

Organizadores

Douglas Alves da Silva

Caciano Silva Lima

Melly Fátima Góes Sena

Elisângela Castedo Maria do Nascimento

Luciane Toledo Monteiro

Sarita Souza dos Santos

Vanessa Basso Perosa

Leandro Queiroz

Marco Aurélio de Almeida Soares

Patrimônio Cultural em Mato Grosso do Sul





Coleção Tuiuiú

PERSPECTIVAS LOCAIS,
CONTRIBUIÇÕES GLOBAIS



Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul

Coleção Tuiuiu Direção Científica

Douglas Alves da Silva

Coordenação do projeto

Douglas Alves da Silva

Melly Fátima Góes Sena

Caciano Silva Lima

Comissão Editorial

Caciano Silva Lima (FCMS)

Carlos Eduardo da Costa Campos (MuArq/FACH/UFMS)

Douglas Alves da Silva (FCMS)

Eduardo Pereira Romero (SECIC)

Elisângela Castedo Maria do Nascimento (FCMS)

José Francisco Ferrari (FCMS)

Marco Aurélio de Almeida Soares (SEMED)

Laura Roseli Pael Duarte (MuArq/GAB/PROECE/UFMS)

Leandro Mendonça Barbosa (SEMED)

Leandro Queiroz (UFMS)

Lia Raquel Toledo Brambilla Gasques (MuArq/GAB/PROECE/UFMS)

Luciane Toledo Monteiro (FCMS)

Melly Fátima Góes Sena (FCMS)

Sarita Souza dos Santos (FCMS)

Wilker Solidade da Silva (UEMS)

Comitê técnico

Caciano Silva Lima (FCMS)

Douglas Alves da Silva (FCMS)

Elisângela Castedo Maria do Nascimento (FCMS)

Melly Fátima Góes Sena (FCMS)

Sarita Souza dos Santos (FCMS)

Apoio Institucional

Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS)

Arquivo público Estadual de Mato Grosso do Sul (APEMS/FCMS)

Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de Mato Grosso do Sul (SEBP-MS/FCMS)

Sistema Estadual de Museus de Mato Grosso do Sul (SIEM-MS/FCMS)

Organizadores

Douglas Alves da Silva (FCMS)

Caciano Silva Lima (FCMS)

Melly Fátima Góes Sena (FCMS)

Elisângela Castedo Maria do Nascimento (FCMS)

Luciane Toledo Monteiro (FCMS)

Sarita Souza dos Santos (FCMS)

Vanessa Basso Perosa (FCMS)

Leandro Queiroz (UFMS)

Marco Aurélio de Almeida Soares (SEMED)

Patrimônio Cultural em Mato Grosso do Sul

Copyright © 2022 by Vários autores, Desalinho.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009

Este livro foi avaliado e aprovado por pareceristas *ad hoc*.

Capa e projeto gráfico

Pablo Rodrigues

Imagem de capa

Casa do Artesão, Índias, Campo Grande (MS). Flávio André. Flavio Andre/MTur©

Os conteúdos dos capítulos assinados são de responsabilidade dos seus autores. Ao submeter os capítulos, o(s) autor(es) garante(m) que não violaram direitos autorais ou outros direitos de terceiros. Citações de artigos sem a autorização prévia é possível, desde que seja identificada a fonte.

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

Patrimônio cultural em Mato Grosso do Sul. – 1. ed. – São João de Meriti, RJ : Desalinho, 2022. (Coleção Tuiuiú.)

Vários organizadores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-88544-34-1

1. Mato Grosso do Sul – Aspectos sociais 2. Mato Grosso do Sul (MS) – História 3. Patrimônio cultural – Mato Grosso do Sul.

22-138852

CDD-363.69098171

Índices para catálogo sistemático:

1. Patrimônio cultural : Mato Grosso do Sul : Estado :
História 363.69098171

Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129



Sistema Estadual
de Museus de MS

Sistema Estadual
de Bibliotecas de MS



SECI
Secretaria de Cultura
de Mato Grosso do Sul



GOVERNO
DO ESTADO
Mato Grosso do Sul

Desalinho Publicações

@desalinhopublicacoes

desalinhopublicacoes@gmail.com

(21) 99442-8064

creative
commons



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

**A CAMPANHA “MEMÓRIA CULTURAL” E OUTROS PROJETOS
PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO MATO
GROSSO DO SUL (1983) 13**

Maiara Laís Pinto

**A CULTURA NOS DISCURSOS DA COLÔNIA PARAGUAIA DE
CAMPO GRANDE 31**

Maiara Cano Romero Pereira

**A DANÇA DAS MULHERES E O ARTESANATO TERENA
COMO REFERÊNCIA PARA UMA EDUCAÇÃO AMBIENTAL
DECOLONIAL 53**

Elisangela Castedo Maria do Nascimento

Heitor Queiroz de Medeiros

**A INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NO POEMA
“BORBOLETAS” DE MANOEL DE BARROS E A PINTURA
“BLUE MORPHO BUTTERFLY” DE MARTIN JOHNSON
HEADE 75**

Évelyn Coelho Paini Webber

Maria Luceli Faria Batistote

**A MEMÓRIA DE UM LUGAR: ESTUDO ETNOLINGUÍSTICO NA
TOPONÍMIA DO CENTRO HISTÓRICO
DE CORUMBÁ/MS 91**

José Gilberto Rozisca

**CARTOLINHAS, TAQUE-TAQUE E MUITA DIVERSÃO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DO CARNAVAL
LADARENSE (SÉCULO XX) 111**

Daiane Lima dos Santos

**AMO - NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS: CULTURA POPULAR
BRASILEIRA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL DENTRO DO
AMBIENTE ESCOLAR 131**

Erico Bispo de Souza

**ARTE E FEMININO EM LÍDIA BAÍS: PROCESSOS CRIATIVOS
E ESPIRITUALIDADE 143**

Fernanda Reis

**AS CASAS COMERCIAIS DE CORUMBÁ NOS ANÚNCIOS DA
IMPRESA OITOCENTISTA 161**

Jéssica Cristina do Nascimento Aldana

Divino Marcos de Sena

**AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DE MÁRCIO DE CAMILLO:
ALGUMAS POSSIBILIDADES PARA A MUSICALIZAÇÃO EM
CRIANCEIRAS 179**

Alex Barbosa de Lima

Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira

Hudson de Souza Campos

**CARDÁPIO CULTURAL - MEDIAÇÃO CULTURAL PARA
EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO MEMORIAL DA CULTURA E
DA CIDADANIA APOLÔNIO DE CARVALHO 199**

Douglas Alves da Silva

Elisângela Castedo Maria do Nascimento

Karina Medeiros de Lima

**BANHO DE SÃO JOÃO DE CORUMBÁ E LADÁRIO:
TRAJETÓRIA E DILEMAS NA ELABORAÇÃO DE UM DOSSIÊ
DE PATRIMÔNIO CULTURAL 217**

Álvaro Banducci Júnior
Luciana Scanoni Gomes

**CORDÃO VALU – ALEGRIA E RESISTÊNCIA
OCUPANDO A CIDADE 235**

Taylor Fuchs

**CROQUIS, CANHÕES & BANDEIRAS: RELÍQUIAS DE UMA
MARCHA QUE NÃO ACABOU 247**

Eduardo Henrique de Oliveira Lima
Evandro Dias da Silva

**CULTURA E HISTÓRIA NA PRAÇA DOS IMIGRANTES –
CAMPO GRANDE, MS 265**

Lina Yule Queiroz de Oliveira
Lorena de Andrade Barbosa
Matheus Henrique da. S. Mota

**DE SINGELA CAPELA A IMPONENTE CATEDRAL: A
CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IGREJA NOSSA
SENHORA IMACULADA CONCEIÇÃO
DE DOURADOS 281**

Camila de Brito Quadros

**DIMENSÃO PAISAGÍSTICA E IMPACTO AMBIENTAL:
AVENIDA AFONSO PENA E SUBSISTEMA
CULTURAL 303**

Victoria Delvizio
Rosemary Matias

**MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES DE MATO
GROSSO DO SUL: PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS 323**

Ana Carla Vieira Ferreira

**A MORADA DOS BAÍS QUE VIROU PENSÃO
PIMENTEL 337**

João Henrique dos Santos
Joelma Fernandes Arguelho

**A DIVISÃO DE MATO GROSSO QUADRO A QUADRO:
HUMBERTO ESPÍNDOLA À LUZ DA SEMIÓTICA 355**

Vanessa Basso Perosa

**O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA CIDADE
UNIVERSITÁRIA DA UFMS 365**

Stephany Hellena Barbosa Vasconcelos
Karina Trevisan Latosinski

**O PATRIMÔNIO CULTURAL E REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS
EM DOURADOS 385**

Márcia Bortoli Uliana

**O RELÓGIO DA RUA 14 DE JULHO E O TOMBAMENTO
TÁCITO POR ACESSÃO DE BENS 403**

Maria Teresa de Mendonça Casadei
Juliana de Mendonça Casadei

**O SOBÁ COMO PRATO TÍPICO E PATRIMÔNIO
IMATERIAL CAMPO-GRANDENSE: UMA CONVERGÊNCIA
MULTICULTURAL ENTRE AS ILHAS DE OKINAWA E O
ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL 419**

Márcio Augusto Oshiro
Gabriela Oshiro Reynaldo
Lucio Flavio Joichi Sunakozawa

**PAULO ROBERTO RIGOTTI: FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS
DE UM *SUJEITO BLIT* 439**

Jérri Roberto Marin

**PRAÇA BOLÍVIA: ESPAÇO PÚBLICO E PRÁTICAS CULTURAIS
DECOLONIAIS 457**

Suzana Vinicia Mancilla Barreda
Emilce Thomé Gomez

**REFLEXÕES SOBRE UMA GRAMÁTICA PEDAGÓGICA PARA A
LÍNGUA TERENA 473**

Rogério Vicente Ferreira
Caroline Pereira de Oliveira

**RESTAURAÇÃO E SUA IMPORTÂNCIA NA PRESERVAÇÃO E
CONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO 487**

Dirceu Mauricio van Lonkhuijzen

**A FESTA DE NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES EM
BATAGUASSU - NOVA PORTO XV: PROPOSTA DE REGISTRO
ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DO
ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL 505**

Sarita Souza dos Santos

**MEMÓRIAS DO COTIDIANO NAS POESIAS DE FLORA
THOMÉ E RAQUEL NAVEIRA 511**

Melly Fatima Goes Sena

**A ICONICIDADE DO PERSONAGEM ZÉ CARIOCA PARA O
UFANISMO AMERICANO NO BRASIL 519**

Tabitha Molina Monteiro
Janayne Pereira Oliveira

GASTRONOMIA REGIONAL: PARA ALÉM DO SABOR 535

Tatiana Altino de Almeida da Silva
Douglas Alves da Silva

**O INDÍGENA CONTEMPORÂNEO E A DESCONSTRUÇÃO DO
IMAGINÁRIO OCIDENTAL POR MEIO DO CINEMA 541**

Cid Nogueira Fidelis

**CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE
RESISTÊNCIA PARA O ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA
AFRO-BRASILEIRA 555**

Luciane Toledo Monteiro

EQUIPE ORGANIZADORA DA COLETÂNEA 571

SOBRE OS AUTORES 577

PATRIMÔNIO CULTURAL EM MATO GROSSO DO SUL

A Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) tem, dentre as atribuições de suas funções as finalidades de planejar, promover, orientar, coordenar, incentivar, apoiar e executar as atividades direta ou indiretamente ligadas aos assuntos de cultura, voltados para a difusão artística e preservação do patrimônio artístico e cultural do Estado conforme em seu Estatuto. Deste modo, o estímulo à pesquisa sobre a cultura sul-mato-grossense tem grande relevância nas ações da Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural.

Em meio ao período de crise pandêmica que assolou o Brasil e o Mundo entre os anos de 2020 a 2022 provocadas pelo COVID-19¹, a Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural estimulou seu corpo técnico na realização

1. COVID-19 (CO – corona, VI – vírus; D – Doença, 19 – 2019, ano de surgimento) é o nome dado pela Organização Mundial da Saúde para a doença causada pela Sars-Cov-2 (severe acute respiratory syndrome coronavirus 2 - Síndrome Respiratória Aguda Grave do Coronavírus 2), também chamada de Novo Coronavírus ou apenas Coronavírus. Este vírus tem seus primeiros registros em 2019, chegando em 2020 a uma escala pandêmica que afligiu grandemente o mundo, com quedas de contágio e mortes verificadas após a ampliação da vacinação, vitimando fatalmente mais de 600 mil vidas até o momento (Informações obtidas no site da OMS - <https://www.who.int/>, acesso em 10/06/2022).

e participação em eventos culturais em plataformas virtuais, bem como na produção e difusão de ações e pesquisas.

Uma das ações que se destacou foi a chamada para publicação de artigos organizada pelo Sistema Estadual de Museus de MS. O Sistema é ligado à Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural e promove diversos eventos, cursos e formações em conjunto com museus estabelecidos em Mato Grosso do Sul e outros parceiros culturais. Dentre as ações, destacam-se a Semana Nacional de Museus e a Primavera dos Museus, eventos nacionais que são coordenados estadualmente pelo Sistema.

No início do ano de 2019, antes do estabelecimento da pandemia, o Sistema em conjunto com o Museu de Arqueologia da UFMS já pretendia realizar seleção de trabalhos a serem apresentados e posteriormente publicados. Com a pandemia, o planejamento inicial foi readaptado, contemplando um período de chamamento que deu origem à coletânea *“Museus e Patrimônio Cultural em Mato Grosso do Sul: Pesquisa, cultura, educação e identidade”*, publicada ainda no ano de 2020.

A repercussão daquela publicação motivou a organização de outras seleções com trabalhos que compunham o repositório da Gerência, bem como de outras ações realizadas, tais como premiações, seminários, entre outros. No ano de 2021 foi então realizado chamamento para submissão de artigos temáticos pela Gerência, que deu origem a esta coletânea intitulada *“Patrimônio Cultural em Mato Grosso do Sul”*.

No total, são trinta e quatro trabalhos que remetem a pesquisas das mais variadas temáticas relacionadas ao patrimônio cultural representado no estado de Mato Grosso do Sul. Linguagens artísticas e literárias, dança, música, memória, história, cultura popular, carnaval, saberes e festividades tradicionais, imigração, gastronomia, relações étnico-raciais, enfim, aspectos culturais que representam a construção da identidade cultural sul-mato-grossense estão presentes nesta obra.

Espera-se que esta obra seja de grande valia para a difusão do conhecimento acerca da cultura de nosso estado, bem como estimule a realização de novas pesquisas e novas publicações na área.

Desejamos uma boa leitura a todos e ótimas reflexões sobre a cultura sul-mato-grossense.

Os Organizadores

Campo Grande/MS, outubro de 2022

A CAMPANHA “MEMÓRIA CULTURAL” E OUTROS PROJETOS PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO MATO GROSSO DO SUL (1983)¹

Maiara Laís Pinto

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas ações planejadas e organizadas para a preservação do patrimônio cultural no Estado de Mato Grosso do Sul, como a Campanha “Memória Cultural”, realizada em Corumbá em 1983, e a busca para a organização de um acervo no MS. As discussões sobre esses assuntos, que ainda são pouco contemplados em outros trabalhos, foram possíveis devido as pesquisas realizadas em 2016 na Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), mais especificamente no Departamento do Patrimônio Cultural. Durante essas pesquisas foram encontrados materiais doados pela família do então arquiteto da Secretaria de Desenvolvimento Social (SDS), José Roberto Gallo, sendo tais documentos a base para esse estudo.

1. Este artigo é um recorte da tese “Política cultural sul-mato-grossense, patrimônio cultural e transformações sociais e urbanas: uma análise através do movimento pela preservação do edifício do Clube Social Dourados (décadas de 1970 e 1980)” defendida no ano de 2020 junto ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Grande Dourados – PPGH/UFGD, sob orientação do professor Dr. Paulo Roberto Cimó Queiroz.

Neste trabalho, estes documentos são identificados como “Dossiê Memória Cultural”, o qual, é rico em informações sobre a campanha, com fotografias, relatórios e também alguns documentos escritos a mão e/ou datilografados e com observações feitas a caneta e/ou a lápis e assim permitem compreender como estava sendo pensada, no âmbito do governo do estado, a política para o patrimônio cultural. Os principais documentos utilizados ao longo deste trabalho são: “Relatório do lançamento da Campanha pela preservação da Memória Cultural – dia 20/11/1983 a 27/11/1983”, “Campanha para a preservação da Memória Cultural”; “Campanha da Memória Cultural – Programação (interna)” e “Campanha pela preservação da Memória Cultural de Mato Grosso do Sul – Relatório”.

O ano aqui analisado é o de 1983, o primeiro ano de governo do Dr. Wilson Barbosa Martins. Naquele momento, a cultura era um departamento pertencente à Secretaria de Desenvolvimento Social (SDS), dirigida por Rosário Congro Neto. O Departamento Estadual de Cultura (DEC), coordenado por José Octávio Guizzo, era responsável pela “promoção, apoio, orientação, execução e controle das atividades de preservação da memória cultural, na defesa da identidade de Mato Grosso do Sul” (MATO GROSSO DO SUL, 1983-1986, 1984, p. 95).

Para a área da cultura os objetivos estavam centrados na:

preservação da identidade cultural do Estado, com o objetivo preciso de garantir a coesão social através de ações de apoio à pesquisa e às manifestações culturais, de maneira que se busquem nela as raízes do povo sulmatogrossense [sic] e se procure, ao mesmo tempo, criar condições propícias para que artistas e intelectuais encontrem meios para a produção e difusão de suas obras (cf. MATO GROSSO DO SUL, 1983-1986, 1984, p. 95).

Como programação constava o “apoio técnico e/ou financeiro para a operacionalização do Programa Memória Cultural, através da realização de um trabalho sistemático, em todo o Estado, de identificação e valorização da cultura [...]” (MATO GROSSO DO SUL, 1983-1986, 1984, p. 94).

Considerando as ações do governo para a área da cultura é possível perceber que estavam centradas na busca da identidade cultural e, portanto, era necessário identificar e valorizar as manifestações do MS. Nessa perspectiva, estava o projeto maior do governo para a área da cultura, o “Pro-

grama Memória Cultural”, pois a partir deste é que seriam desencadeadas ações para a preservação do patrimônio cultural e a formação da identidade cultural do estado. Menciona-se também que uma diretriz da cultura deste governo era a “descentralização e deselitização das atividades culturais, interiorizando as ações governamentais no setor cultural, valorizando e prestigiando as manifestações culturais” (MATO GROSSO DO SUL, 1983-1986, 1984, p. 95).

Na mensagem à Assembleia Legislativa referente ao ano de 1983 o governador destacou que “o apoio às atividades culturais e artísticas, a preservação de nossa memória cultural, o estímulo ao artesanato e ao esporte, configuram preocupação que nenhum governante pode olvidar – o respeito para com a identidade cultural de seu povo” (MATO GROSSO DO SUL. Mensagem à Assembleia Legislativa. Governo do Estado de Mato Grosso do Sul. Relatório de atividades 1983, [n. p]).

Após essa breve apresentação das propostas na área da cultura e para a preservação do patrimônio vamos conhecer a “Campanha Memória Cultural” e outros projetos elaborados durante o ano de 1983 pelo Departamento Estadual de Cultura (DEC).

A proposta da campanha “Memória Cultural” e outros projetos do DEC em 1983

A proposta da campanha Memória Cultural estava de acordo com a diretriz e as ações do governo na área da cultura, as quais centralizavam-se na preservação da memória cultural e na identidade. Assim, foi utilizada como justificativa para a campanha a ideia de que no Brasil e no estado do MS existia uma “problemática” questão da memória sendo necessário “promover uma CAMPANHA a nível estadual, a exemplo de outras unidades da federação”; a criação de mecanismos para “colaborar com o resgate da nossa MEMÓRIA, bem como o engajamento do Governo Federal e/ou organismos que atuam no setor e a participação comunitária efetiva e permanente” (cf. Campanha para Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 1, in Dossiê Memória Cultural; versais do original).

É pertinente perceber que nesse discurso foi “equiparada” a situação vivenciada pelo estado do MS com a do Brasil e de outros estados da nação, sendo que, muito provavelmente, essa inserção é decorrente das ações

que desde o final da década de 1970 vinham ocorrendo no país, com os encontros dos secretários de cultura e uma política cultural e de preservação do patrimônio que inseria os estados como participantes diretos desse processo.

Relevante destacar ainda que, conforme tal documento, o estado possuía manifestações, monumentos e documentos que estavam se perdendo e era necessário preservá-los:

Manifestações folclóricas (siriri, cururu, folia de Reis, banho de São João, etc...), monumentos arquitetônicos (cidade baixa em Corumbá, prédios em Porto Murtinho, Bela Vista, Anastácio, Aquidauana, Campo Grande, etc...), filmes antigos (“Alma do Brasil”, “Carnaval de Aquidauana”, etc...), além de inúmeros documentos, fotos, que se reunidos e catalogados nos darão uma visão da história do homem no Estado. Entretanto, todo esse material está disperso, se perdendo e sendo destruído. Há necessidade de preservar uma memória histórica, popular, artística, arquitetônica e paisagística (Campanha para Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 1, in Dossiê Memória Cultural).

Nesta justificativa para a realização da campanha aparece um elemento que foi constantemente utilizado pelas sociedades nacionais modernas para a preservação do patrimônio cultural: a “perda”. Os intelectuais brasileiros também recorreram a este termo para “justificar” a preservação do patrimônio “artístico nacional” e/ou “cultural”, sendo utilizado assim como uma “estratégia discursiva por meio da qual a cultura nacional é apresentada como uma realidade objetiva, ainda que em processo de desaparecimento” (GONÇALVES, 1996, p. 89-90).

