano antes do lançamento do Armorial. E qual seria o lastro que uniria essas duas esferas agora não tão distantes entre si? Justamente o Barroco já defendido como lastro tradicional. “O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita” (Suassuna, 2008, p. 153). Buscando a origem da discriminação do popular pelo meio erudito brasileiro, o escritor faz uso mais uma vez da história a partir da formação social e cultural do Brasil.

A causa principal da discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura europeia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do Povo. É verdade que imediatamente nosso Povo começa a recriar e a reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço: ainda assim, e mesmo por causa disso, os Senhores começam a se envergonhar dos elementos negros e vermelhos de nossa cultura. De modo apenas aparentemente paradoxal, isso começa a se agravar no século XIX, quando as nossas elites urbanas começam a desprezar nossos valores ibéricos, trocando-os por tudo quanto era valor europeu de

fora, trazido por tudo quanto era de Missões Francesas que nos têm chegado até agora, de fato ou pelo correio. Essa é, no fundo, a origem daquela discriminação social e política ainda hoje presente em nós contra a Cultura popular (Suassuna, 2008, p. 154).

Já foi demonstrado que Suassuna era filho não do povo, mas da *nobreza* política nordestina. É interessante observar que mesmo que esteja desde cedo ligado às manifestações populares, Ariano Suassuna nunca se auto enquadrrou na categoria de povo. É sempre: “o nosso povo”, e nunca: “Nós, o povo”. Talvez pela noção clara de não pertencimento, Suassuna figurava muito mais no mundo em que agora buscava criticar, isto é, dos intelectuais eruditos. Mas ele precisava reformular a forma com que essa esfera social pensava para que pudessem aceitar a sua arte e seus projetos futuros. Nenhum artista popular ousou sugerir, por exemplo, a relação genealógica entre a cultura popular brasileira e o barroco de origem ibérico. Apenas um intelectual poderia sustentar tal empreitada, e foi o que o escritor fez. Ele tenta até mesmo quebrar a noção particular de que a descendência europeia do barroco ibérico seria em si mesmo essencialmente erudito ao afirmar que “a cultura europeia, principalmente a ibérica, que forma uma raiz-tronco da Cultura brasileira, está povoada de elementos populares” (Suassuna, 2008, p. 155). Vimos anteriormente que o projeto artístico e político do nacionalismo instaurado desde o início do século XX não se voltava apenas ao povo, mas também tinha como objetivo nacionalizar a elite brasileira que tanto se alienava em relação à cultura de seu país e, neste ponto, tendemos a concordar com Suassuna. O escritor finaliza seu artigo apologético ao popular sentenciando que:

O Povo, bem menos acadêmico do que os críticos e teóricos, assimila tudo, tudo recria e transfigura. O que é necessário é que as elites brasileiras se portem à sua altura e tomem o seu exemplo, acabando de vez com essas proscricções e condenações. Porque, no campo da criação, no campo mais importante da Arte e da Literatura, esses expurgos e cartilhas em vez de purificar – como talvez pensem os radicais – só fazem é empobrecer, diminuir e esterilizar o humano (Suassuna, 2008, p. 160).

Termina aqui a fase da história Armorial definida como preparatória, intimamente ligada ao amadurecimento e exposição das ideias artísticas, criativas e

intelectuais do escritor e mentor do movimento Ariano Suassuna. A reformulação do regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre, o apelo à imaginação criativa em oposição a frieza reflexiva, a ligação a-histórica das tradições populares com o barroco ibérico e a tentativa de incentivar o meio acadêmico brasileiro em aceitar o popular são os pilares fundamentais da arquitetura intelectual que desembocará, por fim, no lançamento oficial do Movimento Armorial em 1970.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife. Ed. Massangana, São Paulo. Cortez Editora, 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional**. Recife, Ed. Bagaço, 2008.

BARZA, Sérgio Nilsen. **Conservatório Pernambucano de Música – 85 anos: Uma apreciação**. Recife: Ed. Cepe, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 51^a. São Paulo: Ed. Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7^a Ed. Recife: Ed. Fundaj, 1996.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A arte do Povo: Histórias na literatura de Cordel (1900 – 1940)**. Jundiaí: Ed. Paço Editorial, 2015.

MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou! Uma história do Forró**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2012.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

SANTOS, Idelette Fonseca do. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, José Amaro Santos da. **De Música e Músicos**. Recife: Ed. Universitária, 2011.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. 1ª Ed. Recife: Ed. Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial/ Ariano Suassuna**; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2014.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VICTOR, Adriana, Lins, Juliana. **Ariano Suassuna: Um Perfil Biográfico**. São Paulo: Ed. Zahar, 2007.

CAPÍTULO 9

IBESP E GUERREIRO RAMOS: UMA ANÁLISE SOBRE “O PROBLEMA DO NEGRO NA SOCIOLOGIA BRASILEIRA”

Marcos Fernandes de Oliveira

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-8

Introdução

Alberto Guerreiro Ramos se notabilizou como um dos principais sociólogos da história do Brasil, possuidor de uma respeitosa carreira, no que diz respeito às suas contribuições para construção de um pensamento social brasileiro, Ramos construiu uma vasta trajetória institucional, que o marcou enquanto intelectual e sujeito. De modo que se faz necessário observar, mesmo que minimamente, esta trajetória para que se possa entender seus olhares sobre a razão sociológica e no caso deste texto sobre o “problema da sociologia do negro” em sua época.

Para atender a esta necessidade, e ao objetivo principal deste texto que é o de observar os olhares de Ramos à sociologia brasileira de sua época e, especificamente, aquela direcionada à questão racial no Brasil, este trabalho apresenta-se como uma breve análise da trajetória institucional deste celebre autor a partir de sua relação com os chamados isebianos históricos, sendo ele próprio um desses.

Muito embora, não haja, designadamente, neste trabalho, a intenção de analisar sua passagem pelo ISEB, mas sim pelo chamado grupo de Itatiaia e pelo IBESP, instituições predecessoras do ISEB, embora que cada uma com suas próprias especificidades.

O “Grupo de Itatiaia” e o nascimento do IBESP

Criado na década de 1950, mais especificamente no ano de 1953, o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, o IBESP, surgiu a partir de um conjunto de intelectuais remanescentes do chamado “grupo de Itatiaia”, criado um ano antes, em 1952 e Guerreiro Ramos se apresentou como uma importante e fundamental adição, tanto para o grupo de Itatiaia quanto para o próprio IBESP e posteriormente para o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que o sucedera.

O grupo de Itatiaia, que era composto por uma associação bastante heterogêneo de intelectuais no que diz respeito a suas concepções teóricas e políticas, de acordo com Edison Bariani (2005, p. 249), ganhou este nome por se reunir “no Parque Nacional de Itatiaia (entre RJ e SP), em local cedido pelo Ministério da Agricultura” e, a escolha deste local fazia bastante sentido, principalmente, em razão da significativa presença de intelectuais cariocas e paulistas no interior do grupo. Como apontou Simon Schwartzman (1976), dentre as principais questões tratadas e discutidas no interior do grupo:

Constava o esclarecimento de problemas relacionados com a interpretação econômica, sociológica, política e cultural de nossa época, com a análise, em particular, das ideias e dos fenômenos políticos contemporâneos e com o estudo histórico e sistemático do Brasil, encarado, igualmente, do ponto de vista econômico, sociológico, político e cultural (Schwartzman, 1976, p. 03).

Conforme aponta Bariani (2005), dentre os intelectuais que compunham o diversificado arranjo de Itatiaia estavam entre os paulistas, Ângelo Simões de Aruda, Almeida Salles, José Luiz de Almeida Nogueira Porto, Miguel Reale, Paulo Edmur de Souza Queiroz, Roland Corbisier e Vicente Ferreira da Silva, que, segundo Bariani, liderava os paulistas, já entre os cariocas, além de Guerreiro Ramos, que é um dos centros de nossa análise, é possível destacar as presenças de Cândido Mendes de Almeida, Hélio Jaguaribe, que seria o “principal articulador do grupo” (Bariani, 2005, p. 250) e do historiador Nelson Werneck Sodré.

A reunião desses nomes demonstra um caráter plural das ideias que estavam representadas no interior do grupo, que por sua vez direcionavam-se às principais questões e problemas que circundavam a realidade brasileira nos anos 1950. No entanto,

quando as discussões ultrapassaram a especulação filosófica, incomodados – mormente pelas posições e volúpia intelectual de Jaguaribe, que advogava a aplicação do pensamento à realidade brasileira no sentido da mudança social –, os paulistas (conservadores na maioria) desligaram-se do grupo; só Roland Corbisier permaneceu. (Paiva, 1986 *apud* Bariani, 2005, p. 250).

Com a saída dos paulistas, o grupo remanescente de intelectuais, mantém o ímpeto das discussões, inaugurando no ano de 1953 as atividades do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, o IBESP, fundado, segundo Maria Teresa Cavalcanti de Oliveira a (2006), sob a liderança de Hélio Jaguaribe.

Neste sentido, o IBESP nasce, ainda conforme aponta Maria Teresa Cavalcanti de Oliveira (2006, p. 34), “[...] do desafio de estudar a realidade do país e as mudanças que se anunciavam para o estado brasileiro, somado ao fornecimento de um assessoramento informal ao governo”.

Para dar luz a este projeto o IBESP criou a revista *Cadernos do Nosso Tempo*, que contou com a edição de cinco volumes, que circularam entre os anos de 1953 e 1956. É importante mencionar que com os *Cadernos do Nosso Tempo* o IBESP não somente analisou a realidade brasileira de sua época, como também se pautou na idealização de elementos que pudessem transformar esta realidade. Segundo Bariani:

Os trabalhos publicados nos Cadernos de Nosso Tempo geralmente não contêm citações e (ou) preocupações acadêmicas, são textos de construção e combate que denotam a preocupação essencial dos autores: influir decisivamente na realidade brasileira. (Bariani, 2005, p. 250).

Além disso, segundo Fernanda Xavier da Silva, os *Cadernos do Nosso Tempo* “possuíam uma orientação teórica própria, marcadamente historicista, marxista e, sobretudo, mannheimiana” (Silva, 2016, p. 335). Ainda de acordo

com a autora “devido às limitações orçamentárias do grupo, combinadas à hábil negociação empreendida por Hélio Jaguaribe e Roland Corbisier junto ao governo, o IBESP transformou-se, em julho de 1955, no Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB” (Silva, 2016, p. 333).

Ao converter-se em ISEB inaugura-se uma nova fase da vida institucional de cada um dos intelectuais envolvidos com o projeto, inclusive do próprio Guerreiro Ramos, que, enquanto membro do ISEB, manteve-se associado até o ano de 19??, ? anos antes do fim do instituto, que fora dissolvido logo após a instauração do golpe civil-militar de 1964.

IBESP, sociologia brasileira e nacionalismo

No que diz respeito ao IBESP é importante mencionar que, apesar da fragmentação de pensamentos teóricos contidas em seu ínterim, é possível notar através das ações e escritos de seus membros, dentre os quais se incluem os textos publicados em os *Cadernos de Nosso Tempo*, uma maior circunscrição em uma matriz sociológica ao se pensar os problemas que envolviam o Brasil e ao se projetar soluções a estes problemas, o que torna a análise dos paradigmas sociológicos que norteavam o instituto, fundamentais para se conseguir compreender o próprio instituto, principalmente, quando se propõe a refletir acerca das contribuições de Guerreiro Ramos.

Para além de uma forte circunscrição da matriz sociológica no âmago do IBESP e de suas publicações em *Cadernos de Nosso Tempo* estava, também, a maciça presença o nacionalismo e o musculoso interesse pelo nacional, como bem observou Schwartzman:

A importância do IBESP e dos *Cadernos* é que eles contêm, no nascedouro, toda a ideologia do nacionalismo, que ganharia força cada vez maior no país nos anos subsequentes, e serviram de ponto de partida para a constituição do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Schwartzman, 1976, p. 03).

Observando os *Cadernos de Nosso Tempo* depreende-se que na concepção dos membros do IBESP o Brasil vivera aquele momento uma profunda crise¹, que transpassaria os aspectos culturais, sociais e consequentemente políticos e que possuiria profundos laços com nossa herança colonial. Tamanha seria a crise que, segundo Cristina Buarque de Holanda (2012, p. 614), “parte significativa do esforço interpretativo dos *Cadernos* está voltada para os contornos históricos e sociológicos da crise política nacional”.

Neste sentido, de acordo com a perspectiva dos membros do IBESP para se conseguir atingir a superação da referida crise fazia-se necessário a compreensão da própria realidade nacional e a incorporação de soluções que primordialmente levassem esta realidade em consideração.

Partindo deste prisma, a sociologia empregada pelo IBESP e por seus membros se apresentou no cenário intelectual brasileiro como uma exegese de viés transformador, trazendo para o campo do pensamento social no Brasil, uma ação de caráter e prática, dinâmico e participativo, no que compete ao papel dos intelectuais na construção social de uma nação.

Com isso, põe-se a mesa a proposição de um projeto de desenvolvimento nacional, embrincado, enquanto plataforma ideológica, naquilo que nos *Cadernos do Nosso Tempo* fora descrito e idealizado como “estado funcional” que, por sua vez, representaria uma oposição divergente e contrária ao modelo de estado em vigor na época, descrito nos textos publicados nos *Cadernos* como um “estado cartorial”, como observado no seguinte trecho de um plano de reforma do estado publicado na quinta e última edição dos *Cadernos de Nosso Tempo* (1956):

O estado cartorial, ora existente no Brasil, tem finalidades aparentes diversas das reais. Estas são o exercício da política de clientela. Aquelas, efetiva ou supostamente, são o desempenho dos encargos da soberania e a prestação dos serviços públicos de que necessita a comunidade.

O estado funcional, que resultará da reforma analisada no item precedente e tornada possível pelas novas condições econômico-sociais que se constituíram no país a partir de 1930, terá finalidade aparentes coincidentes com as reais. Seu objetivo fundamental será a promoção do desenvolvimento e da emancipação econômico-social do Brasil.

¹ Dentre os textos publicados nos *Cadernos de Nosso Tempo*, destaca-se, sobre este aspecto, um dos escritos elaborados em sua primeira edição (1953), sob autoria de Hélio Jaguaribe, intitulado “A crise brasileira”.

Neste ínterim, observa-se que o pensamento social e a sociologia ganham novos contornos para os membros do IBESP, deixando de se manifestar como uma abordagem passiva e passando a exprimir um arranjo ativo, operante e funcional na conversão da existência social corrente no Brasil em uma disposição direcionada a metamorfose social e ao desenvolvimento nacional.

Guerreiro Ramos e a questão racial na sociologia brasileira

É justamente a partir dos parâmetros mencionados no tópico anterior que Guerreiro Ramos propõe a construção de sua sociologia, e conseqüentemente é a partir destas sobreposições que ele elabora sua observação acerca da representação da questão racial na sociologia brasileira de sua época.

Deste modo, Ramos se coloca como um forte crítico da sociologia produzida no Brasil de sua época, para ele profundamente desconectada da realidade brasileira e demasiadamente embriagada por tentativas de aplicação da vivência de outros países, sobretudo europeus, aos problemáticas que permeavam a sociedade brasileira. Segundo Ramos,

[...] não temos, senão em pequeníssima escala, uma ciência brasileira. Nestas condições, o trabalho científico entre nós, carece, em larga margem, de funcionalidade e de autenticidade. De um lado, porque não contribui para a autodeterminação da sociedade; de outro lado, porque o cientista indígena é, via de regra, um **répétiteur**, hábil muitas vezes, um utilizador de conceitos pré-fabricados, pobre de experiencias cognitivas genuinamente vividas e, portanto, uma vítima dos “prestígios” dos centros europeus e norte-americanos de investigação (Ramos, 1954, p. 189, grifos do autor).

A partir deste ponto de vista, Ramos propõe a necessária tarefa de se produzir uma sociologia brasileira autônoma, independente dos arranjos e arcabouços importados da Europa, ou mesmo das fórmulas prontas, que emulam uma tangibilidade construída e idealizada para outros países, a realidade nacional. Uma ponderação ainda atada as heranças coloniais do Brasil.

É a partir destas concepções que Ramos aponta suas críticas a representação da problemática racial brasileira na sociologia de sua época, segundo o autor, naquele período, o negro estaria sendo estudado no Brasil “a partir de categorias e valores induzidos predominantemente da realidade europeia. E assim, do ponto de vista da atitude ou da ótica, os autores nacionais não se distinguem dos estrangeiros, no campo em apreço” (Ramos, 1954, p. 189).

Seguindo esta linha de pensamento, Ramos denuncia a ausência do aspecto transformador deste tipo de conhecimento científico e de sociologia, por ele criticadas. Para ele, “aquela literatura é, ela mesma um material ilustrativo do que há de problemático na condução do negro na sociedade brasileira” (Ramos, 1954, p. 189).

Deste modo, Guerreiro Ramos manifesta sua insatisfação com a produção sociológica acerca da realidade racial brasileira de sua época, delatando este modelo de sociologia como uma expressa forma de violência a condição das populações negras do Brasil e propõe uma outra maneira de se pensar a problemática a partir da ênfase na aplicação da redução sociológica. Segundo o autor,

No domínio restrito da sociologia, a redução é uma atitude metódica que tem por fim descobrir os pressupostos referenciais, de natureza histórica, dos objetos e fatos da realidade social. A redução sociológica, porém, é ditada não somente pelo imperativo de conhecer, mas também pela necessidade social de uma comunidade que, na realização de seu projeto de existência histórica, tem de servir-se da experiência de outras comunidades (Ramos, 1996, p. 71).

Na perspectiva de Ramos, para superar esta adversidade, seria necessário pensar a sociologia do negro no Brasil de uma forma diferente, pois para se produzir um pensamento social acerca da questão racial no Brasil de caráter autônomo e que fosse capaz de atender as necessidades da cultura e do povo brasileiro era fundamental que esta construção estivesse associada a conjuntura social do Brasil.

Ramos propõe então, uma sociologia de “mangas de camisa”, ou seja, uma sociologia que não se limita aos ordenamentos acadêmicos e que se construa

afastada dos problemas sociais que se colocam a sua frente, mas pelo contrário, Ramos idealiza uma elaboração do saber social que atua de forma direta para a resolução destes problemas e consequentemente auxilie no desenvolvimento nacional.

É neste ponto, que entra em cena a importante relação do Teatro Experimental Negro (TEN) com Guerreiro Ramos, que segundo o autor corporificava uma “nova corrente de ideias sobre a condição do negro do Brasil” (Ramos, 1954, p. 215), em sua época. Para ele, o TEN representava “o amadurecimento ou a eclosão de ideias que estavam mais implícitas do que explícitas na conduta de associações, grupos ou pessoas desde o princípio da formação da sociedade brasileira” (Ramos, 1954, p. 215).

Ainda segundo Ramos, o Teatro Experimental Negro,

[...] é no Brasil, a manifestação mais consciente e espetacular da nova fase, característica pelo fato de que, no presente, o negro se recusa a servir de mero tema de dissertações “antropológicas”, e passa a agir no sentido de desmascarar os preconceitos de cor (Ramos, 1954, p. 217).

Guerreiro Ramos, demonstra deste modo que a melhor possibilidade de se superar “o problema do negro da sociologia brasileira” seria labutar na construção de uma sociologia e de um pensamento social transformador, encarando a questão racial no Brasil a partir da própria realidade brasileira, colaborando ativamente para o desenvolvimento social.

Considerações Finais

Em sua construção exegética sobre o Brasil e sobre a questão racial em nosso país, Guerreiro Ramos expôs elementos novos e úteis para a produção do pensamento social brasileiro, sobretudo a partir da década de 1950. E muito embora estes elementos já estejam mais de 60 anos distantes no tempo, as suas contribuições ainda podem ser aproveitadas no âmago das ciências humanas e sociais.

A indicação de uma ciência e, especificamente, de uma sociologia a serviço da transformação de realidades sociais, seriam importantes se acolhidas no Brasil dos dias atuais, sobretudo, porque mesmo já estando no germinar do século XXI, o país ainda padece de problemas oriundos de estruturas sociais que vem se mantendo conservadas e se perpetuando no interior da sociedade brasileira, como no caso do racismo, por exemplo.

Referências

BARIANI, Edson. A perspectiva da revolução: Guerreiro Ramos e o nacionalismo. **Crítica e sociedade: revista de cultura política**. Uberlândia-MG. v. 01, n. 01, p. 65-74, 2011.

BARIANI, Edson. Guerreiro Ramos: uma sociologia em mangas de camisa. **CAOS - Revista eletrônica de ciências sociais**. João Pessoa-PB. n. 11, p. 84-92, Out. 2006.

BARIANI, Edson. Uma Intelligentsia nacional: grupo de Itatiaia, IBESP e os Cadernos do Nosso Tempo. **Caderno CRH**. Salvador-BA. v. 18, n. 44, p. 249-256, Mai./Ago. 2005.

DREIFUSS, René Armand. “A ação de classe da elite orgânica: a campanha ideológica da burguesia”. In: DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FILGUEIRAS, Fernando de Barros. Guerreiro Ramos, A redução sociológica e o imaginário pós-colonial. **Caderno CRH**. Salvador-BA. v. 25, n. 65, p. 347-363, Mai./Ago. 2012.

GOMES, Fabricio Augusto Souza. O intelectual na história: uma abordagem sobre o ISEB. In: La Razón Histórica: **Revista hispanoamericana de historia de las ideas**. n. 15, p. 40-54, 2011.

OLIVEIRA, Maria Tereza Cavalcanti. “Grupo de Itatiaia’ e IBESP: O início de uma singular reflexão sobre a problemática brasileira dos anos 50”. In: **A educação ideológica” no projeto de desenvolvimento nacional do ISEB (1955-1964)**. 2006. 280 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Maria Tereza Cavalcanti. O ISEB no contexto da sociedade brasileira”. In: OLIVEIRA, Maria Tereza Cavalcanti. **A educação ideológica” no projeto de desenvolvimento nacional do ISEB (1955-1964)**. 2006. 280 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Rio de Janeiro, 2006.

ARAGÃO, Luciano Ximenes. ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros. A ação do MEC na formação acadêmica de intelectuais orgânicos do ‘nacional desenvolvimentismo’ nos anos 1950. **Revista HISTEDBR** On-line. Campinas-SP. v. 20, p. 1-22, 2020.

PINTO, João Alberto da Costa. Sobre a identidade do intelectual na produção da sociedade capitalista. In: **Revista UFG**. Goiânia-GO. Ano XIII. n. 10, p. 111-119, Jul. 2011.

RAMOS, Guerreiro. Definição e descrição da redução sociológica. In: RAMOS, Guerreiro. **A redução sociológica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RAMOS, Guerreiro. O inconsciente sociológico. **Cadernos do nosso tempo**. Rio de Janeiro. n. 5, p. 225-236, 1956.

RAMOS, Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. **Cadernos do nosso tempo**. Rio de Janeiro. n. 2, p. 189-220, 1954.

REZENDE, Maria José de. Guerreiro Ramos e a sociologia em ‘mangas de camisa: uma proposta de mudança nos processos de mudança social. **Cadernos CERU**. São Paulo-SP. n. 17, p. 33-51, 2006.

HOLLANDA, Cristina Buarque. Os Cadernos do Nosso Tempo e o interesse nacional. **DADOS - Revista de ciências sociais**. Rio de Janeiro, v. 55, n. 3, p. 607-640, 2012.

SCHWARTZMAN, Simon. Introdução. In: SCHWARTZMAN, Simon. **O pensamento nacionalista e os “Cadernos de Nosso Tempo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1979.

SHIOTA, Ricardo Ramos. Guerreiro Ramos e questão racial no Brasil. **Temáticas**. Campinas-SP. v. 22, n. 43, p. 73-102, fev./jun. 2014.

SILVA, Fernanda Xavier da. O IBESP em seu momento: uma análise genética e cronológica dos Cadernos do Nosso Tempo. **Caderno CRH**. Salvador-BA. v. 29, n. 77, p. 333-348, Mai./Ago. 2016.

CAPÍTULO 10

MULATOS E MULATAS NA FREGUESIA DO SERIDÓ: RASTREAMENTO ATRAVÉS DE FONTES PAROQUIAIS (1788-1857)

Arthur Vinícius Silva de Medeiros

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-9

Introdução

O presente trabalho visa apresentar resultados que foram obtidos durante os trabalhos desenvolvidos no projeto de pesquisa denominado “História das mestiçagens nos sertões do Rio Grande do Norte por meio de um léxico das ‘qualidades’ (séculos XVIII – XIX)” (PIBIC-UFRN), mais especificamente ainda, com o plano trabalho “Genealogias de mulatos na Ribeira do Seridó (séculos XVIII-XIX)”, coordenado e orientado pelo professor Helder Alexandre Medeiros de Macedo.

O ponto de partida dessa investigação é uma produção historiográfica pautada no Seridó, onde os autores escreveram direta ou indiretamente sobre genealogia, interessando, portanto, ao objeto do plano de trabalho já citado, sobre os mulatos. Inicialmente, tratamos dos autores eruditos, usando como exemplo Olavo de Medeiros Filho, com o seu livro *Velhas Famílias do Seridó* (1981) e dom José Adelino Dantas, com o seu segundo livro, *Homens e fatos do Seridó Antigo* (1962).