Complementa-se assim que estes pensadores do patrimônio no Brasil iniciavam suas narrativas a partir de uma:

[...] situação histórica presente, caracterizada pelo desaparecimento de valores culturais nacionais. Em consequência, a nação é apresentada sob o efeito de um perigoso processo de perda da memória e, conseqüentemente, da identidade. Se perguntados sobre o que representam suas ações preservacionistas, eles responderão que a alternativa será tão somente a destruição dos valores nacionais. Nesse contexto, a identidade nacional existe enquanto uma

resposta positiva à possibilidade de sua irreparável perda (GONÇALVES, 1996, p. 90).

Outra característica da proposta da campanha, e que possui relação com a política do governo federal, era a de inserir a comunidade no assunto da preservação patrimonial. Já no final da década de 1960, a atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan era criticada pela falta de participação da sociedade, sendo isto considerado um erro:

[...] se os trinta anos de atuação do Sphan, além do fato concreto de preservar e restaurar um número respeitável de bens de valor histórico e artístico, haviam logrado fixar um rigor ético no trato do bem cultural, a instituição estaria falhando no objetivo mais amplo de mobilizar governo e sociedade para a causa da preservação, mobilização essa considerada, no final dos anos 60, indispensável inclusive para o sucesso na conservação material dos monumentos. Pois, como já foi observado, a partir dos anos 70, a relação entre cultura e política passou a ser equacionada de forma diferente da que fora formulada desde os anos 20 a 30 (FONSECA, 2005, p. 140).

A inclusão da sociedade brasileira na política de preservação do patrimônio surgiu com a atuação de Aloísio Magalhães, que trouxe não somente a importância de ter uma comunidade participativa, mas de ampliar o conceito de patrimônio para o “patrimônio cultural” e o “bem cultural”. Relevante pontuar que existia uma preocupação no sentido de democratização da política de preservação e que a Fundação Nacional Pró-Memória – FNpM, elaborou um discurso em que a comunidade foi incluída também para participar como agente institucional e não meramente como objeto ou população-alvo. O lema era: “comunidade é a melhor guardiã do seu patrimônio” (FONSECA, 2005, p. 185).

A população sul-mato-grossense foi mencionada nos cartazes da “Campanha Memória Cultural”, assim como estava no documento da campanha a ideia de que não bastavam apenas apelos da Secretaria de Desenvolvimento Social para “alertar, denunciar, conscientizar, tombar e preservar na área do patrimônio. É preciso criar mecanismos maiores, inclusive engajar a sociedade sul-mato-grossense, o Governo do Estado como um todo e organismos do Governo Federal” (cf. Campanha para Preservação da

Memória Cultural, 1983, p. 3, in Dossiê Memória Cultural). Esses referenciais demonstram a preocupação em inserir a comunidade e integrá-la nos projetos de preservação do patrimônio no MS.

A proposta dessa campanha era atingir todo o estado do MS, fazer uma grande mobilização para a preservação da identidade e assim, após o lançamento da campanha, os cartazes foram encaminhados para os municípios. Conforme o Ofício Circular nº 122/83, de 1/12/1983, assinado por José Octávio Guizzo, o material foi enviado para 54 municípios juntamente com um ofício que informava que eram os «cartazes alusivos ao lançamento da Campanha pela Preservação Memória Cultural de Mato Grosso do Sul, realizada em Corumbá e que agora atinge o Estado todo». O ofício solicitava a divulgação no município e a fixação dos cartazes em locais de maior acesso do público (cf. Ofício circular nº 122/83, in Dossiê Memória Cultural).

Vale notar que, no período anterior ao lançamento da campanha, o estado do MS já tinha desenvolvido algumas ações para a preservação do patrimônio cultural, como a já referida Lei nº 245, de 1981, que trata do patrimônio cultural, mas estava ainda sem a regulamentação; o decreto nº 2.191, de 1983, que determinava a SDS como a responsável pela coordenação estadual do Patrimônio Artístico, Arquitetônico e Paisagístico; projeto junto ao MEC/Sphan para preservação da “Casa da Alfândega” – Corumbá e um levantamento amador dos principais prédios antigos do estado, através de fotos e slides. Estas ações eram consideradas poucas para o DEC, sendo que, para garantir a preservação, era necessário regulamentar a legislação do patrimônio (Lei nº 245); elaborar projeto de pesquisa; documentação do material existente e a publicação (cf. Campanha para Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 2, in Dossiê Memória Cultural).

O dossiê Memória Cultural contém informações sobre atividades que integrariam a proposta da “Memória Cultural no Estado” no sentido de inserir a comunidade e a formação do acervo e identidade sul-mato-grossense. Estava prevista assim a realização de dois concursos que seriam lançados pela SDS, um voltado para fotografias – “Patrimônio Cultural visto através de fotografias”, outro sobre monografias – “Memória do Patrimônio Cultural de MS” e a Exposição Histórico-Fotográfica “Campo Grande – Ontem”. No dossiê Memória Cultural estão as cópias dos Regulamentos (minutas) dos concursos, porém sem nenhuma informação da exposição.

Nesse artigo não será possível analisar detalhadamente a organização e os objetivos destes eventos, mas menciona-se que as informações que constam nas minutas são válidas na perspectiva de identificar como o estado de Mato Grosso do Sul, através do DEC/SDS, estava articulando ações para a preservação do patrimônio cultural.

Ressalta-se que ao analisar os documentos do dossiê não é possível confirmar se tais atividades realmente aconteceram, fato este que não impede de perceber que existia uma busca pela organização de um acervo para o MS. Além desses projetos, outra ação com o mesmo objetivo foi o convênio para a instalação do Arquivo Histórico da cidade de Corumbá, no prédio do ILA, assinado entre SDS e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, durante a Campanha Memória Cultural. Conforme o documento, este foi firmado no dia 24/11/1983, em Corumbá, determinava no item 1.1 que o Arquivo Histórico estava subordinado à Secretaria de Desenvolvimento Social do Estado de Mato Grosso do Sul. No item 1.2, constava que este deveria ser colocado em exibição ao público e que a organização do acervo seria de responsabilidade de técnicos especializados do ILA em colaboração com os pesquisadores e bibliotecários da Universidade (cf. Convênio Instalação do Arquivo Histórico, p. 1, in Dossiê Memória Cultural).

Considerando a organização desse acervo, destaca-se o que foi dissertado por João Pedro Ribeiro Pereira (2017, p. 39-40) sobre as ideias apresentadas por Guizzo (2012, p. 11):

era necessário pesquisar e sistematizar o acervo cultural deste novo estado para torná-lo conhecido não só em Mato Grosso do Sul como também no restante do Brasil. Porém, ele [Guizzo] alertava que uma das dificuldades encontradas para a realização de tal “missão” era a inexistência de arquivos e a desorganização dos poucos existentes em Mato Grosso do Sul e o fato dos arquivos existentes estarem em Cuiabá. Outro problema era a falta de sistematização e de organização dos acervos no Arquivo Público de Mato Grosso, dificultando o estabelecimento de uma pesquisa fundamentada em fontes. Para superar esses impasses defendeu a necessidade de criar um arquivo público em Mato Grosso do Sul.

Assim, por meio desta citação, juntamente com as ações voltadas para organização do acervo no MS, é perceptível que a busca por criar um ar-

quivo público é em decorrência da falta de “documentos”, de “materiais” que pudessem subsidiar os projetos do governo do estado para várias áreas, principalmente na área da cultura. Também acrescenta que, considerando a dificuldade em recuperar e utilizar os documentos que estavam no Mato Grosso, era pertinente que o MS tivesse seu acervo.

A cidade de Corumbá aparece desde a programação inicial como palco para o lançamento da campanha, sendo que é possível concluir que tal escolha aconteceu pelo patrimônio arquitetônico histórico que possui, por estar localizada em um patrimônio natural, o Pantanal, além dos rumores de um possível “movimento separatista” que estava acontecendo na cidade.

É preciso considerar que existia um contexto nacional propício para discutir a importância do Pantanal sul-mato-grossense, sendo que este foi um dos assuntos do 1º Fórum Nacional de Secretários de Cultura, realizado em Curitiba, em 12/11/1983, e que contou com a participação do secretário da SDS, Rosário Congro Neto. No *Jornal da Manhã* do dia 15-16/11/1983, p. 3, foi publicado um texto sobre o Fórum e também parte do documento final elaborado no evento, o qual recomendava:

Sensibilizar toda a comunidade internacional, na perspectiva de dar continuidade à consolidação dos reais objetivos da garantia da defesa do santuário ecológico do Pantanal e reivindicar ao Sphan – Fundação Nacional Pró-Memória, o estudo de viabilização do processo de tombamento do Pantanal Sul-matogrossense [sic], que indubitavelmente proporcionará, numa etapa posterior, a sua ansiada caracterização como patrimônio cultural da humanidade [...] (apud *Jornal da Manhã*, 15-16/11/1983, p. 3).

De certa forma essa proposta do Fórum foi apresentada no lançamento da campanha em Corumbá, pois o então secretário Rosário Congro Neto se pronunciou solicitando que se “afastem os depredadores insanos da flora e fauna” e propôs “estudos e viabilização para que Pantanal de Mato Grosso do Sul seja tombado e considerado ‘Patrimônio Cultural da Humanidade’” (*O Combate*, Corumbá, 26/11/1983, in Dossiê Memória Cultural). Neste contexto é notável que a vinda de secretários, diretores do Sphan e outras entidades ligadas ao patrimônio para Corumbá, foi uma estratégia de divulgação e conscientização da importância do Pantanal sul-mato-grossense,

bem como de apresentar a estes o mais novo estado brasileiro e seu patrimônio cultural.

Outro fato que ganhou destaque para a escolha do local, foi a doação ao Instituto Luiz de Albuquerque – ILA, realizada pelo pecuarista e advogado corumbaense Gabriel Vandoni de Barros, da sua biblioteca particular e de seu “Museu do Pantanal”.

Durante o evento, existiu uma preocupação dos organizadores em apresentar a cidade de Corumbá como um atrativo turístico, pois os convidados foram levados para conhecer a região e alguns atrativos turísticos. Com base nos documentos analisados, é possível compreender que a ideia era apresentar essa região como um atrativo histórico-cultural e natural e assim demonstrar a relevância do local, suas histórias e belezas, para que fossem aprovados novos tombamentos e estudos na região.

A Campanha Memória Cultural

Em 1983 foi realizado um grande evento, em Corumbá, para a preservação do patrimônio cultural do Estado, a campanha “Memória Cultural”. A programação oficial iniciou-se no dia 20/11 e encerrou-se no dia 27/11/1983. Primeiramente chegaram a Corumbá, no dia 21/11, os funcionários da SDS: Maria de Lourdes Maciel – diretora de Patrimônio Cultural em exercício e José Roberto Gallo – arquiteto da diretoria, para iniciar as atividades (cf. Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 1, in Dossiê Memória Cultural).



[Figura 1] Cartaz da Campanha Memória Cultural

[Fonte] Dossiê Memória Cultural (1983)

Estes cartazes foram enviados para vários estados com o objetivo de divulgação da ação do Estado. A imagem que está no cartaz desta campanha é da Casa Vasquez & Filhos, uma das mais importantes do período em que Corumbá foi o principal polo comercial do estado. Localizada no início da ladeira da Alfândega, foi construída em 1909 pelo arquiteto italiano Martino Santa Lucci e possui um estilo eclético. Ela foi edificada em “pedra e tijolo maciço, no alinhamento da rua, com sotéia na cobertura. Em estilo *art nouveau*, apresenta no pavimento térreo um salão cujo acesso se dá através de cinco portas, a central, em arco pleno, e as demais dispostas nas laterais” (CANCIAN, 2006, p. 175).

Especificamente sobre a divulgação da Campanha, por meio de rádio, televisão e cartaz, o material foi organizado pela empresa Publicidade & Comunicações Nova Fronteira. Entre as propostas estavam: um vídeo (*video tape*, ou “VT”) que segundo a descrição que consta na documentação, a propaganda começava com um fundo preto e aos poucos surgia um quebra-cabeça de fotos históricas. Conforme a ordem apresentada a primeira fotografia era a da Retomada de Corumbá (episódio da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai), Porto de Corumbá e fotos de antigos moradores com vestes características; as partes do quebra-cabeça aparecem, delimitando o perfil humano e compondo a foto histórica do cartaz, aparece subsequente o texto “Patrimônio Cultural: o registro de nossa memória”, finalizando com a vinheta de assinatura do governo do estado de Mato Grosso do Sul/ SDS (cf. Publicidade da Campanha Memória Cultural, 8/11/1983, in Dossiê Memória Cultural).

O fundo musical proposto era a música folclórica *Cuitelinho* e a locução (em *off*) era:

[a]s manifestações artísticas, sociais e culturais são imprescindíveis para a formação e o aprimoramento da nossa sociedade.

A Secretaria de Desenvolvimento Social está realizando um projeto pioneiro de documentação e tombamento do Patrimônio Histórico do Estado, para que nossa história seja compreendida e nossos valores culturais sejam preservados.

Preserve o Patrimônio Histórico-Cultural: registro de nossa memória.

Secretaria de Desenvolvimento Social.
(Governo do Estado de Mato Grosso do Sul (cf. Publicidade da Campanha Memória Cultural, 8/11/1983 in Dossiê Memória Cultural).

O mesmo texto do *video tape* foi utilizado para a divulgação no rádio e no cartaz, mas neste último havia uma parte que convidava a população para participar da campanha: “Contribua e preserve o Patrimônio Histórico-Cultural: registro de nossa memória” (cf. Publicidade da Campanha Memória Cultural, 8/11/1983, in Dossiê Memória Cultural).

Nessa seleção das imagens, música e texto para a divulgação, é relevante considerar a valorização do patrimônio cultural de Corumbá, do Pantanal e a preocupação na formação do acervo e da identidade do MS, pois, as fotos que aparecem são da cidade do lançamento da campanha e de antigos moradores que formavam o perfil humano, o sul-mato-grossense.

Sobre o roteiro da campanha, o dossiê possui relatórios sobre as atividades realizadas, sendo que essas foram organizadas num curto espaço de tempo, pois era uma forma de “fortalecer a campanha, principalmente em torno de opinião pública, para dar-lhes credibilidade”, e a participação de convidados de “renome nacional dará à campanha fator de brasilidade, o que é muito importante para Mato Grosso do Sul” (cf. Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 3, in Dossiê Memória Cultural). Essa participação da comunidade nacional e estadual era importante para auxiliar na divulgação do estado e das suas ações.

Ao longo da semana, a equipe da SDS recebeu no aeroporto de Corumbá os participantes externos e também chegaram os participantes e membros do governo do MS. Os participantes externos eram: Prof.^a Beatriz Coelho – coordenadora do CECOR/UFGM; Dr.^a Belmira Finageiv – diretora da 8ª Diretoria Regional – DR da Sphan/Pró-Memória; José Leme Galvão Jr. – arquiteto; Maria da Graça Soto Queiroz – arquiteta; Virgínia Papaiz Alvarenga Prazeres – museóloga; Carlos Alberto Rosa – historiador, representante do Sphan em Cuiabá; Dr. Arnaldo Nogueira – representante da Fundação Roberto Marinho; Dr. Cyro Lyra – representante do Secretário de Cultura do MEC; Dr.^a Sônia Rabelo de Castro – assessora jurídica do Sphan, Dr. Roberto Machado Lacerda, assessor da área de tombamento do Sphan e a Prof.^a Maria da Glória Sá Rosa – presidente do Conselho Estadual de Cultura de MS cf. Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 2-3, in Dossiê Memória Cultural).

Os membros do governo eram: Margarida Marques – assessora de comunicação social; João Augusto Lopes – assessor jurídico; funcionários da Cogecom; Dr. João José de Souza Leite – secretário adjunto da SDS; José Oc-

távio Guizzo – diretor geral de Cultura; Idara Negreiros Duncan Rodrigues – diretora de difusão cultural; Antônio José Serra Marzabal – diretor de administração; Joel Pizzini Filho – setor de cinema do DEC e Paulo Roberto Franco dos Santos – datilógrafo; Dr. Wilson Barbosa Martins – governador; Ramez Tebet – vice-governador; Dr. Rosário Congro Neto – Secretário de Desenvolvimento Social e demais senadores, deputados federais e estaduais, secretários de Estado, presidentes de autarquias e diretores de empresas (cf. Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 2-3, in Dossiê Memória Cultural).

Após a chegada de todos os membros foi instalado o governo do estado na Escola Estadual de I e II Graus “Julia Gonçalves Passarinho” e assim Corumbá se tornou sede do governo por três dias (Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 3, in Dossiê Memória Cultural).

A programação oficial do evento começou no dia 24/11, às 15 h, com a visita à Base Naval de Ladário, em seguida, ao Forte Junqueira e Casario do Porto. O lançamento da campanha foi realizado nesse mesmo dia, no ILA, e teve a presença do governador e demais secretários. Foi assinado o decreto nº 2.351, de 7 de dezembro de 1983, regulamentando a Lei nº 245, e realizada a cerimônia de doação do acervo bibliográfico particular e acervo do Museu do Pantanal, de Gabriel Vandoni de Barros, ao ILA, bem como os pronunciamentos de Rosário Congro Neto, Cyro I. C. de Oliveira Lyra, Arnaldo Nogueira, Gabriel Vandoni de Barros e Wilson Barbosa Martins (Relatório – Campanha pela Preservação da Memória Cultura de Mato Grosso do Sul, p. 1, in Dossiê Memória Cultural).

A mesa redonda “Memória Cultural” foi aberta à comunidade e realizada no dia 25/11 no ILA, e o tema do tombamento foi amplamente abordado durante essa atividade. Entre os assuntos discutidos estavam: o que era o tombamento e a função da lei como um instrumento da vontade social, a interferência política para impulsionar e viabilizar os atos de preservação; as temáticas de “tombamento e Corumbá”; a relação do bem tombado com a comunidade e com o “progresso”, entre outros assuntos.

A relação da comunidade, com o bem tombado e/ou registrado, é fator importante para a manutenção da preservação do patrimônio cultural. Nesse sentido, menciono a discussão realizada por Fonseca (2005, p. 183) sobre os pedidos de tombamentos e os bens tombados entre os anos de 1970

e 1990, pois segundo a autora, existiu um aumento da participação da sociedade civil na política de preservação nessa época, entretanto, os resultados positivos eram maiores quando os tombamentos eram solicitados pela própria instituição:

Assembleias legislativas e prefeituras, por iniciativa pessoal de congressistas e prefeitos ou enquanto intermediárias de grupos locais, encaminharam vários pedidos, do mesmo modo que instituições culturais. São, inclusive, inúmeros os pedidos de tombamento de prédios históricos por parte dos diretores e/ou funcionários das instituições que neles funcionam [...] Entre os particulares, os pedidos costumam partir ou de proprietários ou de pessoas de algum modo familiarizadas com a questão da preservação – arquitetos, artistas, historiadores, intelectuais em geral [...] (FONSECA, 2005, p. 183-184).

Complementando essa análise, a autora aponta que essas ações têm relação com o novo discurso sobre o patrimônio e que é preciso analisar cada caso para identificar a natureza e os resultados dos pedidos. Destaca-se, porém, que em muitos casos ocorreu “uma apropriação por parte desses atores políticos como meio para conseguir, junto ao governo federal, recursos para a solução de problemas urbanos locais, sobretudo em função da carga simbólica da ideia de patrimônio, no sentido do reforço às identidades locais” (FONSECA, 2005, p. 184-185).

Durante a mesa redonda a comunidade participou do debate apresentando a situação dos patrimônios culturais em Corumbá, pontuando principalmente a destruição e a falta de preservação (cf. Relatório – Campanha pela Preservação da Memória Cultural de Mato Grosso do Sul, 1983, p. 4-5, in Dossiê Memória Cultural).

No dia 26/11/1983, às 8 h, foi realizada uma palestra e a mostra de trabalhos desenvolvidos pela Fundação Nacional Pró-Memória/Sub-Secretaria do Patrimônio Histórico e Nacional: “Patrimônio Arquitetônico”, com a Dr^a Belmira Finageiv, e o Centro de Conservação de Bens Móveis – Cecor apresentou as “Atividades desenvolvidas diante da preservação de bens móveis”, com a Dr^a Beatriz Coelho (cf. Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 9, in Dossiê Memória Cultural).

Na sequência e sob a responsabilidade do técnico de cinema do Departamento Estadual de Cultura/SDS, Joel Pizzini Filho, foram projetados filmes sobre o patrimônio cultural (cf. Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 9, in Dossiê Memória Cultural).

Ao se analisar um documento elaborado pelo cineasta da SDS, entende-se que a exibição de filmes, assim como as outras atividades já mencionadas, foi um “instrumento alternativo e auxiliar de reflexão para despertar a consciência e sensibilizar os organismos afins em defesa de nosso patrimônio”, e que a mostra cinematográfica eclética apresentada mostrava diversas experiências no setor, proporcionando assim, condições visuais para se estabelecer parâmetros, observar o saldo e as lições de outras realidades, e ainda levantar questões como o estímulo oficial à pesquisa em torno do tema, e à produção própria de documentários regionais (SETOR CINEMA, in Dossiê Memória Cultural).

Em continuidade dos debates do dia 26 de novembro, ocorreu o pronunciamento do Dr. Cyro Lyra, o qual elogiou as ações do estado do MS e a doação da biblioteca e do Museu do Pantanal. Ele também fez considerações sobre como acontece a preservação e pronunciou-se sobre a importância de “somar esforços para que não só Corumbá, mas também outras regiões do Estado venham a ser conhecidas e pesquisadas por esta equipe” e sobre a “crença de que as autoridades da área Federal corresponderão aos esforços ora despendidos” (cf. Relatório – Campanha pela Preservação da Memória Cultural de Mato Grosso do Sul, 1983, p. 6, in Dossiê Memória Cultural).

Por último, o secretário-adjunto da SDS, João José de Souza Leite, fez algumas reflexões sobre o lançamento da Campanha Memória Cultural de MS, expôs a “necessidade de se lutar contra o colonialismo cultural, através da descoberta de nossa memória cultural”, e declarou acreditar na continuidade da Campanha, pois esta havia ganhado credibilidade no Estado, e que o encontro teve relevância, pois proporcionou intercâmbio com diversos órgãos culturais, o que motivava a todos (cf. Relatório – Campanha pela Preservação da Memória Cultural de Mato Grosso do Sul, 1983, p. 6, in Dossiê Memória Cultural).

No mesmo dia foi realizado um almoço de confraternização e uma viagem a Puerto Suárez (Bolívia), para conhecer o país vizinho. No dia 27/11/1983, enfim, parte da equipe de visitantes retornou a Campo Grande,

juntamente com as técnicas da SDS, para fazerem algumas visitas, enquanto outros membros da equipe ficaram em Corumbá para acompanharem demais convidados (Relatório do lançamento da Campanha pela Preservação da Memória Cultural, 1983, p. 10-11, in Dossiê Memória Cultural).

Considerações finais

Em 1983, foi eleito para governador no MS, Wilson Barbosa Martins. Logo no primeiro ano do seu mandato foi lançada a Campanha Memória Cultural, inserida no “Programa Memória Cultural”. Conforme os documentos analisados, essa campanha foi a principal ação do governo do Estado para discutir a preservação patrimonial em todo o MS. Além do discurso de integrar a sociedade, ela buscou apresentar aos dirigentes do então Sphan, a região de Corumbá e o Pantanal, os referenciais de patrimônio “eleitos” para o estado.

O dossiê Memória Cultural contém informações sobre atividades que integrariam a proposta da “Memória Cultural no Estado” no sentido de inserir a comunidade e da formação do acervo e identidade sul-mato-grossense. A busca por criar um arquivo público no MS era em decorrência da falta de “documentos”, de “materiais” que pudessem subsidiar os projetos do governo do estado para várias áreas, principalmente na área da cultura. Também, acrescenta-se que, considerando a dificuldade em recuperar e utilizar os documentos que estavam no Mato Grosso, era pertinente que o MS tivesse seu acervo.

Entre os primeiros projetos para a preservação do patrimônio cultural no Mato Grosso do Sul, apresentados em 1983, estavam: “Patrimônio Cultural visto através de fotografias”; “Memória do Patrimônio Cultural de MS” a Exposição Histórico-Fotográfica “Campo Grande – Ontem” e a Campanha Memória Cultural e, tais propostas estão relacionadas a uma das diretrizes do governo para a área cultural: “criação e desenvolvimento de mecanismos que possibilitem à comunidade detectar a identidade cultural do Estado” (MATO GROSSO DO SUL, 1983-1986, 1984, p. 95). Apesar de não ser possível identificar quais os reflexos de tais atividades na política de preservação do patrimônio do MS, não se pode excluí-las desse contexto, pois os documentos analisados permitem identificar como o estado de Mato Grosso do Sul, através do DEC/SDS, estava articulando ações para a

preservação do patrimônio cultural e principalmente, integrar a comunidade nesse processo.

No que se refere as atividades realizadas durante a Campanha Memória Cultural compreende-se que o foco estava na política do tombamento histórico, pois naquele momento foi assinado o decreto nº 2.351, de 7/12/1983 o qual regulamentava a lei nº 245, de 1/7/1981, sobre a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico de Mato Grosso do Sul e na articulação política de preservação do patrimônio no Estado. Nota-se que as propostas estaduais estavam diretamente relacionadas as políticas nacionais sobre o tombamento e o reflexo da política desenvolvimentista na preservação dos bens materiais, e que assuntos como as dificuldades de tombamento de uma propriedade particular e a importância da integração da comunidade nos processos eram centrais nesse debate.

Com a realização da campanha, logo no primeiro ano do mandato de Wilson Barbosa Martins e trazendo membros externos, é notório o interesse do estado em divulgar o MS, demonstrar seus projetos para a preservação da memória e da cultura e, principalmente, conquistar parceiros para investir em ações futuras. A organização dessa Campanha Memória Cultural representou, portanto, o início das discussões sobre o patrimônio cultural no governo de Martins.

Referências bibliográficas

CANCIAN, Elaine. **A cidade e o rio: escravidão, arquitetura urbana e a invenção da beleza – o caso de Corumbá (MS)**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.

DOSSIÊ **Memória Cultural** [documentos diversos do acervo do arquiteto José Roberto Gallo sobre a Campanha Memória Cultural, realizada em Corumbá em 1983].

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: MinC-Iphan, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 1996.

MATO GROSSO DO SUL. Governador, 1983-1986 (Wilson B. Martins). **Diretrizes da ação do governo:** 1983/1986. [Campo Grande], [s.d.].

MATO GROSSO DO SUL. Governador, 1983-1986 (Wilson B. Martins). **Mensagem à Assembleia Legislativa:** [relatório de atividades 1983]. Campo Grande, [1984].

PEREIRA, João Pedro Ribeiro. “**Um povo sem identidade cultural definida**”: José Octávio Guizzo e a construção da identidade sul-mato-grossense (1967-1989). 2017. 123 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados.

SECRETÁRIOS de cultura pedem o “tombamento do Pantanal”. **Jornal da Manhã**, 15-16 nov. 1983, p. 3.

A CULTURA NOS DISCURSOS DA COLÔNIA PARAGUAIA DE CAMPO GRANDE¹

Maiara Cano Romero Pereira

O território que constitui o estado de Mato Grosso do Sul já foi bastante disputado: primeiro no período colonial, entre Portugal e Espanha, depois entre o Brasil e o Paraguai. Por isso, quando tratamos da migração paraguaia, temos que lembrar o período após a Guerra do Paraguai², quando os migrantes vieram servir de mão de obra na produção da erva-mate sob o comando da Companhia Mate Larangeira. No período pós-guerra, o Paraguai ficou arrasado e a fome e a pobreza levaram um grande número de paraguaios a saírem de seu país e migrarem para os países vizinhos, como Brasil e Argentina, em busca de novas oportunidades para reconstruírem suas vidas.

Corrêa (1997) afirma que no período do pós-guerra os paraguaios formaram o maior grupo que migrou para o sul de Mato Grosso, trazendo suas

1. Este artigo é oriundo da dissertação “Colônia Paraguaia de Campo Grande: Cultura, linguagem e identidade em fronteira”, defendida em 2016, junto ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Leda Pinto.

2. A Guerra do Paraguai foi constituída pelo Brasil, Argentina e Uruguai que juntos batalharam contra o Paraguai entre os anos 1864 a 1870.

crenças e costumes que vieram influenciar a cultura da região. Em outros momentos, surgiram novos motivos que os impulsionaram a sair do Paraguai, como crises econômicas e governos ditatoriais. Eduardo Galeano, em sua obra *As Veias Abertas da América Latina* (2010), destaca a crise financeira como um dos motivos que levaram uma considerável quantidade de paraguaios a partirem para outros países em busca de melhores condições de vida. Para ele, “A miséria induz ao êxodo os habitantes do país que, até quase um século atrás, era o mais avançado da América do Sul” (GALEANO, 2010, p. 181). Assim, no decorrer do século XX, o êxodo dos paraguaios continuou, desencadeado por ditaduras e crises econômicas sucessivas (JARA, 2012, p.3).

Com a imigração para o sul do Mato Grosso, os homens paraguaios vieram servir de mão de obra barata para o trabalho nas fazendas, nos ervais, nas construções de currais e na lida com o gado. Na cidade, manejavam todo tipo de trabalho com o couro, nas sapatarias e selarias onde, além de sapatos, fabricavam selas e outros utensílios usados no trabalho rural. Também dominavam a carpintaria e a charqueada. As mulheres paraguaias imigrantes, por sua vez, exerciam trabalhos de empregada doméstica, vendedoras ambulantes ou outros estigmatizados pela sociedade, como a prostituição. Aos poucos, os paraguaios foram atuando em outras áreas como o comércio (BARREDA, 2007, p. 32). Em geral, a lida nas fazendas foi a atividade mais desenvolvida pelos paraguaios no contexto pós-guerra em terras brasileiras, além do trabalho com a erva-mate, desde o corte até a tosta, e da atuação como mão de obra na construção civil.

Segundo Centeno (2000), o imigrante paraguaio, ao chegar às terras de Mato Grosso, vinha com esperança de conseguir um pedaço de terra para cultivo de subsistência, já que a terra no Paraguai teve uma alta valorização após a guerra, o que gerou a expulsão do mais fraco, o camponês. Corrêa (2005, p.100) afirma que a região de fronteira era habitada majoritariamente por uma população de ascendência guarani. No trabalho com a erva-mate na Companhia Matte Larangeira, os trabalhadores eram, em sua maior parte, paraguaios. Estima-se que tenha chegado a 70% entre os anos 1880 a 1930.

Desse modo, podemos observar que os paraguaios foram parte importante da constituição populacional do antigo sul de Mato Grosso, atual esta-

do de Mato Grosso do Sul³, gerando ampla influência cultural no sotaque, na culinária, na música, na expressão religiosa, entre outros. Dessa influência firmada em solo sul-mato-grossense, podemos destacar a construção de um espaço muito representativo da cultura paraguaia: a Colônia Paraguaia. Fundada em 1973, em Campo Grande, inicialmente era chamada de Associação Cultural Brasil/ Paraguay. A instituição converteu-se em Ponto de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul, recebendo incentivo financeiro do Governo Federal, como parte do Programa Mais Cultura/Cultura Viva do Ministério da Cultura, instituído pelo Decreto 6.226, de 4 de outubro de 2007. Desse modo, a Colônia,

Visa promover o fortalecimento da cultura paraguaia e suas tradições por meio da realização de oficinas de música, dança e línguas (guarani e espanhol) relacionadas à cultura paraguaia. O projeto busca ainda propiciar o contato e a ampliação do universo cultural da comunidade campo-grandense contribuindo para melhoria da qualidade de vida e prática da cidadania da comunidade, através de atividades relacionadas à pesquisa, linguagem audiovisual, a reflexão, sensibilização e a socialização de crianças, jovens, adultos e idosos. (FCMS – Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul)

A comunidade paraguaia de Campo Grande começou a se organizar com recinto próprio na década de 1970, a partir da doação de um terreno da prefeitura para a criação da Associação Colônia Paraguaia (JARA, 2012, p.5). No período entre 2008 e 2013, com o projeto Ponto de Cultura, houve novas práticas como o curso de audiovisual, de violão, de acordeão, de harpa, de dança regional, entre outros, havendo mais investimento para a fomentação cultural no espaço da Colônia. Quanto ao projeto Ponto de Cultura, a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul esclarece que:

Os Pontos de Cultura são elos entre a Sociedade e o Estado que possibilitam o desenvolvimento de ações culturais fundamentadas pelos princípios da autonomia, protagonismo, sustentabilidade e empoderamento social, integrando uma gestão compartilhada e transformadora, da instituição selecionada, com a Rede

3. No ano de 1977, o então estado do Mato Grosso é dividido, surgindo o atual estado de Mato Grosso do Sul.

de Pontos de Cultura. A ação integra o Programa Mais Cultura/ Cultura Viva do Ministério da Cultura, criado pelo Decreto 6.226, de 4 de outubro de 2007 e tem como objetivo funcionar como um instrumento de pulsão e articulação das ações dos projetos já existentes nas comunidades. (Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul – FCMS).

Em Mato Grosso do Sul, com a mediação da Fundação de Cultura de MS, em 2007 o governo assinou o convênio com o Ministério da Cultura, tendo por objetivo selecionar projetos para serem contemplados pelo programa federal, com chamada para instituições sem fins lucrativos da sociedade civil, com no mínimo dois anos de existência e com propostas para o desenvolvimento ações culturais.

Segundo Jara (2012, p.6), é importante enxergarmos as associações no campo das relações de poder e anseio por representação e visibilidade em um estado onde ocorreram várias ondas migratórias advindas de países diferentes. Pois,

[...] estas atuam no sentido de garantir um espaço próprio de convívio entre indivíduos, onde suas práticas possam ser organizadas e promovidas. No interior disso, discursos frequentes são os de perpetuação, conservação e/ou resgate daquilo que é típico, dos costumes e das chamadas tradições culturais.

Assim, as atividades promovidas na Associação Colônia Paraguaia são voltadas para que a comunidade paraguaia tenha um espaço onde possa se encontrar, visando fortalecer sua identidade coletiva e representatividade. Para Mondardo (2013, p. 84), essas atividades contribuem ao servirem de base material e simbólica para as manifestações culturais tradicionais, como as danças, a culinária, celebrações religiosas, entre outras. O autor afirma ainda que os participantes dessas manifestações culturais reinventam sua identidade frequentemente a partir do momento em que revivem suas tradições, compartilham e dialogam com seu outro, que é o brasileiro.

Para compreender melhor as representações da identidade e da cultura no contexto da Colônia Paraguaia, temos por aporte teórico a Análise do Discurso, a partir de Pêcheux (1997) e Orlandi (2010), que nos auxiliam a analisar os discursos dos paraguaios, descendentes de paraguaios ou brasi-

leiros que frequentam a Colônia, a respeito do que consideram como cultura paraguaia. Assim, destacamos os discursos dos falantes, seu posicionamento ideológico, suas contradições e não-ditos, as formações discursivas em que se inserem, no que se refere à representação cultural e à identidade. Também julgamos necessário utilizar os conceitos de figuras e temas da semiótica greimasiana, relidos por Fiorin e Savioli (2001).

Estudos linguísticos e a Análise do Discurso Francesa (AD)

Nos anos 1960, a AD se constituiu no espaço de questões criadas pela relação entre linguística, marxismo e psicanálise. Trabalhando na confluência desses campos de conhecimento, produziu um novo recorte de disciplinas e constituiu um novo objeto que afeta essas formas de conhecimento: o discurso. Nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, os estudos linguísticos eram, em sua maioria, estruturalistas e tinham como objeto a língua. Saussure, considerado pai da linguística, havia direcionado seus estudos para a língua, e esta funcionaria como um sistema fechado, de modo que a fala e o sujeito foram deixados de lado.

Entretanto, temos um complexo processo de produção de sentidos afetados pela língua e pela história na constituição subjetiva e na produção de sentidos, não uma mera transmissão de informação, levando em conta as relações entre sujeitos, sentidos e seus efeitos múltiplos e variados, que configuram o discurso. O conceito de formação discursiva da AD permite ao analista estabelecer regularidades no funcionamento do discurso e compreender a produção de sentidos na relação com a ideologia. Para Orlandi (2010, p.43) “A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.” Com isso, percebemos que o discurso tem sua regularidade e que seu funcionamento se torna possível junto ao social e ao histórico.

O papel que a AD desempenha é problematizar as maneiras de ler e fazer o sujeito que fala/escreve ou o ouvinte/leitor refletir sobre o que fala e o que ouve nas variadas manifestações da linguagem, e assim, perceber que estamos sujeitos à linguagem, seus equívocos, sua opacidade, e que não há neutralidade no uso dos signos. De acordo com Pêcheux, somos interpelados a interpretar:

[...] a análise do discurso não pretende se instituir como especialista da interpretação, dominando “o” sentido dos textos; apenas pretende construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito. O desabafo crucial é o de construir interpretações, sem jamais neutralizá-las, seja através de uma minúcia qualquer seja no espaço lógico estabilizado com pretensão universal. (PÊCHEUX, 1997, p. 11)

A AD nos coloca uma perspectiva metacrítica a fim de termos uma relação menos ingênua com a linguagem. Orlandi (2010) afirma que, devido às novas formas de se produzir linguagem com as tecnologias, oculta-se a história e a ideologia, apesar de ainda estarem presentes. Para sabermos o funcionamento dos discursos, temos que levar em conta a memória institucional que estabiliza e cristaliza, mas também a memória constituída pelo esquecimento, que é o que torna possível o diferente, a ruptura e a alteridade. É na movência, na provisoriedade, que os sujeitos e os sentidos se estabelecem, se estabilizam, permanecem. Os sentidos não estão soltos. Para Orlandi, “Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar. Ao falar, interpretamos. Mas, ao mesmo tempo, o sentido parece estar sempre lá” (ORLANDI, 2010, p.10). Cabe nos perguntarmos como nos relacionamos com a linguagem no cotidiano enquanto sujeitos que somos. Assim, a autora lança uma proposta de reflexão sobre a linguagem, o sujeito, a história e a ideologia.

Não se efetiva na análise a exaustividade, nem a completude, ela é inesgotável porque todo discurso se estabelece na relação com discursos anteriores e aponta para outros. Não há discurso fechado, mas um processo discursivo que se pode recortar e analisar. Um documento, por exemplo, tem múltiplas possibilidades de leituras. Quanto ao método, é feita uma primeira análise do material coletado, sendo o objeto discursivo retirado do material bruto. É a materialidade linguística: o que se diz, como se diz e em quais circunstâncias. Nosso ponto de partida é o que a AD visa compreender, ou seja, como um objeto simbólico produz sentidos. A transformação da superfície linguística em um objeto discursivo é o primeiro passo para essa compreensão. A história se faz presente na língua devido às palavras refletirem sentidos de discursos já realizados, imaginados ou possíveis. De acordo com Orlandi (2010),

Processos de paráfrase, metáfora, sinonímia são presença da historicidade na língua. Dito de outro modo, esses processos atestam, na língua, sua capacidade de historicizar-se. Fatos vividos reclamam sentidos e os sujeitos se movem entre o real da língua e o da história, entre o acaso e a necessidade, o jogo e a regra, produzindo gestos de interpretação. (ORLANDI, 2010, p. 67-68)

A memória relacionada ao discurso é tratada como interdiscurso. Para Orlandi “[...] o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (2010, p.31). Os procedimentos da AD têm o funcionamento da linguagem no centro de suas questões, o que leva o analista a compreender pela observação dos processos e mecanismos de constituição de sentidos e sujeitos. Os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos, não dependendo só das intenções do sujeito.

Cultura e Hibridismo

Para Laraia (2002) a cultura é intrínseca ao ser humano devido a sua natureza social, de modo que podemos afirmar que todo sujeito está inserido em uma cultura e, ao mesmo tempo, tem a habilidade de aprender outras que venham fazer parte de seu convívio. As culturas carregam suas perspectivas de mundo, com suas respectivas regras e valores, materializando-se nos sujeitos ao constituí-los e nos seus modos de organização. No processo de encontro de diferentes culturas ocorrem conflitos que, segundo Laraia, devem-se ao fato de que os “Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas.” (2002, p.67)

Uma das consequências das diferentes visões é que os sujeitos de uma cultura tendem a considerar o seu estilo de vida o melhor e o mais correto, gerando conflitos. Os paraguaios, quando vieram para Campo Grande, também sofreram com preconceitos, o que se reflete na construção de sua identidade e estão guardadas na memória discursiva desses sujeitos. Desse modo, o conceito de hibridismo partindo de Bhabha (1998) e Souza (2004, 2007), é importante para aclarar o processo cultural “de encontro” entre

a cultura paraguaia e a brasileira dentro da instituição Colônia Paraguaia. Bhabha (1998) afirma que

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo. (BHABHA, 1998, p.67)

O autor expõe o conceito de hibridismo considerando a linguagem e a identidade. Afirma que toda imagem é híbrida e por isso contém traços de outros discursos, de modo que as diferenças causem conflitos que não se resolvem. Souza (2004, p.126) esclarece que Bhabha não propõe apenas uma constatação das diferenças, mas o seu plano consiste em traduzir ou ressignificar os símbolos, atos que servem para mostrar os mitos de particularismo e de especificidade cultural.

Podemos perceber o hibridismo na enunciação do sujeito, que está localizado em um determinado espaço social e que adota um posicionamento ideológico, sendo realizada na história. Assim, ao realizarmos a tentativa de interpretar a representação, ela deve se dar a partir da observação do *locus* de enunciação do narrador, pois desse modo evidenciam-se os valores e ideologias assumidas pelo sujeito. O *locus* de enunciação é nomeado por Bhabha como “terceiro espaço”, pois nesse lugar revelam-se as contradições e também os conflitos de ordem linguística e cultural provenientes do movimento de interação do hibridismo. Segundo o autor, a cultura funciona como enunciação nos discursos de significação e institucionalização, buscando afirmar sua importância politicamente.

Bhabha (1998) destaca que a construção da identidade do sujeito nessas condições se dá em face do outro, existindo para o outro. Portanto, a construção de identidades se dá na relação eu/outro e a identidade do eu influencia a do outro, caracterizando-se assim o hibridismo entre os sujeitos, suas culturas e identidades. Dessa mesma perspectiva, Souza (2007) explica como se dá o hibridismo:

O sujeito social (e por tabela, as culturas, ideologias etc), por ser atravessado por essa heterogeneidade que o constitui, passa a ser visto como *híbrido* já em sua formação, em sua *origem*. Assim, o hibridismo não é o mero *efeito* ou *consequência* do contato entre elementos puros num contexto de heterogeneidades estanques, mas *performatiza* o processo formador conflitante constante, dinâmico e incessante de linguagens, identidades, culturas, ideologias e tecnologias em contato, entrecruzamentos, travessias e contaminações mútuas. (SOUZA, 2007, p.11, grifos do autor)

Para Bhabha, a sobrevivência da cultura necessita ser transnacional, ao abranger experiências e memórias de ondas migratórias, e também precisa ser tradutória, dando novos significados a símbolos culturais tradicionais, que antes do contato se viam como homogêneos. O autor chama a atenção para as culturas e símbolos atuais e a necessidade de serem despídos para evidenciarem sua característica híbrida, pois precisam ser considerados como signos nos diversos contextos que atribuem diferentes valores na luta pela constituição híbrida das culturas.