Nas obras desses historiadores eruditos, podemos notar um apego ligado diretamente com as famílias denominadas “tradicionais” do/no Seridó do Rio Grande do Norte, sobretudo, por ressaltar os elementos luso-brasílicos, exaltando, por exemplo, as suas ascendências portuguesas.

Olavo de Medeiros Filho (1981), em seu livro, fez um extenso trabalho de pesquisa histórica nas antigas documentações arquivadas em cartórios, fóruns, e paróquias do Rio Grande do Norte e outros estados nordestinos, valendo-se também de algumas tradições orais, e, de documentos pessoais. Nessa obra, o autor tratou da genealogia de mais de quarenta famílias da região do Seridó, destacando essencialmente a origem portuguesa destas, trazendo, portanto, os seus descendentes enquanto os principais agentes dos séculos XVIII e XIX, fazendo com que os seus sobrenomes ganhem um caráter de dignidade e prestígio social no decorrer dos séculos subsequentes, a saber, os Medeiros, Dantas Corrêa, Araújo Pereira, Azevedo, Rodrigues Mariz, Souza e Silva, dentre outros. Destacamos ainda, a obra *Cronologia Seridoense*, do mesmo autor (Medeiros Filho, 2015), onde, dentre outras fontes, ele apresentou mapas populacionais confeccionados pelo padre Francisco de Brito Guerra na primeira metade do século XIX, que apontam a presença de pessoas de diversas qualidades (brancas, pretas, índias, mulatas) no território da Freguesia do Seridó, ampliando, portanto, o seu olhar sobre a história dessa região, em relação ao livro de 1981.

Dom José Adelino Dantas (1962), em seu estudo, apresenta artigos publicados originalmente no periódico “A Fôlha”, na época em que era Bispo da Diocese de Caicó, compilados no livro *Homens e Fatos do Seridó Antigo*. Na obra são evocados temas ligados a figuras de personalidades, como Manoel Fernandes Jorge, os antigos vigários que passaram pela Freguesia de Sant’Ana e também sobre patrimônios materiais e imateriais do Seridó, a exemplo da Catedral de Sant’Ana e das Irmandades mais antigas da região (Sant’Ana, do Santíssimo Sacramento e do Rosário dos Homens Pretos). No tocante às personalidades trabalhadas por dom Adelino Dantas, observamos a figura do Coronel de Milícias

Caetano Dantas Corrêa, evocando a perpetuidade da família Dantas na região, fomentando mais ainda o pensamento acerca das famílias tradicionais do Seridó como sendo fomentadoras da história da região.

A produção de historiadores acadêmicos sobre a história da formação do Seridó nos traz outras possibilidades de compreensão desse processo, em que sujeitos de outras qualidades – não necessariamente portugueses, brancos ou seus descendentes – foram realçados. Inicialmente, a obra *Rústicos Cabedais: Patrimônio e cotidiano familiar nos sertões da pecuária*, fruto da tese de doutorado em Ciências Sociais, onde Muirakytan Kennedy de Macêdo trabalhou com os imbricamentos familiares sertanejos a partir das relações com o patrimônio, cabedal, e em um dos capítulos, o autor destaca a formação de núcleos familiares para além daqueles luso-brasílicos, destacando, portanto, a presença de homens e mulheres não brancos, inclusive, indígenas, desmistificando o que a historiografia clássica havia difundido acerca do desaparecimento dessas pessoas após a Guerra dos Bárbaros.

Outro representante da historiografia acadêmica é o livro *Outras Famílias do Seridó, genealogias mestiças nos sertões do Rio Grande do Norte (séculos XVIII e XIX)*, de autoria de Helder Alexandre Medeiros de Macedo (2020), fruto de sua tese de doutorado, o qual apresentou genealogias de famílias não brancas no Seridó antigo. Nessa obra, o autor apresenta a trajetória de pessoas não brancas e mestiças, suas famílias e descendências na Ribeira do Rio São José, afluentes do Rio Seridó, e sua ligação com outras famílias e o cotidiano nos sertões. São reconstruídas as genealogias mestiças de Nicolau Mendes da Cruz, Feliciano Pereira da Rocha e Manuel Esteves de Andrade, junto a seus descendentes, enfatizando, assim, a importância de estudos que também enfoquem pessoas não brancas na história da região do Seridó.

Os dois últimos trabalhos (Macêdo, 2015; Macedo, 2020) demonstram que, dentre as pessoas que viveram no Seridó antigo estiveram, ao lado de brancos, pretos, pardos, índios, curibocas e cabras, os mulatos. Entretanto, tais investiga-

ções não tiveram, como objetivo central, o estudo específico acerca da população qualificada como “mulata” na Freguesia do Seridó.

Daí é que surge a questão norteadora dessa pesquisa: quem era a população qualificada de mulata nas fontes paroquiais da Freguesia do Seridó entre o final do século XVIII e século XIX?

Os registros de cunho paroquial, oriundos dessa freguesia, apresentam pessoas adjetivadas com a qualidade de “mulato” ou “mulata”. Observando os assentos de batizado, casamento e óbito, por outro lado, notamos uma variedade de outras qualidades que foram utilizadas para nomear as pessoas que viviam nesse espaço, como pardos, pretos, índios, cabras, Gentio de Angola, Gentio de Guiné e, também, brancos.

A Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó, hoje correspondente à Paróquia de Sant’Ana de Caicó, tinha o seu território, no período em que estamos estudando, equivalente a uma porção do espaço entre as Capitanias do Rio Grande do Norte e da Paraíba, constituindo o nosso recorte espacial. Construímos o recorte temporal do estudo em função das fontes utilizadas, os registros paroquiais da freguesia, que vão de 1788 a 1857, no todo, a fim de melhor compreendermos o uso da categoria de mulato dentro do pensamento católico vigente no período.

É sabido que a qualidade de “mulato” poderia se referir, na Península Ibérica, a filhos de índios com brancos, ou ainda, filhos de pretos com pessoas brancas, mas, que independente disso, o vocábulo poderia ser alterado facilmente, “sobretudo quando se referia a categorias que eram confusas mesmo para as pessoas que conviviam com esse esquema classificatório” (Paiva, 2015, p. 211). Desse modo, não há um consenso a respeito do que possa ser, em sua essência –se é, também, que podemos admitir uma –, a qualidade de mulato, haja vista que esta também pode ser designada, conforme afirma Eduardo Paiva (2015), para distinguir aqueles homens e mulheres que estavam ligados diretamente à exploração do trabalho compulsório, via escravidão. Contudo, concordamos com

o autor quando percebemos uma aproximação intensa da categoria da pessoa qualificada por mulato ou mulata com a sua condição jurídica de escravo ou escrava, haja vista que, para todos os casos que analisamos, conforme detalharemos a posteriori, os mulatos estavam associados à escravidão. Também, que o termo poderia estar ligado ao sentido pejorativo do “ser mulato”, ou seja, fazendo associação com a mula, o animal, enfatizando o valor ínfimo daquela pessoa para aqueles demais que o qualificavam (como os senhores das pessoas escravizadas, escravos, padres, no contexto colonial, especificamente) (Paiva, 2015).

O recorte do uso da categoria de mulato a partir das fontes eclesiásticas nos faz ir de encontro com o trabalho de Júlia Ribeiro Aguiar (2014), denominado *Os Arias Maldonado: vocabulário de cor e ascensão social na Freguesia de São Gonçalo, RJ, século XVIII*. Em seu texto, Júlia Aguiar nos apresenta como a categoria de mulato foi utilizada na Freguesia de São Gonçalo, quais foram a sua recorrência e o modo como ela poderia ser compreendida no período do século XVIII. Assim como fazemos, Aguiar também se apoia na obra de Eduardo França Paiva afim de melhor compreender a visão que se tinha para o vocábulo, sobretudo na visão dos registros eclesiásticos.

Durante o desenvolvimento da nossa pesquisa, a fim de coletarmos os dados necessários para obter os fins específicos do projeto em curso, utilizamos um gama de fontes documentais históricas, correspondentes aos séculos XVIII e XIX, estas, de cunho manuscrito, que foram conservadas ao longo dos tempos pela antiga Freguesia da Gloriosa Senhora Sant’Ana do Seridó, hoje, Matriz de Sant’Ana, sede da Diocese de Caicó, no Rio Grande do Norte. A saber, foram utilizados os livros manuscritos de casamentos números 1 e 2, correspondentes aos anos de 1788 até 1809, e 1809 até 1821, respectivamente. Também foram utilizados os livros de batismos números 1 (de 1803 a 1806), número 2 (1814 a 1818), número 3 (1818-1822), e o número 4 (1825 a 1831). Ainda, foram utilizados os dois três primeiros livros de assentos de óbitos, correspondentes aos períodos de, 1788-1811 o primeiro, 1812-188 o segundo, e 1838-1857 o terceiro. É exímio notar, também, que, as consultas a essas fontes foram mais ágeis ainda

graças aos bancos de dados que foram preenchidos por antigos alunos, bolsistas e professores ao longo de mais de 20 anos, e que estão à disposição dos bolsistas atuais. Os livros manuscritos originais que foram citados acima estão, atualmente, arquivados e conservados na Casa Paroquial São Joaquim, em Caicó.

Do ponto de vista metodológico, pautamos o desenvolvimento do nosso trabalho utilizando a metodologia proposta e trabalhada por Pierre Chaunu, em “Os novos domínios da História Serial”, 1976, e por François Furet, com “A História Quantitativa e a construção do Fato Histórico”, 1976, nestes dois autores, são utilizados os métodos e conceitos de História Quantitativa e História Serial. Ainda, utilizamos os conceitos e categorias propostos por Eduardo França Paiva, em *Dar Nome ao Novo*, dentre estas, a categoria de mulato, que segundo Paiva, a referência mais antiga encontra-se em uma carta de Afonso de Albuquerque, datada de 1513, fazendo referências a um servo indicado. Com Paiva também nós detemos ao emprego do conceito de qualidade, a fim de designar o modo como as pessoas eram denominadas para distinguir a forma exterior do corpo de quem estava sendo qualificado.

Para além destes citados anteriormente, valemo-nos também de uma produção historiográfica pautado no Seridó, onde os autores escreveram direta ou indiretamente sobre genealogia. Denominados eruditos, por não possuírem a formação em História propriamente, utilizamos Olavo de Medeiros Filho, com o seu livro de 1981, *Velhas Famílias do Seridó*, também, José Adelino Dantas com o seu segundo livro, publicado em 1962, *Homens e fatos do Seridó Antigo*. Também nos valem de autores acadêmicos que produziram sobre genealogias de famílias não brancas do Seridó, como é o de Helder Alexandre Medeiros Macedo com seu livro fruto de sua tese doutorado *Outras Famílias do Seridó*, genealogias mestiças nos sertões do Rio Grande do Norte (séculos XVIII e XIX) de 2021, nela, o autor apresentará a trajetória de pessoas não brancas e suas respectivas famílias, a ligação destes com a formação de Vila, Fazendas e outras coisas, enfatizando a importância do estudo e reconstituição de genealogias não brancas na região do Seridó.

Mulatos e mulatas no Seridó antigo

Analizando os três primeiros livros de registros de casamento da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó, correspondentes aos anos de 1788 até o ano de 1834, computando um total de 1.691 registros de contratos matrimoniais, apenas 9 registros tiveram pessoas qualificadas como mulatas no ato do consórcio. Destes nove casamentos, oito aconteceram entre os anos de 1788 e 1821, e apenas um registro de casamento com o termo “mulato” distinguindo um dos nubentes, entre os anos de 1821 e 1834. Ainda notamos, que, dos nove casamentos, apenas um ocorreu entre dois mulatos, ou seja, houve apenas um casamento onde ambos os noivos foram categorizados como mulatos no decorrer de mais de quatro décadas.

Em seguida, analisando os quatro primeiros livros existentes de registros de batismos da mesma freguesia, correspondentes aos anos de 1803 até o ano de 1831, e que agrupam um total de 4.824 registros de assentos de batismo, surpreendentemente apenas uma criança foi batizada e qualificada como mulata. Em contrapartida, dentro deste mesmo leque de registros de batismos, duas mães, solteiras e escravizadas, foram qualificadas como mães mulatas, e, contudo, não tiveram os seus filhos qualificados com a mesma qualidade. Não havendo os primeiros livros de batismos da freguesia, ou mesmo os correspondentes aos livros de casamento, por exemplo, não teríamos como inferir se esse número poderia ser maior, ou se se manteria o mesmo.