A constituição da identidade

Hall (2006, p.10), por sua vez, sob a perspectiva dos estudos culturais, aborda três noções de sujeito, a fim de discorrer sobre a identidade. A primeira é o “sujeito do Iluminismo”, que era individualista, centrado e unificado, dotado de razão, que permanecia sempre o mesmo a vida inteira, idêntico a si. Depois o autor apresenta a noção de “sujeito sociológico”, fruto da realidade do mundo moderno, que representa uma ruptura com o conceito de sujeito individualista do Iluminismo (século XVIII), pois ele começa um processo de fragmentação, passando a ser constituído por várias identidades. O sujeito sociológico se forma no contato com outros sujeitos, nas suas relações sociais simbólicas, onde ocorrem as trocas em um diálogo constante. A vida social intensa torna a identidade frágil, então, percebe-se que o sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas que se constituía também de valores do mundo. O sujeito tem uma “essência” que o liga ao mundo (HALL, 2006, p.11).

A terceira noção é a do “sujeito pós-moderno”, que surge da mobilidade de identidades. Sua identidade passa a não ser fixa, e o sujeito a trans-

forma ou faz seu uso conforme a necessidade, situação ou posições por ele assumidas nos sistemas culturais. A fragmentação do sujeito resulta na constituição de uma identidade contraditória, em constante transformação, gerando o sujeito pós-moderno. Por fim, para Hall a identidade estável, unida, completa e coerente é uma ilusão (HALL, 2006, p.13).

Para Rodrigues (2010, p. 89), as identidades definem-se dentro das relações estruturais de um dado momento de reivindicação, seja para afirmá-las ou negá-las. A compreensão da identidade é relevante pelo fato de esta se formar nas/pelas práticas de linguagem, nas quais surge a voz da sociedade que ao mesmo tempo em que a define, possibilita sua existência na interação social. Para o autor, a identidade não é estabilizada, mas funciona de modo submisso “aos movimentos políticos, culturais e ideológicos que imperam em determinados períodos históricos” (RODRIGUES, 2010, p.90). Ela surge de “fragmentos” e “reminiscências” de outras identidades que já passaram pelo processo de resignificação, o que ocasiona o “nascimento” de uma nova identidade. Esse fator se deve à existência desses “fragmentos” e “reminiscências” que são responsáveis por formar as condições materiais, que, por sua vez, refletem o que se desestabilizou. Quanto à identidade nova, Rodrigues (2010, p. 93) afirma:

Uma identidade “nova” exige não apenas ser reconhecida ou ritualizada como tal. Ela, antes de mais nada, se constitui em uma tensão de relações, e assim, se impõe, se sobrepõe, negocia relações diante da(s) outra(s) por oposição, por aliança, por redimensionamento, por resignificação, por negação, por afirmação.

O autor considera que uma nova identidade implica também uma nova forma de enunciação, de constituição discursiva, de ocupação de espaços sociais de luta e de resignificação. Para a análise do discurso e para a psicanálise, a construção da identidade é um processo possível na/pela língua, e representa para o sujeito a dimensão simbólica, além de lhe dar a possibilidade de uma identificação. Ao tratarmos de identidade e de sujeito, entramos no espaço do simbólico, cuja mediação simbólica permite a produção e a compreensão de um idioma. Essa imersão no simbólico é o que possibilita ao sujeito colocar-se no processo de funcionamento da língua.

Quando formulamos nosso discurso, já levamos em conta o discurso e os valores do outro (BAKHTIN, 2007), de modo que o sujeito é ampliado nessa relação dialógica, conforme a perspectiva sociointeracionista bakhtiniana. Para o autor (2006), a identidade só é possível por meio da relação travada entre o eu e o(s) outro(s). Somos definidos na relação com o outro e, ao tomarmos consciência dessa dependência na relação dialógica, podemos tentar compreender a identidade. Ela é investigada a partir da alteridade, ou seja, o eu é constituído a partir do outro, na alteridade que se dá no encontro de palavras. Para Bakhtin, “eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim” (BAKHTIN, 2010, p. 323). O outro também é o responsável pela incompletude do sujeito. Ele desperta no eu a necessidade de uma completude. O eu é concedido pelo outro e esse eu é diferente e o mesmo, concomitantemente.

É assim que podemos explicar como uma mesma palavra pode ressoar de modos distintos. Desse modo, “[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc.” (BAKHTIN, 2006, p.32) A palavra em um sentido mais amplo constitui as relações entre os sujeitos, que são histórica e socialmente localizados. Para Bakhtin “Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte.” (BAKHTIN, 2006, p.107, grifos do autor) A interação se dá pela alteridade, pois a relação entre os sujeitos é dialógica e responsiva. Ao conceber a identidade pela alteridade, Bakhtin derruba o estado monológico das identidades.

A noção de “cultura paraguaia” e seus elementos convencionais

Nas análises, os sujeitos que contribuíram para este trabalho são identificados como D1, D2, D3 e assim por diante, ou seja, discurso do sujeito da narrativa 1, narrativa 2, narrativa 3. Para efeito de análise, os depoimentos gravados foram primeiramente transcritos, depois selecionamos recortes destacados em itálico, que posteriormente foram identificados como R1, R2, R3, e assim sucessivamente. Com os depoimentos coletados, julgamos

ser possível fazer uma leitura de alguns aspectos da Colônia Paraguaia, como a percepção das possíveis representações dessa cultura nos discursos. Nosso corpus de análise é composto de seis depoimentos de frequentadores da Colônia Paraguaia.

Neste tópico, serão analisados os discursos constituintes da formação discursiva sobre a cultura paraguaia. É importante esclarecer que não pretendemos definir o que é a cultura paraguaia, mas, sim analisar o que está no imaginário e na memória discursiva dos sujeitos frequentadores da Colônia Paraguaia. Interessa-nos, sobretudo, compreender como os elementos tidos como tradicionais vinculam-se a memórias discursivas, operando na constituição e na afirmação da identidade paraguaia. Também não afirmamos que esses elementos culturais presentes nos discursos de alguns sujeitos representem todos os paraguaios. Porém, para tornar possível esta pesquisa, consideramos os elementos culturais citados nas narrativas.

Nas análises dos recortes a seguir, teremos os elementos culturais que o enunciador destaca como constituintes da cultura paraguaia pois, é pelo uso da língua, além das relações com outros sujeitos e culturas, que o homem se constitui em sujeito (PINTO, 2005, p. 267). Ainda segundo a autora,

Todo falante de uma língua, ao se expressar, oralmente e/ou por escrito, possibilita ao seu interlocutor, depreender de seu discurso não só o assunto que deseja colocar em discussão, mas também outros aspectos que revelam a região de que se origina, o grupo social a que pertence, seus falares e costumes, sua identidade, sua cultura, sua história. (PINTO, 2005, p. 267-268)

Diante disso, procuramos identificar os elementos culturais, que segundo o discurso do enunciador, são representativos da cultura paraguaia. Veremos de que forma eles estão articulados, associados na construção das identidades dos indivíduos do grupo social da Colônia Paraguaia de Campo Grande. Para proceder à análise sobre a cultura paraguaia e seus elementos representativos, lançaremos mão de categorias que Fiorin e Savioli (2001) utilizam para analisar dois tipos de discurso: os “predominantemente concretos” e os “predominantemente abstratos”. Os concretos são figurativos e os abstratos são temáticos. Explicam ainda que,

Cada um dos tipos tem uma função distinta. Os textos figurativos produzem efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos e etc.; os temáticos explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentários sobre suas propriedades. Os primeiros têm uma função representativa; os segundos, uma função interpretativa. (FIORIN e SAVIOLI, 2001, p. 89)

Utilizaremos as categorias de texto temático para analisarmos o que os sujeitos entendem por cultura paraguaia, empregando léxico abstrato. Para tratarmos dos elementos concretos tidos como representativos da cultura paraguaia, usaremos a categoria de texto figurativo. Contudo, lembramos que os textos predominantemente temáticos possuem também figuração esparsa, assim como as figuras recobrem temas abstratos em um texto. Nos depoimentos, notamos que são textos predominantemente temáticos, mas com ocorrência do figurativo:

D644 hoje a gente vê que é incorporada pelo próprio sul-mato-grossense... pelo campo-grandense né... ele adquiriu esses costumes né.. você vê o campo-grandense tomando o tereré como o paraguaio... essa cultura paraguaia que contribuiu para formar a cultura sul-mato-grossense...

D6R46 veja bem... a cultura paraguaia... éh::: eu diria que está muito ligada à cultura da erva mate... aonde se tem a erva mate né... se tem cultura guarani né... porque se a gente for realmente analisar... essa cultura toda nossa veio do... da cultura guarani né...

Ao afirmar que a cultura da erva mate veio do índio guarani, D6 demonstra conhecer a história da formação do povo paraguaio. Antes da colonização espanhola, a população do Paraguai era composta de indígenas guarani. E no trecho *a cultura paraguaia... éh::: eu diria que está muito ligada à cultura da erva mate... aonde se tem a erva mate né... se tem cultura guarani né...* podemos inferir no “não-dito” que onde chegou a erva mate, há descendentes de indígenas guarani, matriz do povo paraguaio. Logo, a cultura paraguaia é vista como sinônimo da cultura guarani.

D6R48 na grande província do Paraguai era muito importante a erva mate... cultura da erva mate... a comercialização... e era a base da economia da... da... da... desses povos ali... junto da pecuária... né... então era base da economia ... quando se formou o Paraguai... na época da independência... foi mais forte procriar nossos costumes ali né... então... hoje... vamos dizer assim... que a cultura paraguaia... ela... ela... é uma cultura... é uma língua... nós temos o diferencial de termos uma língua indígena como língua oficial e é falado por grande parte da população paraguaia né...

Há um sentimento de reconhecimento da cultura indígena, no discurso de D6, ao se destacar o “diferencial” da cultura paraguaia em ter a língua guarani como idioma oficial. Os dois recortes acima (D6R46, D6R48) fazem menção a um elemento simbólico – uma figura – muito significativa na cultura indígena guarani: a erva-mate. Para D6, a cultura paraguaia está em todo lugar onde se encontra a erva-mate, cujo manejo era dominado pelos índios guarani e que foi repassado aos paraguaios. Baller (2008, p.158) esclarece que:

A aptidão dos paraguaios nesse trabalho é o legado de sua própria descendência indígena guarani. Agregada a herança cultural que é transmitida entre os povos que há vários séculos se utilizavam da planta, como chá, remédio, e posteriormente como um modo “cegado” de mate/tereré.

D6 valoriza a questão de ter uma língua indígena como língua oficial no Paraguai. Fala da importância da erva mate na economia do país, destacando que a cultura indígena guarani faz parte da cultura paraguaia. Em sua visão, a cultura paraguaia já é resultado de um processo de forte hibridismo desde a época da colonização, quando os espanhóis começaram a ter filhos com indígenas. O tema da miscigenação é revestido pela figura da erva-mate, vista como elemento concreto agregador.

Em seguida, D3 destaca a dança e o ritmo da polca paraguaia como representativas da cultura paraguaia.

D3R31 dança... principalmente da polca paraguaia né? e da sopa paraguaia

D4R57 ela é muito gostosa... é muito bom participar... éh::: o convívio com as pessoas... traz amizade... alegria principalmente... então a cultura enobrece a pessoa né

D4 compreende o aprendizado cultural como algo positivo para a socialização. Em sua narrativa podemos perceber uma sequência: o convívio traz a amizade, que por sua vez gera a alegria e enobrece os sujeitos envolvidos.

D4R58 olha... na dança... eu amo a dança paraguaia... eu gosto muito da polca... do chamamé... é uma música alegre... enquanto a gente tá dançando essas músicas lindas... alegres... você se esquece que existe problema... a gente esquece éh:::... éh:::... esquece que existe doença... e qualquer coisa que nos aborrece lá fora né... e quanto a culinária... nossa... de vez em quando eu faço lá em casa ... os professores e (colegas) da Colônia Paraguaia... como o bori bori... a galinhada... como fala né... que é o bori bori... a sopa paraguaia né... o loco... que é uma sopa contundente...

D4R30 a gente frequenta aqui a Colônia por tradição... po:::r amizade... por amor mesmo... amor à raça

No trecho acima, especialmente em *olha... na dança... eu amo a dança paraguaia... eu gosto muito da polca... do chamamé... é uma música alegre... enquanto a gente tá dançando essas músicas lindas... alegres... você se esquece que existe problema...*, a dança e a música são associadas a uma memória discursiva associada à alegria, pois fariam com que o sujeito esquecesse as dificuldades cotidianas da vida presente, a partir da convivência em seu grupo identitário. Já no trecho *e quanto a culinária... nossa... de vez em quando eu faço lá em casa ... os professores e (colegas) da Colônia Paraguaia... [...] o loco... que é uma sopa contundente...*, as comidas típicas, feitas junto com a comunidade paraguaia, proporcionam um sentimento de coesão e pertença identitária.

A palavra “contundente”, segundo a versão dicionarizada (Dicionário Priberam), significa aquele que mostra decisão ou firmeza. O adjetivo “contundente”, ao se referir ao substantivo “sopa”, parece se referir não ao alimento, mas à veracidade simbólica do signo identitário. No trecho *a gente*

frequenta aqui a Colônia por tradição... por amizade... por amor mesmo... amor à raça, o enunciador reforça sua identidade paraguaia, agora associada ao conceito de “raça”. No recorte a seguir, temos uma mistura de elementos figurativos e temáticos.

D2R91 então... éh:::... eu acho a cultura um negócio difícil de você definir né... como a cultura de um povo... mas essa essência né... esse vivenciar o dia a dia né... o tereré... a comida... né... a culinária em si... éh:::... a dança... a conversa em guarani e em castelhano né... eu fico encantada com tudo isso... pra mim isso é a verdadeira... a cultura paraguaia é isso... é esse vibrar... é esse sentir... é esse ser... entendeu? pra mim é isso...

D2 reconhece a dificuldade de se tratar de aspectos da cultura de um povo, porém destaca alguns elementos concretos e outros mais subjetivos. No trecho da narrativa, figuras como: tereré, culinária, comida, conversa em guarani e dança, concretizam o tema da cultura.

D5R73 mas falando da situação da... da... da... da cultura paraguaia... ela é boa... por exemplo a dança... e outras formas dentro das dança que eles apresentam... é diferente de todas essas... até da cultura brasileira que eu vejo... então a cultura paraguaia ela é enraizada... arraizada... isso aí vem de longo tempo né... e não cai... sempre é apresentado em qualquer local de Campo Grande... eles são chamados... nos dias de reunião maior da cidade que tem aí né... é apresentado... e a gente nota que é uma cultura que tem um aprofundamento... de bastante sentimento... vamos dizer assim... eu vejo que eles fazem aquilo com bastante amor... por isso num acaba... ela melhora cada vez mais...

D5 afirma que a cultura paraguaia é boa por ser diferente das outras e da cultura brasileira. Quando trata da cultura brasileira como diferente da paraguaia, deve estar se referindo à cultura brasileira que não é da fronteira, pois subentende-se que essa cultura de fronteira já é híbrida. No trecho *a cultura paraguaia ela é enraizada... arraizada... isso aí vem de longo tempo né... e não cai...* temos a figura da “raiz” cultural, procurando afirmar a cultura paraguaia como “profunda” e “verdadeira”, algo que não acaba. No

próximo recorte D7, que é professora de guarani, explica que em suas aulas não ensina apenas a língua, mas também a cultura paraguaia. Depois, destaca alguns elementos.

D7R63 o Paraguai é muito rico em costume de música... eu falo assim... a guarânia... a polca e a comida... então eu faço tudo isso pra eles ... não é só aula... não é só gramática... então pra trazer um pouquinho da minha cultura lá do Paraguai aqui pra Campo Grande.

D7R64 a roupa e a culinária... a música... a guarânia... esses identifica o paraguai... quando você for falar assim... “paraguaia... música”... então eu falo assim... o pájaro campana é muito conhecida e são... quando ouve assim “ah... é Paraguai”... então a música identifica e a comida típica... que é a sopa paraguaia... o vori vori... locro... então quando fala assim... a comida sopa... as pessoas pensam que é sopa de caldo... mas num é sopa... é sopa de sopa paraguaia... também tem a chipa guaçú de milho verde...

Outro aspecto da cultura paraguaia que é citado nas narrativas de D2 e de D3 é a religiosidade e a devoção à Virgem de Caacupé. Resultante das missões jesuíticas e outras ordens da igreja católica, a população paraguaia, em sua maioria, professa uma forte religiosidade cristã. A padroeira do país é a Virgem de Caacupé, celebrada no dia 8 de dezembro. As comemorações ocorrem no mesmo dia no Paraguai e no Brasil. No estado de Mato Grosso do Sul, essas festividades são realizadas em várias cidades.

D2R93 uma coisa tão forte... que me emociona muito é a religiosidade do povo paraguaio né... a fé em Nossa Senhora de Caacupé... que nós temos a gruta aqui né... que tem a imagem também dela... e que as pessoas vem... vem busca... neste momento de fé né... e a gente tá envolvido nisso... nesse processo... nesse sentir... nessa vibração toda... isso pra mim é a cultura paraguaia...

Temos como uma possibilidade de leitura considerar essas manifestações religiosas como tentativa de construir uma identificação no espaço da Colônia que crie um efeito de sentido de pertença a esse lugar que não se localiza no Paraguai, porém tem um pouco dele. O trecho *uma coisa tão for-*

te... que me emociona muito e e a gente tá envolvido nisso... nesse processo... nesse sentir... nessa vibração toda..., demonstra o envolvimento afetivo do sujeito com a crença religiosa do meio cultural paraguaio onde frequenta. D3 fala em quais eventos vai.

D3R39 de vez em quando eu venho em algumas festas... principalmente no dia de Nossa Senhora de... Caacupé... às vezes quando eu tenho tempo eu venho... tem missa... missa LINda... missa em TRÊS idiomas... língua portuguesa... espanhol e guarani... linDÍssima... linDÍssima... na missa do final do ano... lindíssima...

Apesar de D3 não ser paraguaia, nem descendente, ela é interpelada em sujeito pela língua guarani e pela religiosidade paraguaia.

D3R40 pra mim a colônia é ótima que é perto da minha casa né? não preciso tomar ônibus... eu venho a pé né? então quando eu posso eu venho aqui...

D4R65 só que não é muito procurado porque o pessoal acha muita dificuldade de pegar ônibus pra vir aqui... essas coisa né... mas tem muita gente que quer fazer... mas não tem meios de vir... eu moro não muito perto não...

Nos recortes de D3 e D4, encontramos duas situações diferentes. Para D3, a Colônia Paraguaia é próxima à sua casa, ou seja, não há dificuldade para chegar até a instituição. Já D4 relata uma situação oposta, a da dificuldade que “o pessoal” encontra para pegar um meio de transporte para chegar até a Colônia. Evidenciando que “o pessoal” não mora perto, e, por isso, encontra dificuldade para ir à Colônia Paraguaia.

Quando os sujeitos falam da cultura paraguaia, alguns elementos figurativos são recorrentes: dança e música: polca paraguaia, guarânia, chamamé, quando se trata de culinária: sopa paraguaia, locro, vori-vori, chipa guaçú, que são elementos concretos e produzem um efeito de sentido de realidade da cultura paraguaia no mundo. Há, por outro lado, outros aspectos relacionados à cultura paraguaia, como a emoção e a afetividade gerada por ela no sujeito.

Os termos utilizados para se referir à cultura foram: amizade, alegria, convívio, enobrecer, aprofundamento, sentimento, amor, essência, vivenciar, vibrar, sentir e ser, que expressam como o sujeito interpreta a cultura paraguaia e, ao mesmo tempo, é interpelado por ela. As identidades em diálogo expressam o compartilhamento de costumes, de símbolos, de memórias, o que gera um sentimento de pertença ou pelo menos de ter sido afetado pelo outro no hibridismo das relações.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética de Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12 ed.: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Paulo Bezerra (Trad.). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

BALLER, Leandro. **Cultura, identidade e fronteira: Transitoriedade Brasil/Paraguai (1980-2005)**. Dourados, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Grande Dourados.

BARREDA, Suzana Vinicia Mancilla. **A História dos professores de espanhol nas fronteiras**. 2007. Campo Grande. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

CENTENO, Carla Villamaina. **A Educação do Trabalhador nos Ervais de Mato Grosso (1870 – 1930): crítica da historiografia regional, de suas concepções de trabalho, história e cultura**. Campo Grande, 2000. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CORRÊA, Lúcia Salsa. **A fronteira na história regional: o sul de mato grosso (1870-1920)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 1997.

CORRÊA, Walmir Batista. **Fronteira Oeste**. 2 ed. Campo Grande: ed. UNIDERP, 2005.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/MARCA> Acesso em 20-10-2015.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013. [em linha], 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/contundente>. Acesso em: 18-02-2016

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto: leitura e redação.** 4 ed. São Paulo: Ática, 2001.

FCMS – **Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.** <http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/pontos-de-cultura/>-. Acesso em: 22/01/2014.

<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>-. Acesso em: 16/02/2016.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina.** Rio de Janeiro: L&PM, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JARA, Alan Luiz. **Representações da cultura paraguaia: tradições e memórias na construção identitária de imigrantes e descendentes.** Revista Eletrônica História em Reflexão. Vol. 6 n. 12 – UFGD – Dourados jul/dez 2012. Disponível em: 102 <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historia-emreflexao/article/viewArticle/2141>. Acesso em 23/03/2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** -15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos,** 9 ed. Campinas, SP: Pontes, 2010.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997.

PINTO, Maria Leda. **Cotidiano e representação do pantaneiro nas narrativas orais.** In: Tendências Contemporâneas em Letras. Campo Grande: Ed. UNIDERP, 2005.

RODRIGUES, Marlon Leal. **Identidade: movimento do sujeito.** In: Língua e Literatura: questões teóricas e práticas/ Danglei de Castro Pereira e Marlon Leal Rodrigues. São Paulo: Nelpa, 2010. p.84-115.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha.** In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. P. 113-133.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **CMC, hibridismos e tradução cultural: reflexões**, 2007. Disponível em: http://people.ufpr.br/~marizalmeida/celem1_11/arquivos/Hibridism...pdf Acesso em: 18/11/2015.

A DANÇA DAS MULHERES E O ARTESANATO TERENA COMO REFERÊNCIA PARA UMA EDUCAÇÃO AMBIENTAL DECOLONIAL¹

**Elisangela Castedo Maria do Nascimento
Heitor Queiroz de Medeiros**

Introdução

Este artigo é um dos resultados da produção de dados da pesquisa de doutorado iniciada em 2017, no Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Dom Bosco, com o tema de pesquisa: “Saberes indígenas e Educação Ambiental: Aprendendo com os Terena da aldeia Lagoinha no município de Aquidauana, Mato Grosso do Sul”.

Como o objetivo da pesquisa foi aprender com os Terena, mergulhamos na cultura para compreender seus saberes, hábitos, rituais, religião, danças, artesanatos e como tudo isso está relacionado com a Natureza a partir de sua cosmologia.

Sabemos que a cultura é subjetiva, pois depende de representações e significados produzidos socialmente (HALL, 1997). Partindo desse entendimento, cada povo ou sociedade possui seus próprios significados, representações e correlações que o torna único. Dessa forma, o objetivo neste artigo é mostrar o significado e a relação do artesanato e da dança Sipúterena com

1. Artigo enviado e aceito à revista REMEA, e reformulado para o livro.

a natureza e como podem contribuir com a Educação Ambiental. Apresentaremos os detalhes dos preparativos da dança e depois abordaremos sobre a sustentabilidade do artesanato.

Na busca desse entendimento, utilizamos como ferramenta de pesquisa a entrevista, observação e prática de todas as fases que antecedem a festa onde a dança é apresentada e o artesanato utilizado como adorno.

É importante explicar que os Terena possuem uma dança masculina e uma feminina, no entanto, decidimos abordar somente a feminina porque há pouca informação registrada, ao contrário da masculina, que é muito debatida e pesquisada na literatura que aborda a cultura Terena.

Fundamentação teórica

Na busca de compreender essa relação do Terena com a natureza encontramos apoio teórico/metodológico nas Teorias Pós, e no Grupo Modernidade/Colonialidade, que fazem a crítica aos modelos de conhecimento impostos pela modernidade como únicos e verdadeiros, subalternizando os demais conhecimentos, colocando-os à margem como inferiores e sem valor.

O grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) afirmam a partir do conceito de colonialidade de poder desenvolvido por Aníbal Quijano (2000), que ainda existem relações de colonialidade nos setores econômicos e políticos mesmo com o fim do colonialismo territorial (BALLESTRIN, 2013). Entender o conceito de colonialidade do poder, nos faz compreender que a visão de raça e racismo é quem organiza e estrutura e as hierarquias dos sistemas mundiais, visto que, “[...] organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza” (MIGNOLO, 2005, p. 34).

A colonialidade “reflete a imposição de comportamentos, saberes, conhecimentos que se constituem no modelo ideológico dominante, que desqualifica e inferioriza quem não está inserido na lógica hegemônica” (LIMA, 2014, p. 19).

Foi a partir da teoria pós-colonial que se iniciou uma análise de como as narrativas dominantes constroem o sujeito subalterno, o outro enquanto objeto. Já nas escritas dos colonizados é analisada a narrativa de resistência ao poder imperial (SILVA, 2004).

Neste sentido, a teoria pós-colonial nos faz refletir a partir do passado, as relações de poder do império sobre a colônia, e em nosso caso, nos aspectos ambientais, visto que as colônias sempre foram tidas como locais de exploração de recursos naturais e minerais, pois nessa época a ciência estava em expansão e a lógica racional dizia que a natureza deveria ser explorada e dominada.

Tristão (2014, p. 478) compreende que a teoria pós-colonial traz contribuição significativa ao campo da Educação Ambiental pois:

[...] trata-se de uma forma de compreender as relações cultura e meio ambiente local/global, com uma contribuição fundamental para rever os pressupostos da lógica determinista e da proposta oficial de políticas internacionais que nos conduzem, da mesma maneira, a uma educação para o desenvolvimento sustentável, por exemplo, com repercussão de um discurso consensual para a preservação e proteção da natureza.

A EA inspirada na teoria pós-colonial, está partindo para desenvolver a decolonialidade, por caminhos alternativos das relações de poder, de colonização e submissão entre culturas e nações (TRISTÃO, 2014). A decolonialidade visa compreender a cultura, o imperialismo e suas influências, é uma forma de contestar e destituir “as estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade” (WALSH, 2009, p. 24), que possui padrões de poder fixados na racialização, na inferiorização, na desumanização e no conhecimento eurocêntrico hegemônico.

Dessa forma, as teorias Pós-Coloniais nos possibilitaram fazer análises outras da relação sustentável do indígena no meio ambiente, assim como compreender de que maneira sua cosmologia organiza seus conhecimentos e suas relações. Compreender essas práticas e aprendizagens socioambientais, com intuito de esclarecer se as comunidades autóctones criam outras formas de produção com o ambiente natural e processos de identificação cultural, diante dos modos globalizantes de homogeneização cultural, são um dos direcionamentos das pesquisas em Educação Ambiental proposta por Tristão (2014) com a qual coadunamos.

Metodologia

Optamos por realizar uma pesquisa qualitativa na busca da compreensão da relação ambiental do Terena com a natureza. Essa metodologia nos deu possibilidades de pesquisar os fenômenos das relações sociais ocorridos em vários ambientes pois o contexto em que o fenômeno ocorre e do qual faz parte deve ser analisado para ser melhor compreendido, mas para isso o pesquisador precisa perceber o fenômeno a partir do ponto de vista das pessoas envolvidas (GODOY, 1995).

Além de qualitativa, nossa pesquisa foi baseada nas Teorias Pós-Críticas que têm como premissa o comprometimento de estudar e intervir no mundo a fim de modificar o *status quo*. A metodologia com direcionamento nas Teorias Pós-críticas cria narrativas que não são neutras, mas além de possuir rigor são comprometidas, permitindo outras possibilidades de enxergar e pensar os fenômenos, confrontando a forma tradicional de fazer ciência, ou seja, de conceber o conhecimento científico (MEYER; PARAÍSO, 2014).

Nossos procedimentos metodológicos na produção de conhecimento objetivaram desconstruir discursos hegemônicos e possibilitar a transformação educacional e social, não nos preocupando em buscar respostas. Com esse olhar buscamos compreender a relação dos indígenas Terena, da aldeia Lagoinha no Município de Aquidauana, Mato Grosso do Sul, com a natureza e como seus saberes podem contribuir com a Educação Ambiental, ancorando a pesquisa no método da História Oral que privilegia as histórias contadas pelo grupo pesquisado.

Esse método permite que as pessoas falem livremente expressando sentimentos, permite que contem a história de suas vidas com episódios alegres ou tristes. É preciso estar alerta para interpretar, o silêncio, a careta, o sorriso, a lágrima e cada expressão esboçada para que possamos compreender o sentido, o significado, a importância do que nos está sendo contado, porque quando um fato é narrado, o sujeito tem a oportunidade de refletir sobre aquele momento (SPÍNDOLA; SANTOS, 2003).

Além desse motivo, optamos pela história oral devido ao fato da oralidade ser usada na transmissão de conhecimento, característica forte dos indígenas, visto que, as etnias ancestralmente não possuíam a escrita e o conhecimento era repassado nas gerações pela oralidade, fortemente presente até hoje. Para explorar a história oral optamos pela entrevista não estrutu-

rada como ferramenta de pesquisa, pois permite ao pesquisador produzir muitos dados. As entrevistas foram conduzidas com tranquilidade e sem pressa, para deixar o informante à vontade de falar o quanto quiser, de forma fluida e não controlada, sem muitas perguntas (THOMPSON, 1992).

Resultados e discussão

Originalmente os indígenas apresentavam uma estrutura de sociedade igualitária, onde os membros possuem direitos iguais, não existindo distinção de gênero ou classes. As roças eram propriedades das famílias constituídas de pai, mãe, filhos e tudo que é produzido é dividido conforme o parentesco, a política ou os rituais (SILVA, 1987).

Kauss e Peruzzo (2012, p. 39) ponderam que homens e mulheres tomavam juntos as decisões sobre a coletividade, não existindo o “domínio de poder do gênero masculino, cada qual tinha seu espaço de atuação e não questionavam esses lugares colocados pela tradição”. As mulheres possuíam um papel importante em relação às decisões familiares e por mais que o trabalho fosse dividido por idade e sexo, imperava a complementaridade e o diálogo entre homens e mulheres sem sobreposição ou superioridade em relação ao gênero.

Tudo era organizado entre todos os membros da tribo, inclusive as tarefas do dia-a-dia eram divididas por idade e por gênero: os homens tinham suas funções, e as mulheres, as delas. A atribuição de tarefas específicas não significava inferioridade ou distinção de poder, eram, simplesmente, tarefas que precisavam ser feitas para o bem de todos (KAUSS E PERUZZO, 2012, p. 34).

Com a colonização foram submetidos a colonialidade do poder (QUIJANO, 2000), ser, e do saber, impondo outra língua, outra religião, outros cantos, outras danças, outra cultura e com ela a superioridade masculina sobre a feminina. A colonização impactou violentamente indígenas, que foram humilhadas, molestadas e abusadas pelo fato de serem indígenas e mulheres. Com o passar do tempo a colonialidade embranqueceu a cultura indígena e em relação ao gênero, o indígena homem assumiu a identidade do colonizador, e passou a enxergar sua força física como superior, eviden-

ciando essa superioridade na liderança das aldeias e em casa, onde diminuiu o poder de decisão feminina. “Muitas mulheres indígenas se [viram enfrentando] condições injustas impostas pelas sociedades dominantes e posteriormente adotadas por suas próprias comunidades” (PINTO, 2010, p. 2).

Essas mudanças em sua sociedade fizeram com que as mulheres rearissem e passassem a se organizar lutando pelos seus direitos e para serem ouvidas, visto que possuem um importante papel dentro da sua sociedade como esposa, mãe, educadora, provedora, trabalhadora da terra, comerciante, empresária, entre outras funções.

Desta forma as mulheres indígenas organizadas estão criando formas diversas de política cultural, através das quais descentram os discursos de poder sobre a cidadania e a nação, e os discursos hegemônicos do movimento indígena e do feminismo sobre a modernidade e tradição. Num sentido amplo, estão redefinindo o que se entende por política e por empoderamento, desde suas lutas coletivas e desde suas práticas cotidianas (PINTO, 2010, p. 5).

Diante disso, entendemos que ao lutar pelo seu espaço, também tenham criado uma dança só de mulheres, visto que os relatos do passado descrevem que as danças eram realizadas pelos dois sexos em conjunto.

Em 1898, Bach presenciou e descreveu 4 danças entre os Terena da região do município de Miranda/MS e aldeia Ipegue no município de Aquidauana/MS (BACH, 1916). Na descrição, as quatro eram dançadas por homens e mulheres, não havendo separação de sexo por dança. Encontramos registros sobre a dança exclusivamente masculina, Kohixóti kipaé², a partir do início século 20, enquanto que os registros sobre a dança das mulheres, Sipúterena, datam do fim do século 20.

Na aldeia Lagoinha localizada na zona rural do Município de Aquidauana/MS, as danças são realizadas em datas comemorativas, como o dia do índio (19 de abril), aniversário da aldeia (04 de dezembro) ou quando recebem visitas importantes e cerimônias religiosas.

2. Significa dança da ema, mas tem pessoas que também a chamam de dança do bate-pau porque os homens dançam com um pedaço de bambu e batem um no outro em parte da dança.

Na semana que antecede o dia do índio, iniciam os ensaios das danças, que acontecem geralmente às 19 horas na quadra de esportes da Escola Municipal Indígena Marcolino Lili. Os ensaios ocorrem a noite por ser fresco, o que ameniza o desgaste físico das crianças e senhoras que participam, e para que as mulheres que trabalham durante o dia, possam participar no período noturno. No ano de 2019, setenta mulheres (entre adultas e crianças) participaram da dança. Após o ensaio da dança das mulheres (Sipúterena) os homens passam a ensaiar.

Encontramos quatro grafias diferentes para a dança das mulheres: Sipúterena, Siputrena, Siputrema, Xiputerena, essas são variações que ocorrem de aldeia para aldeia. Conforme informação da indígena Terena professora e pesquisadora Évelin Tatiane da Silva Pereira a dança também é conhecida por putu putu³.

Preparativos que antecedem a dança

Durante a semana que antecede o Dia do Índio, na escola, são realizadas atividades especiais, como contação de histórias e mitos por anciões, desenham e pintam grafismos, expõem os resultados das pesquisas realizadas sobre os costumes antigos, a religião, dança, comida e artesanato.

A pintura do corpo é feita com tinta à base de jenipapo⁴ (Genipa americana L.). O fruto verde tem uma substância, a genipina, que possui coloração azul escura ou azul negro, mas perde seu efeito corante depois que amadurece (SOUZA, 2007).

Há várias técnicas de extração da tinta, mas a mais utilizada é ralando o jenipapo verde onde extraem o suco e misturam com pó de carvão. O carvão serve apenas para deixar o líquido mais preto e poder enxergar melhor na hora de desenhar a pele. Segundo os indígenas, quanto mais tempo o suco ficar na pele, mais escura a pintura fica. Essa constatação dos indígenas se dá pelo fato da genipinina ter “alta estabilidade ao calor, à presença de luz e à mudança de Ph” (BELLÉ, 2017, p. 37), ou seja, o tempo de exposição do pigmento ao calor e a luz solar ajudam na fixação do mesmo na pele.

3. Palavras que reproduzem o som das batidas do tambor tocado durante a dança e apelidado dessa forma pelos não indígenas.

4. Segundo o dicionário Aurélio a palavra jenipapo tem origem no Tupi-Guarani e significa fruta que serve para pintar

No corpo as crianças pintam flores de maracujá conforme mostram as figuras 01, as mesmas pintadas nas cerâmicas e consideradas femininas. Além das flores de maracujá, as mulheres também pintam grafismos considerados masculinos (figura 02), e outras que misturam as pinturas masculinas e femininas. No rosto obrigatoriamente, segundo as anciãs, devem pintar os círculos concêntricos (figura 03), mas há também aquelas que fazem três traços (figura 04) nas cores branca, vermelha e preta, cores tradicionais do povo Terena.



[Figura 01] – Flor de maracujá

[Fonte] Acervo da autora (2019)



[Figura 02] Pintura corporal para dança Sipúterena

[Fonte] Acervo da autora (2019)



[Figura 03] Pintura no rosto de círculos concêntricos
[Fonte] Lindomar Lili Sebastião (Rede social, 2019)



[Figura 04] Pintura no rosto com traços
[Fonte] Acervo da autora (2019)

A roupa tradicional é feita de juta⁵ (figura 05), mas também pode ser usado o algodão cru ou sementes (figura 06). Geralmente fazem um top e uma saia, mas há quem prefira vestidos. As mães fazem as roupas das crianças, a pintura da roupa é realizada na escola que fornece as tintas de tecido

5. Juta é uma fibra vegetal extraída da família das tiláceas. A fibra é transformada em fio e depois em tecido rústico.

nas cores tradicionais, vermelho preto e branco e sob orientação da coordenadora que ensina os significados das cores e dos desenhos.

O desenho que parece um triângulo aberto, representam as ocas ou casas das famílias indígenas (figura 05). Os círculos concêntricos, também presentes nas roupas, significam uma aliança, uma união ininterrupta, sem fim entre os povos na promoção da paz. O vermelho representa o sangue derramado nas guerras, o preto significa guerra⁶ e luto pelos mortos nas guerras e o branco representa a paz. Os adornos usados pelas mulheres são colares de sementes, brincos de penas, tiara e cocar de penas coloridas de todos os tamanhos, braceletes e tornozeleiras (figura 06).



[Figura 05] Configuração das posições na dança Sipitérenas

[Fonte] Flávio Cecé (Rede social, 2019).

6. No passado os Terena iam para a guerra vestidos de preto.



[Figura 06] Acessórios

[Fonte] Acervo da autora (2019)

Originalmente a dança das mulheres tem cinco partes, como se fosse uma peça teatral, mas poucas vezes são dançadas integralmente, pois se leva muito tempo para ser executada. Sipúterena é dançada aos pares em duas fileiras (figura 05). Hora os pares dançam juntas e hora se separam, há momentos em que formam um trio. As primeiras duas mulheres da fila são chamadas de caciques da dança (figura 05). A música que as acompanha é tirada de uma flauta de bambu e tambores, tocados pelos homens.

A dança é carregada de fortes cargas simbólicas, valores cognitivos. É uma representação, uma demonstração de alegria um momento de respeito e união para mostrar com orgulho a sua cultura e a resistência feminina. Percebemos que as mulheres se unem para dançar, mesmo aquelas que por ventura tenham algum problema pessoal, nesse momento deixam de lado. Esta união, representada pelos círculos concêntricos simboliza amparo, companheirismo, solidariedade.

A dança das mulheres é uma forma de agradecer o presente, o hoje, o fato de estarem vivos, de terem resistido, enquanto muitas outras etnias sucumbiram no processo de colonização. Elas dançam comemorando a vitória, agradecendo a natureza que é considerada a provedora de alimentos, de recursos, a que concebe a vida, como as guerreiras Terena.

O professor Seizer, da etnia Terena, acredita que os com movimentos de levantar e abaixar o tronco e balançar os quadris, além de ser uma reverência aos guerreiros recém-chegados da guerra ou das partidas de caça e pesca, também seja uma forma das esposas mostrarem sua sensualidade para seus maridos, após um longo período de tempo separados.

Para Woodward (2000) a representação é construída com práticas de significação e sistemas simbólicos e é por meio disso que os significados são construídos, nos posicionando como sujeitos. “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWORD, 2000, p. 17). Ou seja, as danças têm grande representatividade para o Terena, por conta dos significados que foram construídos ao longo do tempo.

Todo esse significado é ensinado pelas anciãs às crianças com muita atenção e carinho. “Todo ensinamento repassado pelos anciões[ãs] ficarão vivos em cada memória destes jovens onde por sua vez deverá também ser repassado para os[as] futuros[as] guerreiros[as] com intuito de torná-los[as] grandes líderes [...]” (ALVES, 2016, p. 25).

Percebemos que ensinar a dança faz parte do processo de resistência da memória⁷, pois ela lembra o que tiveram que fazer e passar para estarem aqui hoje. E para se fazerem presentes, as Terena tiveram que se reelaborar, ressignificar, apropriar, incorporar, e compreender que a etnia em si é única, e que mesmo atravessados por relações outras, produzem características próprias do povo Terena (SEIZER DA SILVA, 2016).

Além das questões sociais, observamos as questões ambientais e a utilização dos recursos, visto que 80% dos materiais usados pelas mulheres na dança tem origem na natureza, como sementes, penas, fibras e tinta. Existe uma relação íntima entre os Terena e a natureza, com o ambiente em que vivem. Para Fernando Moreira, perguntamos sobre a relação da sua cultura com a natureza, e ele nos respondeu que “a cultura indígena nunca foi entendida pelas outras culturas quando se fala em sobrenatural, sobre natureza, estamos (nós índios) ligados à natureza que até nós não temos como explicar, para entender é preciso viver aqui no meio da gente”. Os indígenas enxergam que sua sobrevivência depende dos cuidados com a natureza.

Na ecologia, aprendemos que nenhum ser é independente do outro, nem das porções que não tem vida, como a água, a terra, o fogo, ou o ar. Os humanos são ecodpendentes dos ecossistemas e o mal que acontece em um, recairá sobre os outros. Somos eles intrínsecos de uma Terra que carece de toda sua extensão para que continue existindo (SATO; SANTOS; SÁNCHEZ, 2020, p. 7).

Para que tudo continue existindo todos os elos precisam de proteção. O que a ecologia ensina para os não indígenas, os indígenas já conhecem de sua ancestralidade. “As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

É muito importante destacar que os ambientes “ocupados por essas comunidades são menos modificados e degradados que as áreas adjacentes [...] suas economias e tecnologias tradicionais são, em geral, ambientalmente apropriadas” (DIEGUES, 2000, p. 239), devido a sua sintonia com o ambiente, e não com relação de harmonia. Essa sintonia com o ambiente se

7. Resistência da memória é uma expressão usada por Naine Terena de Jesus em sua dissertação de mestrado em 2007.

mantém presente na memória dos Terena, mesmo não possuindo mais seu território original. Não escolheram viver assim, mas foram obrigados a mudar para sobreviver. Percebemos que mesmo interculturalizados, estando tão próximos das cidades, e sem suas matas nativas originais, os indígenas Terena da aldeia Lagoinha não perderam essa visão de natureza descrita por Kopenawa.