Seguindo para os livros com os assentos de óbitos da freguesia, que abarcam os anos de 1788 até 1857, isto para os três primeiros da categoria, somam-se 3.048 registros de mortes. Nestes, o silenciamento em torno da qualidade parece-nos ainda maior, haja vista que apenas duas pessoas foram qualificadas como mulatas em sua morte, precisamente, duas mulheres, com um longo intervalo entre as suas mortes, a primeira em 1803, e a segunda em 1843, senda esta última o registro mais recente que encontramos, nos registros paroquiais, que fez uso da categoria de mulata.

Para além dos registros de cunho serial e quantitativo que mencionamos acima, valemo-nos também de outras fontes paroquiais da Freguesia de Santa Ana, que são os mapeamentos populacionais elaborados pelo Vigário e Senador do Império, padre Francisco de Brito Guerra. Estes mapas populacionais produzidos pelo padre Brito Guerra nos dão uma visão mais abrangente para o vocábulo “mulato” que estamos trabalhando, os quais trataremos em breve. Por ora, apresentamos alguns resultados de reconstituição genealógica de mulatos que realizamos a partir dos bancos de dados que tomaram por base os livros de registros da freguesia, a fim de melhor exemplificarmos como tais famílias foram aos poucos se formando no seio da Freguesia do Seridó.

Desse modo, a título de recorte da análise, apresentamos duas, das nove famílias que rastreamos, a família de Antônio e Antônia, e a família de Antônio Francisco e Jacinta Maria, que conseguimos melhor fazer o levantamento de suas descendências a partir das buscas iniciais, partindo da qualidade de mulato, ou mulata. As outras famílias analisadas, a saber: Vitoriano Soares Pereira e Joana Maria da Silva; Severino e Maria; Maurício e Manuela; Gonçalo e Joana; Luiz e Antônia; José e Joana, e Antônio e Teresa, carecem com a falta de maiores informações para além das consultadas nos registros de casamento, ficando disponíveis para pesquisas e desdobramentos futuros.

Antônio e Antonia

Antônio casou-se com Antônia em 20 de fevereiro de 1803 (Livro de Casamento 1788-1809, fl. 90), na fazenda Olho d'Água, e ambos foram qualificados como mulatos no registro de casamento, sendo, o único casamento entre dois mulatos que se tem nota na freguesia no período de 1788 até 1834. Ambos estavam em condição de escravos de Caetano Dantas Corrêa (2º), da fazenda Carnaúba, e no registro não indicação de quem era os nubentes eram filhos, tampouco se eram naturais da freguesia. Contudo, após o cruzamento com os livros de assentos de batismo e óbitos, conseguimos reconstituir parte da família que o casal gerou.

Listamos abaixo a descendência do casal, com o conteúdo disposto a partir de inspiração no trabalho de Olavo de Medeiros Filho (1981), em que as letras F e N designam, respectivamente, filho e neto dos titulares do casal:

F1. JACOB (OU JACÓ) (Livro de Batizados 1803-1806, fl. 50v-51), que foi batizado aos 08 de dezembro de 1804 na Capela de Nossa Senhora da Guia do Acari, qualificado como “pardo”, e de condição escravo. Teve por padrinhos Paulo (escravo de Alexandre Dantas), e Ana (escrava de Antônio Tomaz). Neste registro de batismo, que ocorre após um ano do casamento dos mulatos Antônio e Antônio, os referidos já não aparecem mais como mulatos, mas, sim como pardos, enfatizando as proposições de Paiva (2015) sobre a alternância que ocorria nas qualidades de mulato e pardo ao longo do tempo, na sociedade ibero-americana colonial. Ora aproximando (no caso da categoria de mulato), ora distancian-do (no caso da categoria de pardo) as pessoas do mundo da escravidão.

F2. ROMUALDO (Livro de Batizados 1814-1818, fl. 53v), nascido aos 06 de fevereiro de 1815. Foi batizado aos 05 de março do mesmo ano, tendo como qualidade “PC” (pardo cativo? preto cativo?). Teve por padrinhos Simplício José Dantas e Ana Francisca de Medeiros.

F3. SEVERINA (Livro de Batizados 1814-1818, fl. 96v), nascida aos 18 de agosto de 1816. Foi batizada na Capela de Nossa Senhora da Guia do Acari aos 21 de junho de 1816, também qualificada como “PC” no registro de batismo. Foram seus padrinhos José Dantas Corrêa e sua mulher, Ana Maria da Conceição.

F4. PEDRO, (Livro de Batizados 1818-1822, fl. 98). Nasceu aos 20 de abril de 1820, e assim como os irmãos, foi batizado na Capela do Acari, aos 21 de maio de 1820, também qualificado como “PC” no assento. Antônio e Antônia, seus pais, nesse registro, foram qualificados como pardos, e ainda escravos do Tenente Coronel Caetano Dantas Corrêa. Foram seus padrinhos, Antônio Dantas Corrêa e Ana Lourença.

F5. FÉLIX (Livro de Batizados 1818-1822, fl. 196v), que não foi qualificado no registro de batismo, nasceu aos 20 de novembro de 1821, sendo batizado

na Capela do Acari aos 30 do mesmo mês e ano. Teve por padrinhos José Manoel Dantas e Maria de Jesus. Assim como Félix, os pais também não tiveram suas qualidades indicadas no assento.

F6. ALEXANDRINA (Livro de Batizados 1825-1831, fl. 28), nascida aos 28 de março do ano de 1826. Foi batizada na Fazenda Carnaúba aos 28 de maio do referido ano. Diferentemente dos outros irmãos, Alexandrina é a única que nasceu livre, haja vista que em seu registro está qualificada apenas como “P”, e os seus pais, aparecem como Antônio Dantas e Antônia Maria da Conceição. Neste caso, observamos a adoção de sobrenomes por parte do casal, sobretudo o Antônio que herda o nome de seu antigo senhor, costume comum para o período. Alexandrina teve por padrinhos Joaquim José Dantas e Inês Maria da Conceição. Para além disto, Alexandrina foi a única filha do casal que conseguimos encontrar descendência, pois se casou em 12 de maio de 1849 (Livro de Casamentos 1835-1838, fl. 150v), no Sítio Carnaúba, adotando o nome de Alexandrina Maria do Espírito Santo, com Joaquim José Elias, filho de Manoel José de Jesus e Carolina Francisca da Conceição. No registro de casamento da filha, os pais aparecem nominalmente como libertos de Caetano Dantas Corrêa.

N1. MARIA, nascida aos 20 de abril de 1851 (Livro de Batizados 1850-1856, fl. 6v). Foi batizada na Matriz de Nossa Senhora da Guia aos 22 do mesmo mês e ano. Em função do registro se encontrar um pouco corroído na averbação, não conseguimos identificar como a criança fora qualificada. Foram seus padrinhos, Manoel Francisco(?) Dantas, e Maria Clementina da Conceição.

N2. ANTÔNIO, nasceu a 20 de maio de 1854 (Livro de Batizados 1850-1856, fl. 117), e foi batizada na Rajada aos 4 de junho do mesmo ano. Foi qualificado como “P” (pardo?) na averbação do registro, e teve por padrinhos Manoel Toscano de Medeiros e sua mulher, Florinda Maria de Jesus.

Antônio Francisco Ribeiro e Jacinta Maria da Conceição

Antônio Francisco e Jacinta Maria casaram-se aos 18 dias do mês de novembro de 1806 (Livro de Casamentos 1788-1809, fl. 128v/129). Ele, qualificado como mulato dentro do registro, e como pardo na averbação, ao lado do assento, filho de pais não informados. Escravo cativo da viúva Ana Maria, moradora na Timbaúba. Ela, Jacinta Maria da Conceição, parda forra no registro e na averbação, filha natural de Francisco Arruda e Rosa Maria de Jesus, residente e natural da Freguesia do Seridó. Foram, testemunhas Joaquim da Costa Vasconcelos, e José Vicente Ferreira da Silva. Listamos os seus filhos abaixo:

F1. INÁCIA. Apareceu, pela primeira e única vez, no registro de óbito, tendo sido sepultada aos 25 de junho de 1807 (Livro de Óbitos 1788-1809, fl. 128v/129), falecendo um dia antes, aos 4 meses de vida, vítima de maligna. Filha de Antônio Francisco, cativo, e Maria Jacinta, livre, supondo, então, que ela – Inácia - fosse livre também. Sua qualidade na averbação foi indicada como “P” (parda?). Faleceu na Fazenda Timbaúba, e foi sepultada no corpo da Matriz do Seridó, com malha de chita.

F2. ANA TERESA DE JESUS, da qual, não encontramos registro de batismo. Em função disso, podemos inferir que nasceu entre os anos de 1807 e 1814, período em que os livros de batismo correspondentes não existem mais no acervo da freguesia. Casou-se aos 07 de novembro de 1832 (Livro de Casamentos 1821-1834 fl. 168), no Sítio Umari, da Freguesia do Seridó, com MANOEL FERREIRA DE OLIVEIRA, natural e residente na mesma freguesia, “P” (pardo?) em averbação, filho legítimo de João Ferreira de Oliveira e Inácia Maria de Jesus (já falecida, à época). No registro do casamento, Ana Teresa de Jesus foi considerada natural e residente na freguesia, “P” (parda?) na averbação, filha legítima de Antônio Francisco Ribeiro e de Jacinta Maria de Conceição. Foram testemunhas, Bento Fernandes de Araújo e João Felipe da Silva, casados e moradores na freguesia.

F3. JOANA. Sepultada no corpo da Matriz de Santa Ana aos 12 de fevereiro de 1826 (Livro de Óbitos 1812-1838, fl. 90v), aos 11 anos (tendo nascido, portanto, por volta dos idos de 1809), envolta em hábito branco, tendo falecido proveniente de fome. No registro de óbito, filha de Antônio Francisco Ribeiro (primeira menção do pai com o sobrenome Ribeiro), e de Jacinta Maria. Foi qualificada como “P” (parda?) na averbação.

F4. RITA, que “nasceu em dias de outubro de 1814” (Livro de Batizados 1814-1818, fl. 19) e foi batizada aos 24 de dezembro do mesmo ano, na Matriz do Seridó, indicada como “P” na averbação. Neste momento, os seus pais foram qualificados como “cabras” e residentes na Timbaúba de São José, tendo como padrinho Carlos Vidal Borromeu, solteiro, morador na Vila Nova do Príncipe.

F5. PEDRO. Nasceu aos 16 de maio de 1816 (Livro de Batizados 1814-1818, fl. 90), e foi batizado na Matriz do Seridó em 16 de junho do mesmo ano. Foi colocado um “P” na averbação de seu registro, tendo como padrinhos Sebastião José Dias e sua mulher Feliciano Maria, estes últimos, moradores na Ipueira Grande.

F6. MARIA. Morreu aos 6 meses, vítima de diarreia, sepultada na Matriz de Santa Ana aos 22 de junho de 1819 (Livro de Óbitos 1812-1838, fl. 45). Na época, seus “pais [eram] moradores no Sítio Timbaúba desta freguesia”. Foi envolta em hábito branco.

F7. ISABEL. Nasceu aos 24 de abril de 1820 (Livro de Batizados 1818-1822, fl. 100), foi batizada na Fazenda Remédio aos 21 de junho do mesmo ano, com a indicação de “P” na averbação. Seus pais foram registrados como Antônio Francisco e Jacinta Maria de Jesus, residentes na Timbaúba, tendo por padrinhos Joaquim Fidélis de Medeiros e Dona Ana Maria da Circuncisão.

F8. ESTEVÃO. Nasceu aos 03 de agosto de 1821 (Livro de Batizados 1818-1822, fl. 177), e foi batizado na Matriz do Seridó aos 21 de outubro do mesmo ano, com a indicação de “P” na averbação. Seus pais, no assento, foram considerados naturais da freguesia. Padrinhos, João Maria Vale e sua mulher, Maria Joaquina.

F9. ANTÔNIO. Sepultado aos 21 de março de 1823 (Livro de Óbitos 1812-1838, fl. 73), no corpo da Matriz de Santa Ana, indicado como “P” na averbação, vítima de maligna.

F10. ROSA. Nasceu aos 08 de dezembro de 1825 (Livro de Batizados 1825-1831, fl. 20), e foi batizada aos 08 de janeiro de 1826 na Matriz de Santa Ana. Qualificada parda no interior do registro e “P” na averbação, sendo, seus pais, indicados como Antônio Francisco Ribeiro e Jacinta Maria da Conceição, naturais da freguesia, tendo por padrinho Vito Antônio Freitas, solteiro, morador nesta Vila.