Artesanato

Verificamos o cuidado com o ambiente que têm os artesãos que fazem os braceletes, tornozeleiras e cocares de penas. Na maioria dos casos utilizam penas de galinha coloridas para fazer brincos, mas os cocares são feitos a partir de penas de papagaios e araras, pois é parte da identidade do Terena. Denise Augusto, que nos contou que aprendeu o artesanato com seu pai e que também a ensinou o respeito pela mãe natureza. Ela sente a necessidade de pedir autorização da natureza para fazer coletas de sementes, de fibras ou de penas. Agradece o chão, as plantas e os animais porque precisa desse recurso para a sua sobrevivência, demonstrando para a mãe natureza tem respeito por tudo que ela fornece.

Pois tudo que é vivo, tudo que é natural tem uma mãe, as árvores são as mães das sementes, as galinhas são as donas das penas, assim tenho essa necessidade porque aprendi que precisamos ter esse respeito e autorização para utilização desses recursos (Entrevista realizada com artesã Denise Augusto em novembro de 2019).

Para Souza *et al.* (2015), “o saber ecológico e os costumes tradicionais indígenas de gestão dos recursos naturais apresentam soluções baseadas não somente em generalidades de experimentação e observação, mas enraizadas em sistemas locais de valores e significados”, e quando Denise fala em chão, árvores e animais, percebemos os valores e significados e que ela conhece a relação entre os seres e o ambiente físico, interligados pela teia alimentar e ciclos biogeoquímicos que reestabelece naturalmente a vida na Terra.

Com a utilização dos recursos, o lucro que tira em suas peças é usado para seu sustento e de sua família e não para ser acumulado como prega o

capitalismo, “sistema econômico baseado na propriedade privada dos meios de produção e na propriedade intelectual, que tem como objetivo a obtenção de lucro” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 50). Nesse contexto, a noção de sustentabilidade implica repensar o modo pelo qual a própria natureza é concebida e, conseqüentemente, os valores culturais que condicionam as relações de uma determinada sociedade para com a natureza (JACOBI, 2003).

Sabemos que:

[...] os povos indígenas têm mais do que ninguém consciência da sua dependência, física e principalmente cosmológica na sua relação com a natureza, da qual não buscam se afastar, como culturalmente vem fazendo a lógica da modernidade. Pelo contrário, se sentem e são parte integrante da mesma, e em função dessa forma de ser natureza, desenvolvem formas de uso racional da mesma (GUIMARÃES; MEDEIROS, 2016, p. 56).

A respeito do uso racional dos elementos fornecidos pela natureza, trazemos aqui os irmãos Ailton, Berenice e Airson. Embora Ailton e Airson tenham um emprego convencional, nas horas vagas fazem artesanato, já Berenice trabalha apenas com isso. Eles fazem brincos, colares, tiaras, abanicos, cocares, arco e flecha, braceletes e tornozeleiras. Utilizam, sementes de várias espécies e fibras de buriti (*Mauritia flexuosa*), palmeira do cerrado de grande porte que possui folhas dispostas em leque. Sementes são coletadas, folhas de palmeiras são cortadas e a madeira é retirada de maneira que não agrida a natureza.

Os irmãos possuem uma consciência ambiental passada de pais para filhos e Airson, graduado em Turismo, tem conhecimento de gestão ambiental e assegura que o recurso é retirado de forma sustentável. Para Guimarães e Medeiros (2016, p. 55), os indígenas:

[...] manejam os recursos naturais de suas áreas ocupadas imemorialmente de maneira branda, aplicando estratégias de uso dos ambientes naturais de forma que não alteraram os princípios de funcionamento dos mesmos, da mesma forma que esses usos não colocaram em risco as condições de reprodução desses ambientes (GUIMARÃES; MEDEIROS, 2016, p. 55).

O reconhecimento desses outros saberes, Santos (2008) chama de ecologia de saberes e a compreende como um conjunto de epistemologias da diversidade, a prática de saberes.

A ecologia de saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterogêneos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia de saberes assenta na interdependência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto do conhecimento em processo constante da criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autocohecimento (SANTOS, 2008, p. 157).

A ecologia dos saberes se situa em um contexto cultural ambíguo, porque enquanto o reconhecimento da diversidade sociocultural favorece o reconhecimento da diversidade epistemológica de saber no mundo, todas as epistemologias também partilham as premissas culturais do seu tempo, sendo a crença na ciência como uma forma de conhecimento válido, a mais consolidada (SANTOS, 2008). Concordamos com Sato e Passos (2009, p. 44) que “a cultura talvez seja a chave de compreensão dos dilemas socioambientais desde que dela emanem as escolhas históricas da civilização humana”.

Fundamentada nessas compreensões que a Educação Ambiental (EA) tem produzido narrativas de valorização dos saberes das comunidades tradicionais. Segundo Carvalho (2008) a visão socioambiental direciona-se para a racionalidade complexa e interdisciplinar pensando o ambiente como campo de interações entre cultura, sociedade e parte biótica e abiótica. Essa relação é dinâmica e causa modificações mútuas. Nesse caso a presença humana é vista como integrante à teia de relações da vida, interagindo no social, natural e cultural.

Para Hall (2003, p. 141-2) não é possível pensar a natureza independente da cultura, pois cultura é “algo que entrelaça todas as práticas sociais, e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história”. Embora Hall se refira à natureza humana, nos atrevemos a relacionar e pensar essa natureza como o meio ambiente, pois

a relação humana com o meio ambiente depende também de sua cultura. Para Guattari (1990, p. 25), “mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar transversalmente as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais”. Se a cultura é baseada nas ideias da modernidade e do capitalismo, com certeza os recursos ambientais serão explorados até o máximo que as leis permitem, mas se a cultura é baseada no pensamento de interdependência e que o ser humano faz parte dessa natureza, então essa relação pode se tornar sustentável.

Já colhemos os frutos podres da nossa cultura Ocidental moderna capitalista, e baseados nessas consequências voltamos os olhos para culturas outras, na busca de respostas, de formas sustentáveis de relações entre a sociedade e natureza que resulte numa vida equilibrada e justa em todos os sentidos para os habitantes do planeta.

Considerações finais

Observamos uma diversidade de conhecimentos, saberes, e epistemologias nas relações entre os indígenas e natureza. Eles percebem os lugares como ambientes produtores de ensinamentos de pensar e estar no mundo. As comunidades tradicionais observaram e compreenderam a biodiversidade com a qual conviviam, e por meio dessa compreensão desenvolveram práticas e técnicas sobre os recursos. Esses saberes são o resultado de traduções para sobrevivência que influenciaram sua cultura e seu ambiente.

Consideramos, à luz do Grupo Modernidade/Colonialidade, que as narrativas contadas pelas comunidades tradicionais de suas danças e artesanato são valiosas para compreender o respeito pelas relações e inter-relações de interdependência com os outros seres vivos e não vivos (físicos e espirituais). É uma lógica diferente a sua visão de mundo e de vida, que promove a sustentabilidade em seus espaços de vivência e convivência, seus lugares de cultura.

Suas práticas culturais e pedagógicas estão cheias de conceitos biológicos e ecológicos que podemos empregar na discussão de uma Educação Ambiental decolonial para entender que a nossa cultura e nossa forma de entender o mundo (ocidental, hegemônico) não é única e nem pode ser

considerada a melhor. Essas práticas culturais são uma forma de resistência e fortalecimento de suas identidades.

A Educação Ambiental é entendida como um processo onde os indivíduos constroem valores sociais, habilidades e conhecimentos para pensar a conservação ambiental para uso comum e sustentável pela população, e essas características observamos no estilo de vida dos Terena; dessa forma, afirmamos que nós educadores ambientais precisamos considerar que os saberes tradicionais podem contribuir nas reflexões sobre como entendemos e enxergamos a natureza e o quanto nossas ações culturais estão interferindo negativamente no ambiente.

Dessa forma, como educadores ambientais, devemos olhar para a cultura indígena como fonte de aprendizagem, na construção de uma EA decolonial, um espaço dialógico e de inclusão que não tem objetivo de julgar, mas sim compreender a pluralidade de pensamentos outros, de culturas outras, em colaboração com a manutenção e sustentabilidade planetária.

Referências

ALBUQUERQUE, Bruno Pinto de. **As relações entre o homem e a natureza e a crise sócio-ambiental**. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio: Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), 2007.

ALVES, Gerson Pinto. **O protagonismo da Escola Polo Indígena Terena Alexina Rosa Figueiredo, da Aldeia Buriti, em Mato Grosso do Sul, no processo de retomada do território da terra Indígena Buriti**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, MS, 2016.

BACH, J. Datos sobre los Indios Terinas de Miranda. In: HORÁCIO D. (org.) **Anales de la Sociedad Científica**. Argentina, Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 1916.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, DF, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BELLÉ, Anelise Stein. **Extração de genipina a partir do Jenipapo (Genipa americana Linnaeus) para imobilização de enzimas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência e Tecnologia de Alimentos) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017. Disponível em: <https://lume>.

ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172109/001056635.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 20 maio 2020.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. **Educação ambiental: a formação do sujeito ecológico**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

DIEGUES, Antônio Carlos S. Etnoconservação da natureza: enfoques alternativos. *In*: DIEGUES, Antônio Carlos S. **Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos**. São Paulo: USP, 2000. p. 1-46.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-9, maio/jun. 1995.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

GUIMARÃES, Mauro; MEDEIROS, Heitor Queiroz de. Outras epistemologias em Educação Ambiental: o que aprender com os saberes tradicionais dos povos indígenas. **REMEA – Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, Rio Grande, RS, edição especial, p. 50-67, jul. 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, DF: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, RS, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Originalmente publicado *in*: THOMPSON, Kenneth (org.). *Media and cultural regulation*. Inglaterra. 1997. Tradução Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Cap. 5.

JACOBI, Pedro. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 118, p. 189-205, mar. 2003.

JESUS, Naine Terena. **Kohixití-kipaé, a dança da ema – memória, resistência e cotidiano Terena**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

KAUSS, Vera Lucia T. ; PERUZZO, Adreana. A inserção da Mulher Indígena Brasileira na Sociedade Contemporânea através da Literatura. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 32-45, jul./dez. 2012. Disponível em

<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/31868/23619>. Acesso em: 03/05/2021

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Deyseane Maria Araújo. **Educação ambiental dialógica e descolonialidade com crianças indígenas Tremembé: vinculação afetiva pessoa-ambiente na Escola Maria Venância**. 2014. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (org.). **Metodologias de pesquisa pós-crítica em educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

PINTO, Alejandra A. Reinventando o feminismo: as mulheres indígenas e suas demandas de gênero. **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1276200140_ARQUIVO_ApresentFazendoGeneroAleword.pdf. Acesso em 01/05/2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificacion social. **Journal of World-Systems Research**, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 342-86, Summer/Fall 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SATO, Michèle; PASSOS, Luiz Augusto. Arte-educação-ambiental. **Ambiente & Educação**, Rio Grande, RS, v. 14, n. 1, p. 43-59, 2009.

SATO, Michèle; SANTOS, Déborah M.; SÁNCHEZ, Celso. **Vírus: simulacro da vida?** Rio de Janeiro: GEA-SUR, UNIRIO; Cuiabá: GPEA, UFMT, 2020.

SEIZER DA SILVA, Antonio Carlos. **Kalivôno Hikó Terenôe: sendo criança indígena Terena do século XXI – vivendo e aprendendo nas tramas das tradições, traduções e negociações**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, MS, 2016.

SILVA, Aracy L. Nem taba nem oca: uma coletânea de textos à disposição dos professores. In: SILVA, Aracy L. **A questão indígena na sala de aula subsídios para professores de 1º e 2º graus**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade uma introdução às teorias do currículo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOUZA, Ana Hilda Carvalho de; LIMA, Alexandrina Maria de Andrade; MELLO, Marco Aurélio Anadem; OLIVEIRA, Elialdo Rodrigues de. A relação dos indígenas com a natureza como contribuição à sustentabilidade Ambiental: uma revisão da literatura. **Revista Destaques Acadêmicos**, Lajeado, RS, v. 7, n. 2, p. 88-95, 2015.

SOUZA, Cilene Nascimento. **Características físicas, físico-químicas e químicas de três tipos de jenipapos (*Genipa americana* L.)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Produção Vegetal) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2007.

SPÍNDOLA, Thelma; SANTOS, Rosângela da Silva. Trabalhando com a história de vida: Percalços de uma pesquisa(dora?). **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 119-26, jun. 2003.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TRISTÃO, Martha. A Educação Ambiental e o pós-colonialismo. **Revista Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 53/2, p. 473-89, maio/ago. 2014.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. *In*: CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

A INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NO POEMA “BORBOLETAS” DE MANOEL DE BARROS E A PINTURA “*BLUE MORPHO BUTTERFLY*” DE MARTIN JOHNSON HEADE

Évelyn Coelho Pains Webber
Maria Luceli Faria Batistote

Introdução

Neste artigo pretendemos estabelecer uma relação de intertextualidade entre o poema *Borboletas* de Manoel de Barros e a pintura *Blue Morpho Butterfly* de Martin Johnson Heade, utilizando como metodologia a semiótica discursiva, em específico, um de seus ramos a semiótica plástica.

No primeiro subtópico apresentamos uma breve apresentação sobre a semiótica e alguns de seus conceitos, já no seguinte, intitulado “Análise semiótica de poema e pintura – uma relação possível?” buscamos refletir sobre a complexidade de construção de sentidos em ambos os textos.

No terceiro subtópico realizamos a análise do poema e da pintura, inicialmente apenas do poema para depois estabelecermos a relação de intertextualidade entre eles.

Por fim, expomos uma breve reflexão sobre a importância da semiótica na construção dos sentidos e finalizamos a análise por meio de algumas considerações, logo após estão disponíveis as referências.

A semiótica discursiva na pintura

A semiótica apresenta-se como ciência da significação, difundida por Greimas e colaboradores da Escola Semiótica de Paris tem início nos anos setenta, essa teoria de ordem estruturalista remonta a influências do pensamento de Saussure e de Hjelmeslev (principalmente). Esse estudioso transformou o signo linguístico expandindo o que Saussure fizera, já que observou o signo nos planos da linguagem, percebendo assim substância e forma em cada plano, logo a significação (conceito chave da semiótica) “[...] entendida então como função semiótica é a relação de dependência que se estabelece entre o plano do conteúdo e o plano da expressão” (BATISTA, 2003, p. 63). Dessa forma, ele esclarece que um termo só existe em relação de dependência com o outro, assim o signo se comporia em duas direções possíveis.

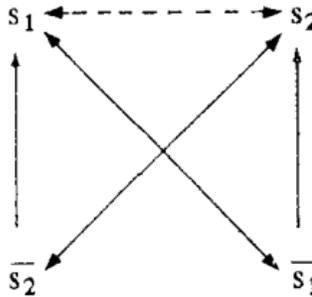
Para Hjelmeslev (1975 *apud* BATISTA, 2003, p. 63) sentido é entendido “[...] como substância de uma forma qualquer, tanto no plano do conteúdo, como no plano da expressão”. A partir disso, foi possível entender o objeto de estudo da semântica e da semiótica bem como aquele da fonologia, por conseguinte a partir da metodologia semântica, Greimas teve subsídios para realizar seus estudos semióticos e desenvolver as ideias propostas anteriormente por Hjelmeslev.

Nesse sentido, Greimas buscou desenvolver uma teoria semiótica que abrangesse todos os sistemas de significação, assim tomou o texto como objeto dessa significação, esteja ele manifestado em qualquer formato possível, poema, música, fotografia, esculturas. De forma mais específica, ela busca estudar os mecanismos que engendram o texto e que o constituem, desse modo, como um todo de sentidos (BARROS, 2005).

A teoria semiótica, ao observar o estudo da construção do sentido do texto o desdobra em dois planos: o plano de expressão e o plano de conteúdo, esse último que ela teve como foco e fora sumariamente desenvolvido em análises. Para explicar a construção de sentidos do plano de conteúdo a que a semiótica se atenta, Greimas formulou o percurso gerativo de sentido, este se baseia em três níveis: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo (BARROS, 2005).

O primeiro nível ou fundamental é onde se situam as relações de oposição semânticas elementares gerais que compõem o texto, essas estruturas são representadas no que é chamado quadrado semiótico, que segundo

Greimas e Courtés (1979, p. 364) é a “[...] representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”. Na figura abaixo, podemos ver a totalidade de relações possíveis a serem estabelecidas entre os elementos:



[Figura 01] Quadrado semiótico
[Fonte] Greimas e Courtés (1979, p. 365).

Em uma breve interpretação, podemos dizer que ter um termo s_1 pressupõe o seu oposto s_2 em uma relação de contrariedade. A passagem de s_1 para s_2 , ou de s_2 para s_1 não ocorre de forma direta, mas passa por seus subcontrários $-s_1$ e $-s_2$.

Ainda acerca do primeiro nível, eles podem ser determinados em negativos ou positivos, ou seja, disfóricas ou eufóricas, categoria tímico-fórica, que trata sobre o estado do ser com seu contexto, assim, se tem um estado de euforia indica conformidade; quando de disforia implica desconformidade (MORATO, 2008).

Já no segundo nível, essas oposições tornam-se valores assumidos por um sujeito que age no interior do texto, esta é composta por uma sintaxe e uma semântica narrativa. A primeira se organiza em volta de um Sujeito que busca seu Objeto de Valor, sendo instigado por um Destinator e auxiliado por um Adjuvante ou atrapalhado por um Oponente (BARROS, 2005).

Por fim, na última etapa, as estruturas discursivas coloca em discurso as estruturas narrativas anteriores, dessa forma, compreende as relações que ocorrem na instância de enunciação, que “[...] aparece como a instância de mediação e conversão crucial entre estruturas profundas e estruturas superficiais” e, por meio da discursivização ela atua organizando as estruturas

elementares como disponíveis para as estruturas discursivas. Assim como o nível narrativo ela apresenta uma sintaxe uma semântica. Na sintaxe, o sujeito discursivo (enunciador) objetiva transmitir uma mensagem (enunciado) a um tu (enunciatário), muitas vezes com a intenção de persuadi-lo, criando uma possível verdade, nessa instância de mediação temos as categorias de enunciação, são elas: a pessoa, o espaço e o tempo (BERTRAND, 2003, p.84).

Isto posto, temos ainda a semântica discursiva, em que a figurativização e tematização atuam como fundamentais especialmente na análise de textos visuais. A tematização “[...] é o procedimento de abstração de valores inseridos no texto pelo discurso [...] Tematizar o discurso é uma operação de reformulação de valores que saem do nível concreto e chegam ao nível abstrato” (SILVA, 2019, p. 201), então quando os temas abstratos se valem das figuras ocorre a figurativização¹.

Antes de seguirmos para a subtópico seguinte cabe esclarecer que, apesar do olhar greimasiano ter se focado nos textos literários ou escritos, por meio dos estudos de Floch (1985) e pela difusão da semiótica plástica por semioticistas como Oliveira (2004) e Pietroforte (2004) a análise de textos em suas mais variadas formas foi possível, como a fotografia, monumentos, cidades, pinturas etc.

Análise semiótica de poema e pintura – uma relação possível?

Para a semiótica cada linguagem transmite suas intenções de forma distinta, em um poema podemos perceber, por meio das palavras, a escolha do enunciador, sua posição visível ou não (ao colocar-se como eu ou deixar mais profundas suas marcas), por meio da recuperação de suas marcas enunciativas como as temporais e de espaço, mesmo que com certa dificuldade, às vezes. Sabemos que a tarefa do autor é no mínimo árdua durante a escrita de sua obra, seja na escolha de palavras, sua organização ou demais elementos, além disso, a complexidade em tentar proporcionar ao enuncia-

1. Parte dos parágrafos apresentados neste subtópico foram publicados na Revista Philologus, Ano 26, n. 78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2020, sob o título: **A pintura como texto na semiótica Greimasiana: princípios gerais.**

tário a compreensão por inteiro do texto é de igual dimensão, já que cabe a ele por meio do contrato pré-estabelecido entender/apreender os sentidos, como diria Oliveira (2004) transformar o visível em inteligível.

Com isso, nos deparamos com o papel da semiótica e sua visão sobre o texto, ao afirmar que os sentidos são construídos nele e que existe um enunciador (quem enuncia) e um enunciatário (a quem o discurso se dirige), ela destaca que o autor (em carne e osso) não é o enunciador, mas ao projetar em sua obra marcas de enunciação (tempo, espaço e pessoa) cria o enunciador. Ademais, a semiótica nos permite identificar e recriar os mecanismos de construção do texto estudado.

Nessa perspectiva, precisamos refletir sobre a construção de sentidos em uma pintura, um espaço de duas dimensões, aparentemente estático (no que diz respeito ao movimento não aos sentidos, já que esses se criam/recriam a cada olhar, análise), nela “[...] o pintor sistematiza as suas sensações, percepções e ideias, quer do mundo interior, quer do mundo exterior, dimensões que concretamente a pintura testemunha serem patamares em paralelo e intercomunicantes” (OLIVEIRA, 2004, p.115).

Dessa forma, o papel do semioticista em uma análise de pintura é de igual modo complicado, já que terá que expor por meio de palavras “[...] os processos de estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades pertinentes e da evidenciação do modo como essas são arranjadas na sua manifestação textual com o propósito de assinalar que é em função da construção da obra que sua significação é produzida” (OLIVEIRA, 2004, p.116).