Antônio Francisco, que no registro de casamento, conforme aludimos, foi considerado cativo da viúva Ana Maria, da Timbaúba. Ao que tudo indica, é o mesmo Antônio que alcançou a alforria em 07 de janeiro de 1814, conforme dados Livro de Notas nº 9 do Termo Judiciário da Vila Nova do Príncipe. Nesse registro de alforria, Antônio era residente na Timbaúba, cativo da senhora Ana Maria de Jesus, que o alforriou pelos bons serviços que este lhe prestou, ao valor de 100\$000 réis. A carta de alforria foi registrada no livro de notas no dia 15 de janeiro de 1814 (Livro de Notas nº 09, Vila Nova do Príncipe. Carta de alforria do escravo Antônio, 1814, f. 35). Neste mesmo dia 15 de janeiro, foram alforriadas junto ao Antônio, outras duas escravas da viúva Ana Maria: Romana e Tereza, esta última, com 20 anos. Ao que parece, as alforrias foram lavradas neste ano em função da avançada idade da Ana Maria, que, faleceu aos 90 anos na Fazenda Timbaúba, em 1814 (Livro de Óbitos 1812-1838, fl. 17), e foi sepultada na Matriz do Seridó, em 08 de novembro, envolta em pano preto. Na averbação do registro, constou a letra “B” (branca?) e a indicação de viúva (sem menção ao nome do esposo), vítima de feridas “cancrosas”.

Já a esposa de Antônio Francisco, Jacinta Maria, foi indicada no assento de casamento como forra, sem que, contudo, haja registro conhecido de sua alforria. Porém, em relação ao seu pai, é provável que seja o mesmo “Francisco de Arruda”, que foi alforriado em 1806, em 12 de fevereiro qual era residente na Serra de Santana, escravo que foi do sr. Manoel de Arruda Carneiro, que “alforriou o dito

escravo pelos bons serviços que este lhe havia prestado”, no valor de 400\$000 réis.

Após observarmos essas reconstituições genealógicas, podemos partir para a problematização em torno dos mapas populacionais produzidos pelo padre Francisco de Brito de Guerra, sobredito, nos valendo do mapa produzido no ano de 1809 para os rituais cristãos realizados no território da Freguesia do Seridó, como recorte da análise. Explicitando, previamente: o livro de assentos de que estamos tratando (1788-1809) traz os registros dos casamentos feitos na Freguesia. A partir dele, é de se supor, o padre Guerra deve ter montado o mapa populacional com o cômputo dos casamentos da freguesia, no ano de 1809, que aqui analisamos. Neste, notamos que o padre Guerra menciona as três categorias que também nos valem aqui em nossas pesquisas, a saber, nascimentos, casamentos e mortes. No mapa de casamentos o padre Guerra colocou em seus dados um total de 67 contratos matrimoniais, dos quais 24 ele identificou como de pessoas brancas, 9 de pretos, e 34 de mulatos. Esta última categoria chega a nos causar certo incômodo, haja vista que, revisando o livro de assento de casamentos já mencionado, nos registros do ano de 1809, não encontramos nenhum registro com mulatos envolvidos em casamento. Imediatamente nos indagamos o porquê do silenciamento dessas pessoas nos registros do livro de matrimônios.

É mister notar que, nos mapas populacionais produzidos pelo padre Guerra ao longo dos anos de 1809, 1810 e 1811, por exemplo, não aparece em momento algum a qualidade de “pardos”, o que nos leva a pensar que, o emprego de mulato foi utilizado de maneira cambiante para se referir também aos homens e mulheres denominados pardos. Vejamos, estamos tratando de um mesmo agente qualificador, o padre Francisco de Brito Guerra, que, em momentos específicos, utiliza-se da categoria de “mulatos” para se referir como um todo aos pardos e mulatos (nos mapas populacionais), mas, que em outros registros, como nos assentos de casamento do mesmo ano de 1809, não faz nenhuma menção a “mulatos”, contudo, a pardos ou pessoas qualificadas como “P”, sim. Este pensamento vai de encontro com o de Eduardo França Paiva (2015), em que afirma

haver uma forte convergência entre as duas qualidades em certos momentos, a depender do contexto e de quem está qualificando as pessoas. É fato que, por algum motivo que ainda desconhecemos, havia um silenciamento da qualidade de mulato nos registros de cunho paroquiais, especificamente nos livros de assentos (casamentos, batismos e óbitos), e, em contrapartida, o vocábulo era utilizado em outras fontes do âmbito religioso com vistas a um certo tipo de controle populacional, aqui, nos referindo aos mapas já mencionados.

Imbuídos por esse sentimento, e a fim de obtermos um melhor resultados na compreensão do vocábulo mulato nas fontes de cunho paroquial, bem como o silenciamento em torno da qualidade em questão na Freguesia de Santa Ana do Seridó, partimos em encontro para a historiografia produzida em outras regiões além da qual nos detemos (Seridó-RN). Desse modo, valemo-nos do trabalho produzido por Júlia Ribeiro Aguiar (2014). Em seu trabalho, a autora nos apresenta os dados que coletou, sobretudo nos livros de assentos da antiga freguesia de São Gonçalo do Amarante, de um livro específico de batismo de escravos, correspondente aos anos de 1725 e 1734. Aguiar nos apresenta que, nestes anos, foram feitos 591 registros, mas, que, apenas 128 batismos informaram a qualidade da criança batizada, destes, apenas 10 foram categorizados por mulatos; em contrapartida, 77 eram pardos, 37 crioulos, 3 pretos e 1 cabra. Na Freguesia do Seridó, vale ressaltar, não contamos com um livro de batismo do período de 1725-1734, já que que, nesse período, o seu espaço fazia parte da antiga Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Piancó – da qual foi desmembrada em 1748. Todavia, utilizamos deste confronto de informações a fim de demonstrar que, mesmo em freguesias distantes espacialmente, o olhar da Igreja Católica, nos parece, nos assentos dos ritos cotidianos (como o do casamento) imprimir pouca visibilidade à qualidade de mulato. De tal forma que em uma freguesia maior, mais antiga e mais “urbana” que a da Gloriosa Senhora Santa 'Ana do Seridó, a de São Gonçalo do Amarante no Rio de Janeiro registrou-se um número também pequeno de pessoas categorizadas como mulatas.

Considerações Finais

Durante o nosso trabalho, buscamos investigar a presença de pessoas que foram qualificadas como mulatas dentro dos registros paroquiais da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó. Conseguimos rastrear estas pessoas ao longo dos séculos XVIII e XIX, e algumas dessas, em suas reconstituições genealógicas, destacando brevemente com quem se casaram, os filhos que geraram, e netos. Além disso, como essas pessoas foram, ao longo do tempo, denominadas, ora de mulatas, e, posteriormente de pardas, por exemplo.

Desse modo, também, fizemos relações com outras fontes eclesiásticas, fazendo cruzamentos entre mapas populacionais e registros seriais e quantitativos. Notamos, singelamente, o silenciamento que houve com relação a essa categoria de mulatos, na freguesia estudada, e em outra região da América portuguesa, durante o mesmo período. Consideramos que este silenciamento poderá ser mais bem trabalhado e esmiuçado, dentro de estudos que se dediquem a investigar a região do Seridó, em trabalhos futuros, assim como as relações cambiantes entre as categorias de mulato e pardo. De todo modo, enfatizamos a categoria de mulato, enquanto qualidade, dentro do levantamento produzido pelo padre Guerra na primeira metade do século XIX, serviu para identificarmos uma parcela de pessoas que viviam na freguesia.

Consequentemente, acreditamos ter apresentado bons resultados com relação às reconstituições genealógicas que empregamos, assim como um bom trato nas fontes que dispusemos. Ademais, pensamos que essas famílias também poderão ser mais bem esmiuçadas em trabalhos posteriores, agregando mais informações sobre seus membros, e sobretudo sobre a sua ascendência e descendência.

Fontes

Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó [bancos de dados no Microsoft Access]

- Livro de Batizados nº 01, 1803-1806, manuscrito
- Livro de Batizados nº 02, 1814-1818, manuscrito

- Livro de Batizados nº 03, 1818-1822, manuscrito
- Livro de Batizados nº 04, 1825-1831, manuscrito
- Livro de Casamentos nº 01, 1788-1809, manuscrito
- Livro de Casamentos nº 02, 1809-1821, manuscrito
- Livro de Casamentos nº 03, 1821-1834, manuscrito
- Livro de Enterros nº 01, 1788-1811, manuscrito
- Livro de Enterros nº 02, 1812-1838, manuscrito
- Livro de Enterros nº 03, 1838-1857, manuscrito

Freguesia de Nossa Senhora da Guia (FNSDG)

Secretaria Paroquial Cônego Deoclides de Brito Diniz, Acari, RN

- Livro de Casamentos nº 01, 1835-1838, manuscrito
- Livro de Batizados nº 04, 1850-1856, manuscrito

Comarca de Caicó

CC – Cidade Judiciária de Caicó

Caicó-RN

Livro de Notas nº 09. Vila Nova do Príncipe.

Carta de alforria do escravo Antônio. Vila Nova do Príncipe, Capitania do Rio Grande e

Comarca da Paraíba do Norte, 15 de janeiro de 1814, fl. 35.

Referências

AGUIAR, Júlia Ribeiro. **Os Arias Maldonado**: vocabulário de cor e ascensão social na Freguesia de São Gonçalo, RJ, século XVIII.

CHAUNU, Pierre. **Os novos domínios da História Serial**. In: SILVA, Maria B. Nizza da (Org.). *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, 1976. pp. 66-72.

DANTAS, José Adelino. **Homens e fatos do Seridó antigo**. Garanhuns: O Monitor, 1962.

FURET, François. A História Quantitativa e a construção do Fato Histórico. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Teoria da História**. São Paulo: Cultrix, 1976. pp. 73-91.

GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro- história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989. p. 169-178.

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. **Outras famílias do Seridó**: genealogias mestiças nos sertões do Rio Grande do Norte (séculos XVIII-XIX). Curitiba: CRV, 2020.

MACÊDO, Muirakytan Kennedy de. **Rústicos cabedais**: Patrimônio e cotidiano familiar nos sertões da pecuária. (Seridó - Século. XVIII). Natal, RN: Flor do Sal: EDUFRN, 2015.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Cronologia Seridoense**. 2.ed. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/Fundação Vingt-Un Rosado, 2015.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Velhas famílias do Seridó**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1981.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAPÍTULO 11

PRESENÇA DE PARDOS LIBERTOS NA FREGUESIA DO SERIDÓ (1788-1834)

Ana Luísa Araújo Medeiros

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-B

Introdução

O presente trabalho é fruto da realização de atividades desenvolvidas no projeto “História das mestiçagens nos sertões do Rio Grande do Norte por meio de um léxico das “qualidades” (séculos XVIII - XIX)” (PIBIC-UFRN), coordenado pelo professor Helder Macedo, em específico, no âmbito do Plano de Trabalho “Genealogias de pardos na Ribeira do Seridó (séculos XVIII-XIX)”.

O objetivo desse trabalho é o de identificar o perfil das pessoas pardas e libertas que foram registradas em assentos paroquiais da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó (1788-1834), sertão da Capitania do Rio Grande do Norte, particularmente, tomando como ponto de partida da análise os casamentos realizados nesse período no território em questão.

A pesquisa tem como recorte espacial a Freguesia do Seridó, que abrangia, no período colonial, os sertões das Capitanias do Rio Grande do Norte e Paraíba. No âmbito do recorte temporal, esse foi definido a partir das fontes históricas utilizadas, quais sejam, os três primeiros livros paroquiais de casamentos da Freguesia do Seridó que vão de 1788 a 1834.

O ponto de partida da problematização é a historiografia regional, composta de livros produzidos por eruditos, cujo conteúdo tratou da história do Seridó. Re-

ferimo-nos, aqui, a dois exemplos dessa historiografia: as obras de José Augusto Bezerra de Medeiros (1980) e de Olavo de Medeiros Filho (1981). Os autores, nesses livros, enfatizam a genealogia de famílias, que, em suma, eram pessoas qualificadas como brancas ou descendentes de portugueses, as quais carregavam nomes e sobrenomes considerados “grandiosos”, possuíam certo prestígio, fosse no âmbito econômico, político e social, no Seridó antigo. Percebemos, assim, que esses estudos, embora importantes para o panorama da produção historiográfica, não abrangem famílias mestiças na história do Seridó. Vale salientar que Olavo de Medeiros, em *Cronologia Seridoense*, obra publicada em 2002, incluiu outras pessoas, inclusive as pessoas de cor, na historicização do cotidiano da Freguesia do Seridó, nas primeiras décadas do século XIX.

A produção historiográfica feita na esfera universitária, sobre o mesmo tema, trouxe outros resultados. Referimo-nos, dentre outros, às teses de Muirakytan Kennedy de Macêdo (2015) e de Helder Alexandre Medeiros de Macedo (2020) bem como, à dissertação de Maiara Silva Araújo (2019). Essas três obras trazem importantes discussões sobre as mestiçagens, elucidando a participação de pessoas mestiças na construção da história da Freguesia do Seridó. Ademais, buscam compreender o lugar de mestiços (pardos, cabras, mulatos, por exemplo) no cotidiano dos ritos católicos (batizados, casamentos, óbitos) dos sertões do Seridó, ao lado das populações africanas, brancas, indígenas e crioulas.

No que tange às mestiçagens, a tese de Muirakytan Macêdo, *Rústicos cabedais: patrimônio e cotidiano familiar nos sertões do (Seridó - Século XVIII)*, publicada em formato de livro, analisa a história de famílias do Seridó com ênfase no patrimônio familiar e nas relações cotidianas. Tratando da sociedade da Ribeira do Seridó, constatou que o período da pecuária no século XVIII foi espaço para o encontro de culturas e formação de redes de sociabilidade, adquirindo novas características.

A pesquisa feita por Helder Macedo, *Outras famílias do Seridó: Genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (Século XVIII-XIX)*, publicada em formato de livro, remete às dinâmicas de mestiçagens. Essa tese de doutora-

do estuda as genealogias mestiças na Freguesia do Seridó na metade do século XVII, no contexto de pós-ocupação holandesa nas Capitanias do Norte, onde o expansionismo da pecuária fez com que os olhares para o litoral fossem redirecionados para o interior do Rio Grande. Levando em consideração as diferentes qualidades e condições, problematizou as histórias de vida de homens que viveram na Freguesia do Seridó entre os séculos XVIII e XIX - Nicolau Mendes da Cruz, Feliciano da Rocha de Vasconcelos e Francisco Pereira da Cruz – cujas descendências constataam a presença de pessoas não-brancas.

Outra pesquisa, de autoria de Maiara Silva Araújo, *Tropas pagas e ordenanças: perfil social dos militares da Capitania do Rio Grande (Séculos XVII-XIX)*, tem o intuito de analisar os perfis e os ofícios atribuídos aos mestiços que integraram a administração militar na Capitania do Rio Grande entre os séculos XVII e XIX. Tratando de aspectos ligados à institucionalização da administração militar e do corpo militar presente na Capitania, a autora problematiza os perfis dos soldados e oficiais destacando, sobretudo, o lugar dos mestiços no âmbito militar (Araújo, 2019, p. 36-37).

Face a esses trabalhos, o artigo de Mara Gabrielly Batista de Macêdo (2021), analisa a presença de pessoas pardas no Seridó e a sua inserção delas no conjunto das famílias da região, por meio da reconstrução de genealogias em que ficaram evidenciados os seus sobrenomes adotados – alguns dos quais, provavelmente, no caso de pessoas pardas que foram alforriadas, ligadas a seus antigos senhores.

No âmbito da historiografia brasileira, pesquisas como as de Denize Freitas (2011) e Janaína Bezerra (2016) também tocam em questões ligadas, especificamente, às pessoas pardas. Denize Freitas analisa a população livre que casou em Porto Alegre, atual Rio Grande do Sul, no ano de 1772-1835, evidenciando a importância do matrimônio em um cenário de transformações administrativas em um ritmo acelerado, de Freguesia a Vila, de Vila a Cidade. Problematisa as escolhas matrimoniais através de análise quantitativa dos registros paroquiais de casamentos e as trajetórias de alguns nubentes. Nesse contexto, traz informações sobre os pardos na Freguesia Madre de Deus, afirmando que, em sua maioria, os

pardos casavam com pardas, do que com negras (Freitas, 2011). Por outro lado, Janaína Bezerra tratou do perfil de algumas instituições importantes para o período colonial, dentre elas, a Santa Casa da Misericórdia de Olinda que “foi espaço de devoção, assistencialismo, evangelização, sociabilidade, inserção, financiamento e conflitos” (Bezerra, 2016, p. 119). Discutindo a presença de mestiços na elite colonial de Pernambuco do século XVIII, problematizou o processo de mobilidade social que permitiu tal integração dessas pessoas a outros estratos sociais diferentes daqueles onde, originalmente, haviam nascido (Bezerra, 2016).

Diante do que foi exposto, e com interesse em aprofundar o tema acerca da presença das mestiçagens na Freguesia do Seridó, elaboramos a nossa questão norteadora: Qual era o perfil dos pardos libertos que contraíram matrimônio no Seridó entre 1788 e 1834?

Constatamos o aumento do número de registros das pessoas nomeadas como pardas, incidindo, principalmente, no período do paroquiato (1809-1821) de Francisco de Brito Guerra na Freguesia do Seridó, o que pode ser justificado devido a sua contribuição na organização dos registros eclesiásticos. Ademais, percebemos que a qualidade expressa parda não está ligada à liberdade, afinal, encontramos registro de casamento de Manoel da Cruz, no qual é apresentado como “pardo escravo” (Livro de Casamento de 1788-1809, Freguesia do Seridó, f. 257).

Em termos do aporte teórico, nos amparamos nas discussões provenientes do livro *Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII: as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho* (2015), de Eduardo França Paiva, onde são feitas discussões sobre os conceitos de “qualidade” e “condição”, utilizados nessa pesquisa.

Dessa forma, é necessário entender que o termo “qualidade”, segundo Paiva (2015, p. 33), apresentava várias definições e possivelmente, já era utilizado desde a época de Cícero, da Roma antiga. Além disso, era associado ao “genere clarus”, enfatizando a posição do “branco, ocidental e cristão” (Paiva, 2015, p. 33) na sociedade. Isso remete a uma posição de poder relacionada àquele que

irá “qualificar” alguém, girando em torno da seguinte questão: “quem qualifica quem?”. Atribuir uma qualidade dependia de como se via o outro e para isso era levado em conta alguns aspectos, como a ascendência familiar, a origem, a cor e/ou o fenótipo. Diante disso, por vezes, uma pessoa podia receber mais de uma qualidade nos registros do período colonial (tomando como exemplo os assentos de batizado, casamento e óbito, da Igreja Católica), o que pode gerar, a princípio, confusão, numa pessoa que não conheça a fundo essa discussão. Portanto, é possível afirmar que as qualidades diferenciavam e hierarquizavam os indivíduos e os grupos sociais, tomando a problematização de Paiva para o Antigo Regime nas sociedades iberomericanas. Acerca das “condições”, ainda segundo Eduardo Paiva (2015), eram importantes para compreender, em termos jurídicos, a posição do indivíduo perante a sociedade. Esse poderia ser livre, escravo ou forro (liberto).

Mediante a explanação dos dois termos, a presente pesquisa foca na qualidade de pardo ou parda atribuída a pessoas, ao mesmo tempo que com a condição de liberto ou forro. Vale salientar que o termo pardo, distintivo de pessoa mestiça, já era utilizado antes do século XVI, mas foi a partir dele que se tornou uma categoria comum e que podia ser considerada uma “qualidade” no espaço iberoamericano (Paiva, 2015, p. 213).

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa está inserida no campo da História Quantitativa. Conforme Graham (2008, p. 23), “fazer comparações é uma tarefa importante para aqueles que trabalham com materiais quantitativos, o que é, aliás, verdadeiro para todos os historiadores”. Ademais, para o historiador José D’Assunção Barros (2012), a História Quantitativa não deve reduzir-se a uma descrição numérica, é preciso problematizar os dados obtidos. Afinal, se isso não acontecer, será apenas uma História Factual.

Além de recorrer ao Método Onomástico desenvolvido pelos italianos Carlo Ginzburg e Carlo Poni (1989) na tentativa de reconstruir a vida das pessoas consideradas “pardas”, visando entender o lugar e as relações sociais delas no meio da sociedade colonial.

Em relação às fontes históricas utilizadas na pesquisa, o conjunto de primeira mão consultado e analisado foi o dos três primeiros livros de casamentos da Freguesia do Seridó (1788-1809; 1809-1821; 1821-1834). No rastreamento das pessoas pardas, com o uso do Método Onomástico, foi usado como suporte, também, em termos do cruzamento de fontes, os livros de óbito (1788-1811; 1812-1838) e batizados (1803-1806; 1814-1818; 1818-1822) da mesma freguesia. Os originais desses registros estão depositados na Casa Paroquial São Joaquim, em Caicó-RN. Na pesquisa, foram usados os dados extraídos desses livros e dispostos em bancos de dados no Microsoft Access pelas equipes de pesquisa dos professores Muirakytan Kennedy de Macêdo e Helder Macedo, do final dos anos de 1990 até os dias de hoje.

Pardos libertos no Seridó

Fazendo um panorama geral, no que se refere aos três livros de casamentos da Freguesia do Seridó, relativos ao período de 1788 a 1834, contabilizamos 1.691 registros de uniões matrimoniais feitas no Seridó. Deste total, 159 pessoas foram consideradas expressamente como pardas dentro do próprio assento de casamento, sendo 77 homens e 82 mulheres. Isso significa que, em termos percentuais, esse valor corresponde a 9,40% do total dos casamentos da freguesia nesse período, desconsideradas as pessoas que não tiveram sua qualidade aposta ao registro.

Analisando esses registros de casamentos, observamos que, em termos das suas condições jurídicas, as pessoas forras ou libertas eram crioulas (05), pretas (03), do Gentio de Angola (08), do Gentio de Guiné (01), pardas (12), além daquelas que não tiveram sua qualidade identificada (26). Mediante a escolha da condição enfatizada, optamos por trabalhar com os pardos forros ou libertos encontrados em maior quantidade, se relacionados às outras qualidades supracitadas, onde pelos menos um ou os dois nubentes possuem a condição e a qualidade, respectivamente.

A organização dos dados extraídos dos bancos de dados relativos aos livros de casamentos foi feita a partir da construção de tabelas por cada um dos livros, onde ficaram divididas em três colunas: a primeira corresponde às qualidades atribuídas aos nubentes, a segunda a quantidade de noivos e/ou noivas, e a terceira o percentual dos valores da segunda coluna. Cada livro de casamento possui duas tabelas, uma para o número de noivos e a outra para o número de noivas. As Tabelas 1 e 2 representam o Livro de casamento 1 (1788-1809), as Tabelas 3 e 4 representam o Livro de casamento 2 (1809-1821), as Tabelas 5 e 6 representam o Livro de casamento 3 (1821-1834).

Importante ressaltarmos que foram feitos alguns agrupamentos, para facilitar a compreensão dos dados exibidos, na elaboração dessas tabelas, da forma que se segue. Na Tabela 01, como “Gentio de Angola” estão agrupadas pessoas que, originalmente, nos registros, estavam como (qualidade e a quantidade de registros): Gentio de Angola: 13; Angola: 1; Gentio de Ingola: 1; Preta de Angola: 1; Preta do Gentio: 3. Como “Índio”, estão agrupadas: Índia: 5; Nação Tapuia: 1. Na Tabela 02, como “Gentio de Angola” estão agrupadas: Gentio de Angola: 13; Angola: 1; Gentio de Ingola: 1; Preta de Angola: 1; Preta do Gentio: 3. Como “Índio”, estão agrupadas: Índia: 5; Nação Tapuia: 1.

Na Tabela 03, como “Gentio de Angola”, estão agrupados: Gentio de Angola: 5; Preto de Angola: 1; Preto do Gentio: 7; Angola: 1. Na Tabela 04, como “Gentio de Angola”, estão agrupados: Gentio de Angola: 7; Preta de Angola: 1; Preta do Gentio de Angola: 9; Angola: 2.

Na Tabela 05, como “Gentio de Angola”, estão agrupados: Gentio de Angola: 6; Angola: 2; Preto de Nação: 1; Preto do Gentio: 2; Preto de África: 2. Na Tabela 06, como “Gentio de Angola”, estão agrupadas: Gentio de Angola: 12; Angola: 4; Preto do Gentio: 1; Preto de África: 2; Preta crioula: 1.

As análises foram feitas em duas etapas: na primeira, focamos na observação do número de noivos e noivas qualificados com pardos e pardas, respectivamente, sem distinção de condição; na segunda etapa, fizemos um panorama geral, baseado no somatório dos registros dos três livros, e por fim, analisamos o

percentual dos pardos forros ou libertos na Freguesia do Seridó durante o período de quarenta e seis anos aqui referido.

Diante as etapas estabelecidas, observamos que na Tabela 1 e 2, a grande maioria dos nubentes no período de 1788-1809, não tiveram a qualidade indicada, 83,79% e 84,71%, respectivamente, em termos de noivos e noivas. Já os pardos representam, 2,21% e 2,95%, respectivamente.