Conforme já exposto no subtópico anterior, a análise de texto com palavras (poema, letra de música etc) configura-se pelo estudo dos mecanismos que o constituem em seus planos de conteúdo e expressão, o que a semiótica propõe através dos três níveis (fundamental, narrativo e discursivo). Na pintura também ocorre a análise dos dois planos, mas feita de forma separada, já que possuem articulações próprias, partindo-se do plano de expressão inicialmente com o estudo das estruturas mais superficiais (com as dimensões eidética, cromática, matérica e topológica) até atingir as mais profundas (das categorias e da textualidade).

Dessa forma, ao refletirmos sobre os sentidos de um texto e sua construção consideramos que o texto não é composto por um único sentido geral ou mesmo pela soma de outros dispostos, “[...] mas sim de uma constru-

ção que parte de um mecanismo, cuja metodologia pode ser encontrada na sua estrutura interna profunda” (CALABRESE, 2004, p.159).

É em sua estrutura interna que nos deparamos com a intertextualidade, já que

A noção de intertextualidade provém de diversos âmbitos da semiótica literária e é utilizada para definir o conjunto de repertórios presumidos do leitor referidos quase sempre de modo explícito no texto com maior ou menor intensidade. Esses repertórios dizem respeito a algumas histórias condensadas e produzidas anteriormente por uma determinada cultura e por parte de algum autor, ou melhor, de algum “texto” (CALABRESE, 2004, p.162).

Segundo esse mesmo estudioso a noção de intertextualidade como tem sua origem no âmbito literário apresenta certa generalidade, o que a princípio nos indicaria certa estabilidade, mas Calabrese (2004) expõe que a noção de intertextualidade, por ser composta de mecanismos diversos, é complexa, ao citar a denominação sugerida por Gérard Genette, de trans-textualidade, o autor expõe cinco diversas manifestações. A primeira, o intertexto, que é composto por elementos como a alusão, a citação e o plágio, nessa mesma linha temos ainda o subtexto nele encontramos alguns componentes como notas, títulos, subtítulos, parágrafos, bibliografia etc (CALABRESE, 2004).

A segunda denominada de metatexto, é “[...] feito do conjunto de indicações metalinguísticas que dizem respeito aos textos citados mais do que o texto em si [...]”, já a seguinte, o arquiteixo é composto pelas competências estabelecidas pelo gênero em um contrato através do texto (CALABRESE, 2004, p.164).

Por fim, temos o hipertexto e a paródia, o primeiro “[...] constituído por mecanismos tipológicos de transferência como ocorre, por exemplo, com a Odisséia, Eneida e Ulisses de Joyce”, já a paródia tomada como gênero emblemático, em que segundo Calabrese (2004) ainda não abarca toda a profundidade semiótica no que diz respeito a referência intertextual vista em um texto literário.

Outra problemática exposta pelo autor sobre a intertextualidade cabe reflexão sobre como estabelecer essa relação entre linguagens distintas, por exemplo, o intertexto de um poema (ou texto literário) “[...] é comumente

definido como um conjunto de competências, mais ou menos genéricas, de outros textos evocados na obra. E admite-se que tais competências digam respeito a textos de qualquer tipo” (CALABRESE, 2004, p.164), no entanto, em uma pintura, ao tratar sobre intertextualidade e estabelecer a relação dela com outro texto o cuidado que o semioticista deve ter é ligeiramente maior, já que como ele esclarece:

No que diz respeito à pintura há uma reflexão profunda sobre intertextualidade que parece decisiva: na pintura, como em outras artes figurativas, o sistema da expressão e o sistema do conteúdo não constituem o sistema simbólico e sim semi-simbólico. Em outras palavras, os reconhecimentos das figuras não dependem de uma estruturação arbitrária da expressão, como o caso da linguagem verbal, mas sim de um preciso contrato comunicativo, que, de vez em quando, implica em uma relação de verossimilhança entre as representações e os objetos de um mundo natural, agora semiotizados (CALABRESE, 2004, p.166).

A partir disso, nos propomos analisar a intertextualidade presente entre o poema “Borboletas” (2000) de Manoel de Barros e a pintura “*Blue Morpho Butterfly*” (1895) de Martin Johnson Heade.

“Borboletas” de Manoel de Barros

Antes de iniciarmos a análise semiótica, faremos a exposição do poema em sua totalidade, para que o leitor possa realizar uma primeira interpretação do texto. Assim compreenderá, com certa facilidade, o emprego da metodologia ao longo da análise, que se seguirá de uma breve exploração inicialmente apenas do poema para em seguida, estabelecer uma relação de intertextualidade com a pintura de Heade.

Borboletas me convidaram a elas.
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
[e das coisas.
Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria,
[com certeza,
um mundo livre aos poemas

Daquele ponto de vista:

Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que
[os homens.

Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que
[pelos homens.

Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que
[os homens.

Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que
[os cientistas.

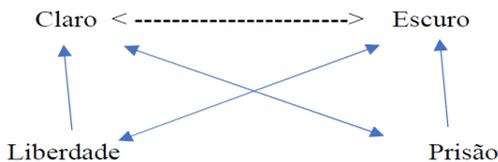
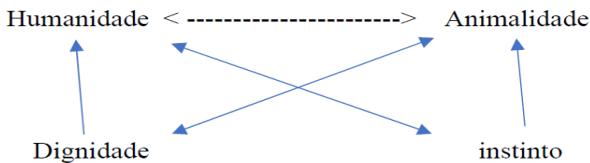
Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do
[ponto de vista de

uma borboleta.

Ali até o meu fascínio era azul.

[Fonte] Barros (2000, p.59).

Na análise do nível fundamental, percebemos as oposições mínimas como contrários humanidade/humano *versus* animalidade/animal, em uma análise mais profunda, dignidade *versus* instinto como contraditórios. Mas outras oposições ainda seriam possíveis como liberdade/livre *versus* restrição/ preso. Nesse primeiro nível, considerado o mais simples percebemos as estruturas elementares da significação, elas nos permitirão um primeiro olhar sobre o poema. Esse nível é comumente representado pelo quadrado semiótico, conforme apresentamos a seguir:



[Figura 02] Quadrado semiótico nível fundamental

[Fonte] Material produzido pelas autoras

O sujeito do discurso desse poema, em um primeiro momento, está em relação de disjunção com o objeto de valor, ou seja, tornar-se uma borboleta, o que é retratado pelos verbos ser, iria, imaginava, seria, conjugados de modo a um querer mas um não poder (BARROS, 2005).

Em um segundo momento, a partir do verso “Daquele ponto de vista:” o poema parece transformar-se, mudando seus verbos para vi, são, tem, sabem e narrar, o que nos leva a questionar se a relação com o objeto de valor teria se modificado, e passado a ser de conjunção, isto é, que o sujeito teria alcançado seu objeto de valor e então um querer e um poder.

Já no terceiro nível, o das estruturas discursivas, analisamos o poema no que se refere ao discurso, em especial, nas atribuições de pessoa, espaço e tempo (sintaxe) e na figurativização e tematização (semântica). No nível discursivo, percebemos o emprego da debreagem enunciativa, já que o enunciador, claramente exposto no texto, configura-se como “eu”, como, já nos primeiros versos, é possível observar: “Borboletas me² convidaram a elas/ O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu. / Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas[...]” (BARROS, 2000, p.59).

Com relação ao tempo, o poema se apresenta num tempo anterior ao presente, como descrito a seguir: “Borboletas me convidaram³ a elas. / O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu. / Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas. / Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria, com certeza, / um mundo livre aos poemas” (BARROS, 2000, p.59).

A partir dos termos destacados, percebemos o uso do futuro do pretérito e do pretérito imperfeito, isto é, não se enuncia no momento presente. Além disso, o uso do futuro do pretérito diz respeito a algo que poderia ter ocorrido após uma situação no passado, já o pretérito imperfeito diz respeito a uma ação ocorrida, mas não finalizada no passado. Com base nisso, ao seguir a leitura do poema percebemos uma mudança em seus verbos como

2. Os trechos da estrofe foram destacados pelas autoras a fim de tornar a análise mais ilustrativa aos leitores

3. Os trechos da estrofe foram destacados pelas autoras a fim de tornar a análise mais ilustrativa aos leitores.

já descritos anteriormente, representados pelo pretérito perfeito, sugerindo que uma ação ocorreu e terminou no passado, entretanto quando lemos os dois últimos versos e retomamos a incerteza sobre o sujeito e o objeto de valor percebemos que ele não o alcançou, já que os tempos do futuro do pretérito e pretérito imperfeito reaparecerem, vejamos: “[...] Poderia⁴ narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de/ uma borboleta. / Ali até o meu fascínio era azul” (BARROS, 2000, p.59).

Com relação ao espaço, ele ocorre em um espaço do *lá*, que não é o aqui “agora”, como percebemos pelos versos: “⁵Daquele ponto de vista:” / [...] Ali o meu fascínio era azul” (BARROS, 2000, p.59).

Isso nos remete a afirmação de Fiorin (1996) em que declara as astúcias da enunciação, ao afirmar que ela cria um tempo presente da enunciação como aqui agora, para contar o que houve num tempo e espaço anteriores ao presente.

Além disso, a fim de conferir um maior efeito de real, o enunciador se vale de recursos como a figurativização e tematização, que podem ser melhor expressos pelos versos a seguir, neles ele (enunciador) confere a animais e coisas capacidades que seriam humanas, mas ao mesmo tempo permite que estabeleçamos relações com seres e momentos que nos são conhecidos e tidos como reais. Vejamos:

Vi que as árvores⁶ são mais competentes em auroras do que os homens./ Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens./Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens / Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas./ [...] Ali até o meu fascínio era azul (BARROS, 2000, p.59).

Assim, o enunciador recobre-se de temas como competência, aproveitar (algo), fascínio, capacidade e saber, elementos conferidos apenas a seres humanos e os figurativiza atribuindo aos seres vegetais e animais, o que nos

4. Os trechos da estrofe foram destacados pelas autoras a fim de tornar a análise mais ilustrativa aos leitores.

5. Os trechos da estrofe foram destacados pelas autoras a fim de tornar a análise mais ilustrativa aos leitores.

6. Os trechos da estrofe foram destacados pelas autoras a fim de tornar a análise mais ilustrativa aos leitores.

permite reforçar as oposições destacadas no primeiro nível: humanidade/humano *versus* animalidade/animal.

Além disso, o poema de Manoel de Barros nos leva a uma interpretação mais profunda, compreendendo-o como as fases de uma borboleta, que se passa em um tempo mítico, a partir do momento em que o enunciador recebe o convite e passa a desejar (existe uma sedução e um *querer*) tornar-se uma borboleta. Inicia-se, pois, uma reflexão sobre como seria após o ciclo de metamorfose que se estende com os versos seguintes. Assim, a partir do sexto verso, notamos as transformações expostas em seus verbos, sugerindo que o ciclo havia sido concluído, que a lagarta deixara o casulo como uma bela borboleta, mas Barros nos leva além porque por meio da análise semiótica percebemos que é o *não poder* do sujeito que permite toda a trama da narrativa e nos proporciona essa riqueza de leitura.

The Blue Morpho Butterfly e “Borboletas”

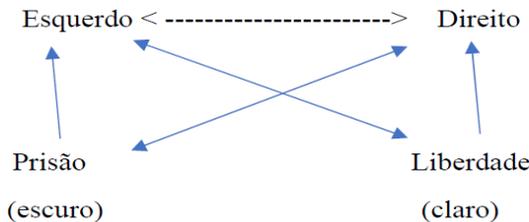
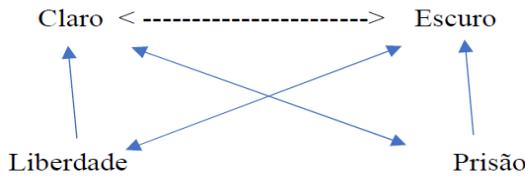
Após feita essa primeira análise do poema Borboletas de Manoel de Barros explanaremos sobre a intertextualidade presente entre a pintura e o poema, a partir da análise semiótica, a seguir apresentamos a imagem da pintura e, depois, a aplicação da metodologia.



[Figura 03] Título alternativo: As joias do Brasil (*The gems of Brazil*)
 [Fonte] <https://collection.crystalbridges.org/objects/332/blue-morpho-butterfly>

O quadro de Martin Johnson Heade (1895) apresenta pontos interessantes a serem analisados pela semiótica, em uma breve descrição (primeiro olhar) percebemos uma borboleta grande no centro da tela com uma das asas na cor azul e outra preta, pousada sobre o que parece ser um cipó; próxima dela, há uma espécie de galho com flores amarelas e folhas verdes ambas vívidas, todavia não tanto, se comparadas com as asas da borboleta que produzem o efeito de luminosidade. No segundo plano existem copas de árvores representadas em tons de verde escuro e marrom (cores predominantes no segundo e terceiro planos), no último plano representado de forma mais distante há o que parece ser um morro/montanha em tom de verde sob um fundo de tons cinzas e ligeiramente laranja.

Em uma primeira análise, considerando o quadrado semiótico de Greimas, é notável o uso do claro *versus* escuro na pintura, seja pelo jogo de sombras ou pelo uso das cores mais profundas (verde escuro, cinza, marrom), se traçarmos uma relação da pintura com o poema de Manoel de Barros perceberíamos a relação, como podemos observar a seguir:

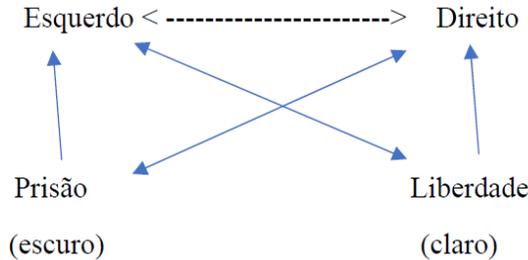


[Figura 04] Quadrado semiótico dimensão cromática

[Fonte] Material produzido pelas autoras

Isso é reforçado pelo trecho do poema: “Borboletas me convidaram a elas./ O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu./ Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas./ Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria, com certeza, /um mundo livre aos poemas” (BARROS, 2000, p.59).

Nesse sentido, ainda sobre o jogo de sombras, se considerarmos a dimensão topológica e traçarmos um panorama com o quadrado semiótico gerado, teríamos outra possibilidade:



[Figura 05] Quadrado semiótico dimensão topológica

[Fonte] Material produzido pelas autoras

Isso nos leva a reflexão sobre o poema, especificamente sobre o trecho: “[...] Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas. / Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria, com certeza, / um mundo livre aos poemas” (BARROS, 2000, p.59). Em que o enunciador considera que teria uma nova visão, no quadro poderíamos considerar que as dimensões cromáticas e topológicas retratam essa afirmação. Além disso, a noção de liberdade retratada pelo lado direito (observando de frente a tela) tomado como um lado “bom”, por vezes tomado pela cultura brasileira, em especial cristã, já o lado esquerdo seria o “ruim”, em que inclusive indivíduos idosos relatam a não possibilidade de escreverem com o lado esquerdo, pois não era considerado adequado ou correto.

O sujeito do discurso desse poema, em um primeiro momento, está em relação de disjunção com o objeto de valor, ou seja, o tornar-se uma borboleta, o que é retratado pelos verbos ser, iria, imaginava, seria, conjugados de modo a um querer mas um não poder (BARROS, 2005). Se lêssemos apenas a obra de Manoel de Barros e logo depois nos deparássemos com a pintura poderíamos pensar que se tratasse de uma nova com outras linguagens de sua obra, já que a borboleta representada é colocada ao centro, assim entenderíamos que esse seria o objetivo do sujeito do discurso. No entanto, ela não é uma bela borboleta azul, mas metade de seu corpo é escuro, será que pelo fato de um querer e não poder? Ou de um olhar novo adquirido pela mudança que deixou marcas?

Seguindo com a análise, nos deparamos com a borboleta pintada no alto da copa das árvores pousada sob um cipó, seria para contemplar o que o enunciador relata no poema? “[...] Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens [...]”. Sabemos que ambos os textos aqui analisados são distintos, a pintura não se trata de uma representação do poema, no entanto, por meio da análise da intertextualidade e até mesmo, intersdiscursividade podemos estabelecer relações entre os textos.

Ao tratarmos sobre o nível discursivo do poema mencionamos que se trata de um enunciador presente no texto, isto é, coloca-se como um “eu” seja explícito ou por meio dos verbos em primeira pessoa do singular, em um processo de debreagem, já na pintura necessitamos refletir mais a fundo, já que o enunciador nos provoca a compreender os sentidos, ao colocar uma borboleta no centro da tela, sob a qual não temos nenhuma informação verbal ou extra, o enunciador se vale de um objeto do mundo real e o figurativiza por meio da pintura, assim o enunciatário poderá compreender por meio de um contrato assumido durante a leitura; dessa forma, poderíamos afirmar que o enunciador se mantém oculto.

Além disso, poderíamos destacar a dimensão espacial da pintura, em que temos o jogo de cores e formas que favorecem o seu reconhecimento, como já exposto anteriormente, teríamos três níveis, um mais próximo do enunciatário, colocado ao centro da pintura; outro, em segundo plano, representado pelos cipós, topos de árvores e galhos e por fim, o último, em que notamos um morro e o céu.

Um último ponto que cabe ressaltar é a relação entre o último verso do poema: “[...] Ali até o meu fascínio era azul” e a imagem da borboleta

retratada na tela, no poema notamos a figurativização de vários elementos que seriam humanos, como sentimentos são atribuídos a animais, conforme descrito anteriormente, esse último trecho nos remete à grandiosidade que seria tornar-se uma borboleta para o enunciador do poema, já na tela isso não fica tão evidente, sugerindo em outro olhar que há um lado não tão azul assim.

Considerações finais

A reflexão proporcionada pela relação de intertextualidade entre as obras nos permitiu refletir sobre as similaridades entre elas, por exemplo: o uso da imagem de uma borboleta como um ser que representa a liberdade, que estaria acima dos homens (ou como na pintura, acima da copa das árvores, muito próxima ao céu). Além disso, o desejo do enunciatário do poema em tornar-se uma borboleta e a figura representada com um lado claro e outro escuro, fazendo com que estabelecêssemos uma relação entre o querer e o poder, já que existe um querer, mas um não poder (no poema), já na pintura isso parece se concretizar, há um lado azul claro, vívido, iluminado, mas há outro escuro, apagado, sugerindo esse dilema.

Por fim, o jogo de cores e sombras e sua dimensão topológica na pintura acreditamos que poderiam ainda nos levar a outras intertextualidades, como o lado esquerdo representado como algo ruim e o direito como bom, essas temáticas são frequentemente vistas no que se refere a religião cristã, por exemplo na passagem de Eclesiastes, capítulo 10, versículo 2: “O coração do sábio se inclina para o lado direito, mas o do estulto, para o da esquerda”¹.

Esperamos que esta breve análise possa dar um panorama da dimensão que a semiótica pode nos auxiliar na compreensão dos textos e na construção dos sentidos.

Referências

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Revista de Letras**, n. 25, v. 1/2, p. 60-8, jan./dez. 2003.

1. Disponível em: bibliaonline.com.br

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, Manoel de. **Ensaaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. do Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.

BÍBLIA, A.T. Eclesiastes. In: BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada, [1959],1993. Disponível em: bibliaonline.com.br.

CALABRESE, Omar. A intertextualidade em pintura. Uma leitura de Os Embaixadores de Holbein. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hackers, 2004.

WEBBER, Évelyn Coelho Paini Webber. A pintura como texto na semiótica Greimasiana: princípios gerais. **Revista Philologus**, Ano 26, n. 78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2020

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 1996.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.

HEADE, Martin Johnson. **The Blue Morpho Butterfly**. Disponível em: <https://collection.crystalbridges.org/objects/332/blue-morpho-butterfly>. Acesso em: 13 Jul.2021.

MORATO, Elisson Ferreira. **A pintura como texto: uma leitura semiótica de Mestre Ataíde**. Minas Gerais: UFMG, 2008

OLIVEIRA, Ana Cláudia. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hackers, 2004.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, F.M. da. **Uma análise semiótica da tela dos bugres de Julio Cabral: níveis fundamental e discursivo**. Papéis, v. 23, n. 45, p. 196-208, Campo Grande-MS, 2019.