Na Tabela 3 e 4, percebemos que houve um aumento significativo desses números, levando em conta que foram registrados 80 casamentos a mais no período de 1809 a 1821. O número de nubentes com a qualidade não indicada aumentou e permaneceu sendo a maioria, 80,10% e 80,90%, respectivamente. O número de pardos e pardas, basicamente triplicou, 7,22% e 7,38%, respectivamente. É válido pontuar que a partir desse período, o padre Francisco de Brito Guerra exercia o seu paroquiato. Conforme Olivia Moraes de Medeiros Neta (2009), Brito Guerra foi reconhecido como uma figura importante para a Freguesia do Seridó, pois organizava, estatisticamente, os dados paroquiais da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó. Percebemos, assim, uma relação direta do Brito Guerra com a freguesia, resultando em uma preocupação maior em registrar os casamentos, os batizados e os óbitos, dentro dos moldes da sociedade colonial.

Na Tabelas 5 e 6, percebemos um declínio desses números e uma constante no que se refere aos pardos. Os nubentes com qualidade não indicada mantiveram-se em maior número, 80,10% e 88,95%, respectivamente. Já o número de pardos ficou constante, 3,81%, para o período relativo aos anos de 1821 a 1834.

Percebemos, dessa forma, ao analisar quantitativamente os assentos matrimoniais, que o perfil populacional da Freguesia do Seridó era bastante diverso, a julgar pelas qualidades atribuídas às pessoas que casaram nesse território, no período: brancos, pardos, cabras, crioulos, [escravo], gentio de angola, gentio da guiné, índios, mestiços, mulatos, pretos, negros cativos, “P”.

Comparando com outros estudos realizados no âmbito do Brasil, Denize Freitas (2011), ao estudar a Freguesia Madre de Deus de Porto Alegre, no atual Rio Grande do Sul (1772-1835), tomando como base o conceito de “cor”, atestou

que em sua maioria os casamentos entre nubentes não tinham sua origem (cor) declarada. Para a autora, na perspectiva dos dados sobre a referida freguesia, essa maioria poderia indicar matrimônios entre pessoas brancas. No entanto, diante da perspectiva discutida por Eduardo França Paiva (2015), e dos resultados de pesquisas acadêmicas feitas sobre a Freguesia do Seridó (Macedo, 2020), é preciso ter bastante cuidado em tomar como sendo “brancas” as pessoas que, nos assentos, não tinham sua qualidade declarada.

No que tange ao número de noivos e noivas, Denize Freitas (2011) apresenta dados que nos permitem observar uma diferença mínima da quantidade de pessoas pardas entre noivos e noivas. Diante disso, é possível estabelecer uma relação de proximidade a partir dos dados de Freitas com os dados presentes nas tabelas apresentadas no final desse artigo, nos Anexos.

Analizando as Tabelas 1 a 6, percebemos que há uma diferença mínima entre o número de noivos e noivas, por livro, o que nos indica certo equilíbrio de nomeação de pessoas pardas, nos séculos XVIII e XIX, nas regiões do atual Nordeste e Sul do Brasil.

Conforme a autora Janaína Bezerra (2016), ao analisar os pardos em Pernambuco através dos registros de batismos por cor na Matriz do Santíssimo Sacramento no Recife (1790-1801), a mesma ressalta que o termo pardo não era, necessariamente, sinônimo de liberdade. Em contraposição, Denize Freitas (2011) constatou que na Freguesia Madre de Deus de Porto Alegre, a cor estava ligada à condição jurídica, ou seja, o pardo estava atrelado à condição de forro. É importante salientar a diferença entre as regiões Sul e Norte (atual Nordeste), de tal maneira que, por mais que o período seja semelhante, a organização da vida cotidiana e das relações do mundo do trabalho colonial não se configurava, necessariamente, da mesma forma.

Voltando ao cenário de nossa pesquisa, encontramos pardos escravos no Seridó, como é o caso de Manoel da Cruz, esposo de Izabel Maria de Moura. De acordo com o registro de casamento do ano de 1800, consta sua qualidade de pardo e a sua condição como escravo do Capitão Miguel Pinheiro Teixeira,

casado com Ana Lins de Holanda, moradores do Totoró (Medeiros Filho, 1981). A qualidade e a condição dos pais dele não apareceram no registro. Partindo da perspectiva de que na sociedade colonial a condição era matrilinear, ou seja, a condição da mãe era passada para seus filhos, podemos inferir que a mãe de Manoel, Inácia Maria da Conceição, teria sido, em alguma época anterior ao seu casamento, escrava.

Os dados observados na Freguesia do Seridó se aproximam das pesquisas de Bezerra (2016), no que tange à aplicação do termo pardo dentro das três condições: escravo, forro e livre. Ou seja, percebemos que ele não era estritamente relacionado à liberdade. Quanto às análises de Freitas (2011), há uma proximidade com o número de noivos e noivas pardas na Freguesia de Porto Alegre, mostrando equilíbrio das pessoas nomeadas como pardas e possibilitando relacioná-lo com a maioria dos casamentos entre pardos presentes nos resultados deste artigo. No entanto, se distancia a partir da perspectiva de que as pessoas com qualidades não indicadas são consideradas, pela autora, como brancas. Para o nosso recorte, pelas razões já elencadas, é preciso ter cautela ao afirmar que a ausência de qualidade significasse que a pessoa era branca.

Após a análise quantitativa, importante registrar, por meio do que o Método Onomástico nos permitiu, as mini trajetórias dos pardos libertos no Seridó entre 1788 e 1834. Agruparemos essas trajetórias pelos casais cujas informações foram encontradas nos bancos de dados relativos aos livros de casamento da freguesia que estamos analisando:

Manoel da Cruz e Izabel Maria de Moura

Izabel Maria de Moura, parda forra, casou-se com Manoel da Cruz, pardo escravo, no dia 13/07/1800 na Matriz do Seridó (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 257). Ele, escravo do Capitão Miguel Pinheiro Teixeira, filho legítimo de Luiz Alves e Inácia Maria da Conceição. Ela, natural da Freguesia do Igarassu, filha natural de Ana Izabel de Moura, parda forra. Os nubentes foram dispensados do parentesco no momento da cerimônia do casamento.

Matias da Cruz e Ana Maria da Conceição

Ana Maria da Conceição, parda forra, casou-se com Matias Pereira da Cruz, pardo forro, no dia 12/10/1806 na Matriz do Seridó (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 463). Ela, natural da Freguesia do Pombal, filha legítima de Manoel José da Cruz e Maria da Conceição. Ele, filho legítimo de Veríssimo Pereira da Cruz e Leandra Tavares da Silva, já falecida. No cruzamento com outras fontes, encontramos o casamento de José Pereira da Cruz, irmão de Matias Pereira da Cruz, o qual casou-se com Joana Maria da Conceição, no dia 18/05/1807 (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 476). José Pereira faleceu de hidropisia e foi sepultado no dia 02/08/1813 na Matriz do Seridó (Livro de óbito 1812-1838, f. 51). No registro, ao lado, no espaço da averbação, foi escrita a letra “P.” (seria pardo? ou preto?). Sua esposa foi atribuída como Joana Maria. Matias Pereira da Cruz, por sua vez, faleceu na Fazenda Pé da Serra aos 40 anos, de lepra, e foi sepultado no dia 27/12/1813 na Capela do Acari (Livro de Óbito de 1812-1838, f. 87), tendo recebido todos os sacramentos. Sua esposa, no registro, foi descrita como Ana Rosa, parda.

Antonio Francisco e Jacinta Maria da Conceição

Jacinta Maria da Conceição, parda forra, casou-se com Antonio Francisco, pardo cativo, no dia 18/11/1806 (Livro de casamento de 1788-1809, f. 468). Ela, natural da Freguesia do Seridó, filha natural de Francisco Arruda e Rosa Maria de Jesus. Ele, qualificado expressamente como mulato e na averbação como pardo e cativo da viúva Ana Maria, da Timbaúba. Após o cruzamento com as fontes paroquiais, obtivemos dois de seus filhos: Rita e Pedro. Rita foi batizada no dia 24/12/1814, na Matriz do Seridó e tendo sua qualidade “P” na averbação (Livro de Batismo de 1814-1818, f.107). Seu padrinho foi Carlos Vidal Borromeu, solteiro. Seus pais eram moradores de Timbaúba de São José e aparecem qualificados como cabras. Já Pedro, nasceu no dia 16/05/1816 e foi batizado no dia

16/06/1816 na Matriz do Seridó, tendo sua qualidade “P” na averbação (Livro de Batismo de 1814-1818, f.535). A qualidade dos pais não foi indicada. Seus padrinhos foram Sebastião José Dias e sua mulher Feliciano Maria.

Francisco Antonio da Silva e Martiniana Maria da Conceição

Martiniana Maria da Conceição, parda liberta, casou-se com Francisco Antonio da Silva, pardo liberto, no dia 02/09/1809 na Fazenda dos Picos, localizada na Freguesia do Seridó (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 538). Ela, filha de Joana, escrava que foi de Antonio Tomaz de Azevêdo. Ele, filho natural de Joana, preta, falecida, que foi escrava de Joana Joaquina. Ambos contraentes já libertos e sem questão de senhoria. Em seu registro de óbito, foi descrita como Martiniana Maria e sepultada no dia 09/04/1820, na Capela do Acari, filial da Matriz do Seridó (Livro de Óbito de 1812-1838, f. 386), tendo recebido todos os sacramentos e a qualidade “P” indicada na averbação.

Domingos e Josefa Maria

Josefa Maria, parda liberta, casou-se com Domingos, preto, no dia 02/07/1821 na Matriz do Seridó (Livro de Casamento de 1809-1821, f. 621). Ela, natural da Freguesia do Seridó, liberta de Domingos Álvares Gameiro. Ele, preto, viúvo de Rosa Maria do Círio. Nas buscas junto à documentação paroquial, encontramos uma criança chamada Matias, no Livro de Óbitos de 1812-1838, que faleceu de sarnas com um ano e foi sepultado no dia 28/11/1812, na Capela da Conceição. A qualidade “P.C” (parda cativo? preto cativo?) aparece na averbação, tendo a condição de escravo. Sua mãe se chama Josefa Maria, escrava do Capitão Domingos Álvares Gameiro. Com base no que já levantamos, acreditamos ser a mesma Josefa Maria, parda liberta, antes de ter casado com o preto Domingos.

Alexandre de Santiago e Mariana

Mariana, parda forra, casou-se com Alexandre de Santiago, no dia 24/10/1816 na Matriz do Seridó (Livro de Casamento de 1809-1821, f. 222). Ambos moradores da Freguesia do Seridó. Ela, filha natural de Ana, escrava de Bernardino de Freitas Leitão. Ele, filho legítimo de Manuel de Santiago e Maria da Luz.

Antonio Martins de Medeiros e Vitória Ferreira

Vitória Ferreira, parda liberta, casou-se com Antonio Martins de Medeiros, pardo liberto, no dia 14/09/1829 na Paróquia de Sant'Ana do Seridó (Livro de Casamento de 1821-1834, f. 189). Ela, liberta de Caetano José. Ele, liberto de Joaquim Félix de Medeiros.

Alexandre José de Medeiros e Josefa Maria da Conceição

Alexandre José de Medeiros, pardo liberto, casou-se com Josefa Maria da Conceição, parda, no dia 27/10/1829 na Capela do Jardim de Piranhas, filial da Matriz de Santa Ana do Seridó (Livro de Casamento de 1821-1834, f. 193). Ele, liberto do, à época, falecido, Félix Barbosa de Medeiros e filho natural de Maria da Conceição. Ela, filha legítima de Custódio Gomes dos Santos e Ana Rosas.

Sebastião Mendes das Neves e Simôa Tavares das Neves

Sebastião Mendes das Neves, pardo liberto, casou-se com Simôa Tavares das Neves, parda, no dia 09/06/1806 na Capela do Acari (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 456). É importante pontuar que parte da trajetória de Sebastião Mendes das Neves, ligada à família do crioulo forro Nicolau Mendes da Cruz, da Ribeira do Rio São José, foi estudada por Macedo (2020).

Considerações Finais

A partir do levantamento das fontes eclesiásticas, em especial, os livros de casamentos da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó, notamos que quase 10% dos casamentos de 1788-1834 foram de pessoas qualificadas expressamente como pardas. Em números inteiros, dos 159 casamentos, 12 foram de pessoas pardas forras ou libertas. Percebemos que a grande maioria dos casamentos era entre pardos, o que consideramos ter relação com o equilíbrio de nomeações de mulheres e homens que carregavam essa qualidade. Ademais, possibilitou que relacionássemos com outras regiões da América portuguesa no mesmo período, a exemplo dos estudos de Freitas (2011) e Bezerra (2016). Em termos qualitativos, essas pessoas, cujas trajetórias se esboçaram anteriormente, constituíram família e descendência com outros pardos (libertos ou escravos) e pretos, demonstrando a sua participação no cotidiano da formação de famílias, bem como, a diversidade da composição populacional do Seridó entre o fim do século XVIII e início do século XIX.

Salienta-se que a presente pesquisa suscita outras investigações futuras, como é o caso de Antonio Francisco e Jacinta Maria da Conceição, originalmente, qualificados como pardos, no seu assento de matrimônio, em 1806. Mas, que, receberam a qualidade de cabra, como consta no registro de batismo da sua filha Rita, em 1814. Essa alternância de qualidades atribuídas a pessoas, no mundo colonial ibero-americano, já foi objeto de investigações anteriores (Paiva, 2015; Macedo, 2020), devendo ser melhor discutida em investigações futuras.

Outro ponto importante diz respeito ao casal Alexandre de Santiago e Mariana, que casaram em 1816. Apesar de não termos obtido outras informações sobre a nubente nas fontes históricas, com o uso do Método Onomástico, encontramos dados sobre a família de seu esposo nos bancos de dados relativos aos livros paroquiais do Seridó. Segundo as informações desse banco de dados, Alexandre de Santiago tinha dois irmãos conhecidos: Manoel Santiago de Galiza e Ana Joaquina da Luz, sendo, os três, filhos do casal Manoel de Santiago e Maria da Luz (ou Maria das Candeias). Manoel Santiago de Galiza casou com Ana

Josefa de Santana em 02/01/1809 na Fazenda do Totoró (Livro de Casamento de 1788-1809, f. 519), enquanto Ana Joaquina da Luz casou-se com José Martins da Costa, no dia 20/04/1830 na Capela de Currais Novos, filial da Matriz do Seridó (Livro de Casamento de 1821-1834, f. 222). Em alguns dos registros dessa família encontramos, nos livros, a qualidade de “P” ao lado do assento, o que poderia indicar, também, que se tratasse de uma parentela formada por pessoas pardas. Futuras pesquisas poderão adensar mais a genealogia dessa família, inclusive, demonstrando as mudanças ou permanências da atribuição da qualidade de pardo aos descendentes de Alexandre de Santiago e Mariana.

Fontes

Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó [bancos de dados no Microsoft Access]

- Livro de Casamentos nº 01, 1788-1809
- Livro de Casamentos nº 02, 1809-1821
- Livro de Casamentos nº 03, 1821-1834
- Livro de Enterros nº 01, 1788-1811
- Livro de Enterros nº 02, 1812-1838
- Livro de Batizados nº 01, 1803-1806
- Livro de Batizados nº 02, 1814-1818
- Livro de Batizados nº 03, 1818-1822

Referências

ARAÚJO, Maiara Silva. **Tropas pagas e ordenanças**: perfil social dos militares da capitania do Rio Grande (séculos XVII-XIX). 234f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

BARROS, José D’assunção. A história serial e história quantitativa no movimento dos Annales. **História Revista**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 203-222, 18 dez. 2012. Universidade Federal de Goiás. <http://dx.doi.org/10.5216/hr.v17i1.21693>.

BEZERRA, Janaína Santos. **A fraude da tez branca**: a integração de indivíduos e famílias pardas na elite colonial pernambucana (XVIII). 2016. 323f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2016.

FREITAS, Denize Terezinha Leal. **O casamento na Freguesia Madre de Deus de Porto Alegre: a população livre e suas relações matrimoniais de 1772-1835.** 213f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2011.

GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios.** Lisboa: Difel, 1989. p. 169-178.

GRAHAM, Richard. Os Números E O Historiador não-Quantitativo. **Revista de História**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 19-39, mar. 2008.

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. **Outras famílias do Seridó: Genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (Século XVIII-XIX).** Curitiba: Editora CRV, 2020.

MACÊDO, Muirakytan Kennedy de. **Rústicos cabedais: patrimônio e cotidiano familiar nos sertões do (Seridó - Século XVIII).** Natal, RN: Flor do Sal, EDU-FRN, 2015. 246p.

MARA GABRIELLY BATISTA DE MACEDO, 32., 2021, Natal. **Pessoas pardas na Freguesia Do Seridó (1788-1809): Registros sobre a adoção de sobrenomes:** Congresso de Iniciação Científica. Natal: Ufrn, 2021.

MEDEIROS, José Augusto Bezerra de. **Seridó.** Brasília: Gráfica do Senado Federal, 1980.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Cronologia Seridoense.** Natal: Fundação Guimarães Duque, Fundação Vingt-Un Rosado, 2002. 307 p.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Velhas famílias do Seridó.** Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1981.

MEDEIROS NETA, Olivia Moraes de. Francisco de Brito Guerra e a Vila do Príncipe (Rio Grande do Norte, século XIX). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética.** Fortaleza: ANPUH, 2009.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho).** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANEXOS

Tabela 1: Noivos por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1788-1809)

QUALIDADE	NOIVOS	%
Qualidade não indicada	455	83,79
Branco	6	1,10
Cabra	4	0,74
Crioulo	15	2,76
[Escravo]	2	0,37
Gentio de Angola	26	4,79
Gentio de Guiné	4	0,74
Índio	11	2,03
Mestiço	1	0,18
Mulato	2	0,37
Pardo	12	2,21
Preto	5	0,92
Total	543	100,00

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1788-1809 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

Tabela 2: Noivas por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1788-1809)

QUALIDADE	NOIVAS	%
Qualidade não indicada	460	84,71
Branca	6	1,10
Cabra	7	1,29
Crioula	21	3,87
[Escrava]	2	0,37
Gentio da Guiné	2	0,37
Gentio da Angola	19	3,50
Índia	6	1,10
Mulata	1	0,18
Parda	16	2,95
Preta	3	0,55
Total	543	100,00

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1788-1809 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

Tabela 3: Noivos por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1809-1821)

QUALIDADE	NOIVOS	%
Qualidade não indicada	499	80,10
Branco	23	3,69
Cabra	3	0,48
Crioulo	14	2,25
Gentio Angola	14	2,25
Gentio da Guiné	3	0,48
Índio	10	1,61
Mulato	3	0,48
P	2	0,32
Pardo	45	7,22
Preto	7	1,12
TOTAL	623	100,00

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1809-1821 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

Tabela 4: Noivas por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1809-1821)

QUALIDADE	NOIVAS	%
Qualidade não indicada	504	80,90
Branca	24	3,85
Cabra	7	1,12
Crioula	12	1,93
Gentio de Angola	19	3,05
Índia	4	0,64
Mulata	2	0,32
Negra	2	0,32
Parda	46	7,38
Preta	3	0,48
Total	623	100,00

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1809-1821 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

Tabela 5: Noivos por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1821-1834)

QUALIDADE	NOIVOS	%
Qualidade não indicada	467	88,95
Gentio de Angola	13	2,48
Branco	2	0,38
Cabra	1	0,19
Crioulo	18	3,43
Europeu	1	0,19
Pardo	20	3,81
Preto	3	0,57
Total	525	100

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1821-1834 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

Tabela 6: Noivas por qualidade expressa na Freguesia do Seridó (1821-1834)

QUALIDADE	NOIVAS	%
Qualidade não indicada	467	88,95
Gentio de Angola	19	3,62
Branca	2	0,38
Cabra	1	0,19
Crioula	10	1,90
Mulata	1	0,19
Parda	20	3,81
Preta	5	0,95
Total	525	100

Fonte: Elaboração de Ana Luísa Araújo Medeiros a partir do Livro de Casamentos de 1821-1834 da Freguesia da Gloriosa Senhora Santa Ana do Seridó.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Alan Eugênio Dantas Freire

Doutorando e Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Especialista em Neuropsicologia pela Uniasselvi. Graduada na Licenciatura em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Bacharelado em Psicologia pela Universidade Potiguar.

Ana Luísa Araújo Medeiros

Graduanda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC, CNPq, sob orientação do Prof. Helder Alexandre Medeiros de Macedo.

Arthur Vinícius Silva de Medeiros

Graduando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC – CNPq), sob orientação do Prof. Helder Alexandre Medeiros de Macedo (UFRN).

Dayane Nascimento Sobreira

Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (UFBA), tendo desenvolvido pesquisa com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. É professora substituta na Universidade Estadual da Paraíba e integrante do grupo de pesquisa ProjetAH – história das mulheres, gênero, imagens, sertões (CNPq/UFPB).

E-mail: dayanesobreira26@gmail.com.

Geovana Mendes Barros

Licenciada em Geografia pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Mestre em Geografia, ocasião em que foi bolsista de Pós-Graduação, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Ensino Superior do Seridó - Geoceres.

Hélder Brinate Castro

Doutorando em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista do Programa Doutorado Nota 10 da Faperj.

Heverton da Silva Guedes

Graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Email: heverton.sguedes@ufpe.br.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1490941376976192>.

Jailson Valentim dos Santos

Professor/artista/pesquisador vinculado às redes públicas de ensino dos estados do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Possui formação em Artes Visuais – UFPel; especialização em Ensino de Artes – UCAM e; mestrado em Artes Visuais – UFPB-UFPE. Vencedor do XX Prêmio Arte na Escola Cidadã – Modalidade EJA, 2019. Representante da Federação de Arte/Educadores do Brasil – FAEB, no território potiguar.

E-mail: valentim8@yahoo.com.br.

Lindoaldo Campos

Mestre em História dos Sertões – UFRN.

Luan Glauco Freire Costa

Graduado em Filosofia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFPE), é Especialista em história do nordeste brasileiro pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), Mestre e Doutorando em história pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Marcos Fernandes de Oliveira

Doutorando em História pelo programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (PPGH-UFG), Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (PPGH-UFCCG), Especialista e Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Thiago Bernardo de França

Pós-graduando em Administração Escolar, Supervisão e Orientação pela Uniasselvi. Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Aluno Especial no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

ÍNDICE REMISSIVO

Açu	26 56 57 58 62 64 65 66 67 68 69 70 71 73 74 75 76 77
Arte Contemporânea	99 100 104 105 106 109 115 116 117 146
Artesanato	41 42 43 44 45 46 47 50 51 52 53 54
Assentos Matrimoniais	192
Cangaço	86 87 89 91 92 97
Canudos	118 119 126 127 128 130 131
Custódio Jacinto de Medeiros	98 99 100 116
Direitos	27 62 63 80 116
Diversidades	10 11 48
Ensino de Arte	98 99 100 105 109 115 116 117
Faroeste	81 82 85 86 88 89 90 92 94 96
Feminismo	32 36 38 204
Freguesia do Seridó	167 168 170 174 177 180 181 185 186 187 188 190 192 193 194 195 196 197 200 201 202 203
Fronteira	7 55 61 81 82 83 86 94 95 105 118 126 129 132 155
Guerreiro Ramos	157 158 160 162 163 164 165 166
LGBTQIA+	10 11 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 71 72 74 75 76 77 78
Libertos	176 185 188 190 192 194 196 198
Marcha das Margaridas	32 35 36 39
Medo	37 70 82 105 106 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 131 132 136

Movimento Armorial	134 140 145 146 150 155 156
Movimentos Culturais	56 71 75 76
Mulatos	167 169 171 173 174 175 180 181 182 186 192
Mulheres	10 32 33 34 35 36 38 39 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 62 64 67 68 69 70 73 169 170 173 180 190 198
Os Sertões	6 10 20 21 24 89 90 99 105 118 119 126 127 128 131 132 167 169 172 184
Pardos	169 170 175 180 181 185 186 187 188 190 191 192 193 194 198
Povos indígenas	27 45 52
Questão Racial	157 162 163 164 166
Regionalismo	141 142 143 144 145 146 147 155
Resistência	10 31 33 52 58 66 67 68 71 72 73 74 76 80 98 104 105 106 125
Sertões	6 10 20 21 24 89 90 99 105 118 119 126 127 128 131 132 167 169 172 184
Sociologia do Negro	157 163
Suassuna	133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156
Territorialidades	10 11
Tradição	43 45 51 52 53 54 60 85 86 137 141 146 147 148 149
Xukuru	12 13 14 15 17 19 20 21 22 23 24 26 27 28 29

DISCUTINDO OS SERTÕES

Territorialidades e Diversidades

www.terried.com
contato@terried.com
(55) 99656-1914



Coleção Discutindo os Sertões
Organizadores: Antonio Oliveira e Helder Macedo