A MEMÓRIA DE UM LUGAR: ESTUDO ETNOLINGUÍSTICO NA TOPONÍMIA DO CENTRO HISTÓRICO DE CORUMBÁ/MS

José Gilberto Rozisca

*E Corumbá surgiu, por sobre a terra branca,
Na alegria sem par do gentil casario.*

Pedro Paulo de Medeiros

A etnolinguística e a toponímia

A proposta do presente ensaio delimita-se ao estudo dos designativos toponímicos do centro histórico da cidade de Corumbá-MS, levando em consideração os postulados da pesquisa etnolinguística. Ao pensar na correlação linguagem-cultura, reforçamos o entendimento de que o nosso objetivo é tratar essencialmente de fatos linguísticos, sendo foco deste estudo a linguagem. No texto de Eugênio Coseriu, *Fundamentos e tarefas da sócio e da etnolinguística*, o estudioso afirma o seguinte:

[...] cabe proceder para a etnolinguística, partindo da correlação *linguagem – cultura*: se o objeto de estudo é a linguagem, se se trata dos fatos linguísticos enquanto determinados pelos “saberes” acerca

das coisas, faz-se etnolinguística propriamente dita ou linguística etnográfica [...]. (COSERIU, 1990, p. 36)

Ao aplicarmos peso à relação linguagem-cultura partimos da compreensão de que a linguagem é o caminho utilizado para a manifestação dos saberes, crenças, ideias acerca do que se considera realidade, competência extralinguística que concerne ao conhecimento de mundo. Eugênio Coseriu (1990) contribui com nosso estudo ao oferecer argumentos que servem de base para moldar um pensamento de pesquisa etnolinguística ao dizer:

Quanto à relação entre linguagem e cultura, esta se dá fundamentalmente em três sentidos diferentes. Por um lado, a própria linguagem é uma forma primária da “cultura”, da objetivação da criatividade humana (ou, como se diz – mas que é a mesma coisa – do “espírito criador”). Por outro lado, a linguagem reflete a cultura não-linguística, é a “atualidade da cultura” (Hegel), quer dizer que manifesta os “saberes”, as ideias e crenças acerca da “realidade” conhecida (também acerca das realidades “sociais” e da própria linguagem enquanto parte da realidade). Além disso, não se fala somente com a linguagem como tal, com a “competência linguística”, mas também com “competência extralinguística”, com o “conhecimento do mundo”, ou seja, com os saberes, ideias e crenças acerca das “coisas”, e o “conhecimento do mundo” influi sobre a expressão linguística e a determina em alguma medida. São estes dois últimos sentidos que proporcionam a justificação racional da etnolinguística, pois o primeiro (se apenas se considera a linguagem em si, e não a linguagem como uma forma da cultura entre outras e em relação com outras) justifica simplesmente a linguística como tal. (COSERIU, 1990, p. 39-40, grifos nossos)

O antropólogo italiano Alessandro Duranti diz que cultura referencia a possibilidade de ampliarmos o nosso ponto de vista restrito das coisas alcançando o ponto de vista do outro, e a linguagem, sendo parte da cultura, auxilia na categorização do mundo natural e cultural. Assim, segundo suas próprias palavras, linguagens [...] *son valiosos sistemas de clasificación (taxonomías) que pueden aportar inestimables indícios sobre las creencias y prácticas culturales*” (DURANTI, 2000, p. 50-51).

Para o estudo toponímico importa sobremaneira a influência dos elementos extralinguísticos, esse conhecimento do indivíduo, ou de uma comunidade, sobre o mundo, pois o denominador aproveita uma soma de fatores, sejam eles de influência do mundo natural ou do antropo-cultural, para escolher o designativo que, na sua visão, é o ideal para determinado lugar. Quanto aos estudos toponímicos, Aparecida Isquerdo nos ensina o seguinte:

O vocabulário onomástico-toponímico – os topônimos – tende a ser marcado ideologicamente por consubstanciar a visão do denominador num tempo e num espaço determinados. Em face disso, os topônimos confirmam a tese de que a história das palavras caminha muito próxima à história de vida do grupo que dela faz uso, razão pela qual a ação de atribuir um nome a um lugar corporifica uma soma de diversificados fatores – linguísticos, étnicos, socioculturais, históricos, ideológicos – do grupo que habita o espaço geográfico tomado como objeto de investigação. (ISQUERDO, 2008, p. 36)

Concordando com os ensinamentos de Maria Vicentina Dick, creditamos à toponímia, assim como à antroponímia, a possibilidade de se preservar fatos culturais em dada área, de tal forma que os nomes “[...] atuam, funcionalmente, como formas conservadoras da memória do núcleo, que se faz presente nos estágios denominativos, de diversas origens e causas” (DICK, 2008, p. 217).

Pensando por esse viés é que justificamos a escolha do recorte utilizado neste trabalho. Corumbá é uma das cidades mais importantes, historicamente, dos estados de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, isso porque sua fundação data de 1778, enquanto que a divisão do Mato Grosso em dois ocorreu somente 200 anos depois. No processo de escolha dos nomes das vias e praças da parte mais antiga do centro urbano de Corumbá, percebemos os mesmos traços utilizados pelo colonizador português, mencionados por DICK (2008), quando ela trata do processo de nomeação mais comum nessa faixa do Brasil.

A toponímia instalada na região evidencia a tendência que acompanha a índole geral das denominações coloniais; os nomes de origem religiosa, um pouco devidos à fé dos brasileiros, transmitida pelos

iberos e, outro tanto, motivado pelo próprio espetáculo da colonização, instalada no vazio do planalto, ganham a preferência do denominador.

[...]

Com a criação da Capitania de Mato Grosso e Cuiabá (1748) e a de Goiás, São Paulo perdeu a primazia territorial no Centro-Oeste, mas o modo de denominação dos lugares continuou o mesmo: – nomes devocionais, oriundos da religiosidade popular, nomes de orientação descritiva, nomes comemorativos movidos pelos sentimentos idealistas, por lembranças ou saudosismo. [...]. (DICK, 2008, p. 220)

Corumbá

Corumbá foi fundada à margem direita do Rio Paraguai, três anos depois da fundação do ‘Presídio de Nova Coimbra’, ocorrida no ano de 1775, já que este não havia sido construído no lugar previsto – o *Fecho dos Morros* – mas sim no estreito de São Francisco Xavier, localizado 44 léguas antes do lugar pretendido pelos seus idealizadores.

Luís de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres, então Governador e Capitão General das Capitanias de Mato Grosso e Cuiabá, prevendo que o local da fortificação construída poderia não prestar resistência aos espanhóis que, fatalmente, promoveriam ataques contra os portugueses, mandou homens para fazer reconhecimento de novos pontos estratégicos, objetivando-se, assim, impedir a chegada de invasores à capital. O resultado foi a fundação de Corumbá (MS) e Cáceres (MT) com dezesseis dias de diferença.

No Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso descreve-se sucintamente a história do município.

Fundada primitivamente em 21 de setembro de 1778 pelo capitão-general Luís de Albuquerque mais ao sul, foi ela denominada Albuquerque, conservando-se alguns anos como simples destacamento militar, e transformou-se lentamente em povoação; em 1859 o presidente da província mandou remover a povoação para o lugar onde se acha agora a cidade de Corumbá, a qual, invadida e ocupada pelos paraguaios durante a guerra, achava-se, terminada a guerra, em ruínas e quase despovoada, tomando então incremento tão

grande que em 1877 já contava mais ou menos com 6.000 almas.
(AYALA; SIMON, 2011, T. III, p. 70)

João Severiano da Fonseca, em seu relato constante na obra *Viagem ao Redor do Brasil*, cuja referência de escrita consta entre os anos de 1875 a 1878, e a publicação original data de 1880, faz a seguinte menção sobre Corumbá.

[...] É a mais antiga das duas povoações de Albuquerque, mandadas estabelecer por Luiz de Albuquerque em 21 de setembro de 1778

[...] Foi ereta a vila por Lei provincial de 5 de julho de 1850 e freguesia, separada da de Nossa Senhora da Conceição de Albuquerque, sob a invocação de Nossa Senhora da Misericórdia de Albuquerque; mas, nova resolução de 7 de junho de 1851 revogou essa elevação, do mesmo modo que a Vila Maria, também de recente criação e erigida em freguesia com o orago de S. Luiz do Paraguai.

O Decreto de 11 de abril de 1853 habilitou seu porto para o comércio, e criou na povoação uma mesa de rendas. No ano seguinte, a resolução de 5 de julho autorizou a presidência a transferir a sede da freguesia de Albuquerque Novo para ela, o que não se verificou senão em 1862, por força da Lei de 1º de julho, demarcando a provisão de 5 de fevereiro do ano seguinte os limites da nova freguesia. Tomou a nova vila e freguesia a denominação de Santa Cruz de Corumbá. (FONSECA, 1986, p. 311)

Os paraguaios invadiram a vila de Corumbá no dia 3 de julho de 1865, ocupando-a até que foi retomada pelo Tenente-Coronel Antônio Maria Coelho, em 13 de junho de 1867. A vila não era mais que um acampamento devastado, seus habitantes eram apenas algumas mulheres e crianças, pois os homens, e mesmo algumas famílias, que não foram mortos naquele local acabaram sendo mandados para Assunção, no Paraguai, por ordem de Barrios. No final do ano de 1868 a vila já tinha recebido uma guarnição, mas em fevereiro de 1870 o Príncipe Comandante-chefe do Exército enviou o Coronel Hermes para a fronteira do Baixo-Paraguai com uma divisão, chegando a Corumbá, pois o comandante receava que Lopes fugisse para a Bolívia. Foi a partir daí que a reorganização do povoado começou de fato, brasileiros

fixaram moradia e a vila começou a receber estrangeiros, com o comércio tornando a fluir. No ano de 1873, por lei, criou-se a comarca, declarada de primeira entrância, instalando-se somente no dia 19 de fevereiro do ano seguinte. Em 15 de novembro de 1878 a vila de Corumbá foi elevada a cidade.

Sua população evoluiu de 141 almas no ano de 1791 para 1315 habitantes em 1861, porém no ano seguinte o senso apresentou redução para 1281 pessoas, dos quais 1126 eram brasileiros e os demais das seguintes nacionalidades: 24 italianos, 26 franceses, 3 alemães, 5 espanhóis, 32 argentinos, 5 bolivianos, 13 portugueses, 3 orientais (sem especificação do país de origem). Contava-se, sem menção de origem, o número de escravos, que perfazia o total de 34 pessoas. Em 1876 calculava-se que a população era composta por aproximadamente seis mil habitantes (FONSECA, 1986, p. 315-317). No início da década de 1910 a população atingia o número aproximado de quinze mil habitantes. Do Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso, que já mencionamos ter sido publicado originalmente em 1914, retiramos a seguinte passagem:

Hoje, contando uma população de mais ou menos 15.000 habitantes, esta cidade acha-se cortada de espaçosas ruas, obedecendo a um plano uniforme, paralelas e perpendiculares ao rio, só lhes faltando uma arborização simétrica para dar completa ideia das avenidas e o aspecto das metrópoles modernas; o movimento, mormente pelas ruas comerciais nos dias de trabalho, é extraordinário e faz acreditar que a cidade tenha o dobro de habitantes do que ela realmente possua.

Divide-se a cidade em duas partes, uma que está sobre a elevação calcária, onde se encontram as casas de bazar, bijuterias, relojarias, bebidas, modas, drogarias, farmácias, livrarias, papelarias; enfim o comércio retalhista e a varejo. A outra parte está situada em baixo da elevação, com a qual se comunica por meio de duas ladeiras [...]; é aí onde está o alto comércio com poucas exceções e onde existem as casas maioristas de importadores e exportadores. (AYALA; SIMON, 2011, T. III, p. 70-72)

As ruas e seus nomes

O traçado xadrez das ruas de Corumbá foi pensado muito antes da sua declaração como cidade. Em 1859 era presidente da província o então capitão-de-fragata Joaquim Raimundo De Lamare, promovido posteriormente à patente de Almirante. Segundo Walter Mendes Garcia (2014), a ordem para se projetar as ruas e demarcar os lotes para construção dos prédios públicos foi dada pela Lei nº 12, de 5 de julho de 1859, a mesma que elevou o povoado à categoria de vila. Severiano da Fonseca, em obra já citada, destaca a visão de De Lamare por antever o porvir da povoação, querendo torná-la um “formosíssimo povoado”, quando mandou “tirar-lhe a planta e demarcar os lugares para as ruas, praças e edifícios públicos” (1986, p. 313).

O plano original de edificação foi seguido inicialmente, prevendo que as casas ficassem separadas por jardins, preservando-se o alinhamento das ruas. Infelizmente, depois da destruição do lugar pelos paraguaios, a reedificação do povoado seguiu apenas o alinhamento, tendo, no mais, seguido a vontade do povo que ali habitava.

Em 1877 tinha abertas e povoadas dez ruas largas e bem alinhadas, cortando-se em ângulo reto, e três praças. Paralelamente ao rio estão as Ruas Augusta, fronteira a ele, com uma só ordem de casas, pelo esplêndido panorama que descortina; a Delamare [sic], atualmente a mais povoada e comercial, e as da Cadeia, de Alencastro, Bela Vista e Vinte e Três de Julho; cortam-nas perpendicularmente as Oriental, Primeiro de Abril, Bela, S. Pedro, Câmara, Palácio, Santa Teresa, S. Gabriel, Sete de Setembro, Major Gama e Ocidental. (FONSECA, 1986, p. 313)

A planta da cidade apresentada na obra de João S. Fonseca, datada de 1875, faz um recorte nomeando claramente apenas a “parte alta” da cidade e que deixa de mostrar a Rua 23 de Julho, paralela à Rua Bela Vista, e as perpendiculares à mesma, as Ruas Oriental, 1º de Abril e Bela. Além disso, diverge quanto ao nome da Rua do General Carvalho, que assim é apresentada na planta, enquanto que no texto aparece conforme citamos, Palácio. O mesmo tipo de divergência ocorre com a Rua da Cadeia, que na planta aparece como Rua Barão de Aguapehy.

Além das ruas também são citadas quatro largos ou praças na planta: a de Santa Thereza, a do Carmo, a de São Pedro e a do Coronel Gama. Com exceção dos fortins, são mencionados poucos estabelecimentos públicos: a capela de Nossa Senhora da Candelária, o depósito de artigos bélicos, a casa do comando do 2º Batalhão de Artilharia a pé, a Alfândega localizada na Rua do Porto, a cadeia, a câmara municipal e o cemitério público.

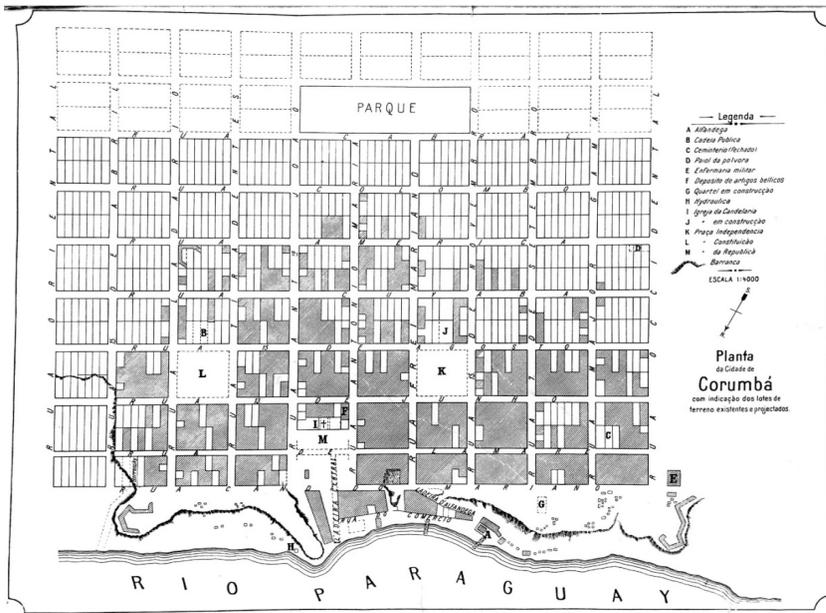
Em relatório de Legislação Municipal, publicado no ano de 1929, pelo Município de Corumbá, no qual constam as Leis, Resoluções e Posturas publicadas até o ano de 1927, encontramos registros das alterações feitas nos nomes de algumas vias públicas que mencionamos, alcançando o que temos atualmente.

A resolução nº 11, de 17 de novembro de 1897, alterou o nome da Rua Santa Thereza para **Rua Frei Mariano**. No ano de 1900 a resolução nº 35 alterou o nome da Rua Augusta para Rua Liberdade; da Rua São Gabriel para **Rua 15 de Novembro**; da Rua Alencastro para Rua 15 de Agosto; da Rua São Pedro para **Rua Tiradentes**; da Rua da Câmara para **Rua Antônio João**; da Rua Bella para **Rua Ladário**; da Rua Bella Vista para **Rua Cuiabá**; e ainda alterou o nome das praças centrais, passando a Praça Santa Thereza a ser chamada de **Independência**; a Praça São Pedro a ser chamada de **Praça da Constituição** e a Praça Candelária vem a ser denominada como **Praça da República**. Destacamos, porém, que não encontramos registros de alteração do nome desta última, de Largo do Carmo para Praça da Candelária.

No ano de 1902 a resolução nº 45, de 5 de novembro, altera o nome da Rua 23 de Julho para **Rua América**. Em 13 de janeiro de 1904, com a resolução nº 66, o nome da Rua Liberdade é alterado para **Rua Candido Mariano**, dias depois de ter sido inaugurada a estação da linha telegráfica de Corumbá, de ligação estratégica com a capital, Cuiabá. Através da resolução nº 79, a Rua do Porto passa a ser chamada de Rua do Commercio, no dia 29 de abril de 1905, nome que permaneceu até o dia 29 de novembro de 1912 quando, através da resolução de nº 13, a mesma via passa a ser chamada de Rua Presidente Costa Marques. A mesma resolução ainda alterou o nome da Rua Occidental para **Rua Firmo de Mattos**; e a Rua Oriental para Rua Coronel Pinto de Almeida.

No ano de 1914 foi publicado o Álbum Graphico de Matto-Grosso, por iniciativa de comerciantes estabelecidos no porto de Corumbá, como um instrumento arrojado de empreendimento comercial, que contou com

o apoio do governo estadual da época, sendo fruto de dois anos de trabalho e pesquisa para sua composição. Fatalmente, por uma série de razões, a publicação original, feita em Hamburgo, só chegou a ser distribuída a partir de 1920 e ainda de forma precária. Dada sua importância para a historiografia do Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul foram feitas algumas reedições e uma última impressão, em 2011, pelo Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul. Destacamos tal obra, pois nela consta uma planta da cidade de Corumbá que importa para o presente estudo, a qual apresentamos mais abaixo.



[Figura 2] Planta de Corumbá, ano 1914, in: Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso, 2011, Tomo III, p. 74

Em comparação com a planta apresentada na obra de João Severiano da Fonseca, de 1875, percebemos o acréscimo de duas ruas, localizadas acima da Rua 23 de Julho (ou Rua América). A resolução nº 40, de 27 de agosto de 1901, mandou abrir as Ruas Colombo e Cabral, dando providências a respeito. Sequencialmente, como percebemos na planta do Álbum Gráfico, as referidas ruas vêm acima da Rua América, que, conforme dissemos, só recebeu tal nome em 1902. Assim, a área apresentada na ilustração de 1914

mostra o centro composto por nove ruas no sentido Parte Baixa-Parte Alta e onze ruas no sentido Ocidente-Oriente, além de três praças e duas ladeiras. Diferindo das alterações já apresentadas temos a rua Firmo de Mattos, que na planta ainda aparece como Rua Occidental. Também percebemos que a Rua 1º de Abril aparece como Rua 15 de Abril, o que, por falta de registros, consideramos ser apenas erro de quem a fez. Outra curiosidade é o aparecimento da Rua 13 de Junho, em substituição à Rua Barão de Aguapehy, se considerarmos a planta de 1875, ou Rua Bela Vista, caso lembremos do texto de João S. Fonseca. Não encontramos ato normativo que alterasse o nome da rua para 13 de Junho, cuja nomenclatura já constava na planta do Álbum Gráfico do início do século XX.

Com data posterior à publicação do Álbum Gráfico encontramos a resolução de nº 17, de 12 de janeiro de 1920, que alterou o nome das Ruas Presidente Costa Marques e Coronel Pinto de Almeida, tornando a chamá-las, respectivamente, de Rua do Commercio e Rua Oriental. E ainda a resolução nº 17, de 24 de novembro de 1925, que alterou o nome da Ladeira da Candelária para **Ladeira Cunha e Cruz**.

Na área considerada como o centro histórico de Corumbá, como já dissemos, temos 20 ruas, sendo nove paralelas ao Rio e onze perpendiculares ao mesmo, duas ladeiras e quatro praças. Seguindo a ordem Parte Baixa-Parte Alta da cidade temos: a) Rua Manoel Cavassa; b) Av. General Rondon; c) Rua De Lamare (geralmente grafada como Delamare, inclusive em documentos oficiais); d) Rua 13 de Junho; e) Rua Dom Aquino Corrêa; f) Rua Cuiabá; g) Rua América; h) Rua Colombo; e, i) Rua Cabral.

Partindo do plano Oriente-Ocidente (ou da esquerda para a direita em qualquer das plantas apresentadas) vemos: a) Rua Geraldino Martins de Barros; b) Rua Tenente Melquíades de Jesus; c) Rua Ladário; d) Rua Tiradentes; e) Rua Antônio João; f) Rua Antônio Maria Coelho; g) Rua Frei Mariano; h) Rua 15 de Novembro; i) Rua 7 de Setembro; j) Rua Major Gama; e, k) Rua Firmo de Mattos (geralmente grafado com apenas um ‘t’).

Além das ruas citadas, consideramos para este estudo mais duas vias públicas que unem a parte alta à parte baixa da cidade e as quatro praças centrais: a) Ladeira José Bonifácio; b) Ladeira Cunha e Cruz; c) Praça da Independência; d) Praça da República; e) Praça da Constituição; e, f) Praça Generoso Ponce.

Os nomes de hoje e os de ontem

A rua mais próxima ao Rio Paraguai, que margeia o mesmo, foi chamada de Rua do Porto, depois de Rua do Comércio, por alguns anos de Rua Presidente Costa Marques, em homenagem ao vigésimo presidente do Estado de Mato Grosso, que tomou posse em meados de 1911 e governou o estado por quatro anos. Antes de receber o nome que mantém até hoje a rua voltou a ser chamada de Rua do Comércio, em 1920, passando posteriormente a ser chamada de **Rua Manoel Cavassa**. O nome foi dado em homenagem ao primeiro grande comerciante do local, o português, nascido em Lisboa no ano de 1812, que veio a se estabelecer em Corumbá no ano de 1858. Foi nessa mesma rua que, meses após ter aportado no povoado, Cavassa iniciou a construção do primeiro prédio de alvenaria com cobertura de zinco do local, transferindo seu comércio que, até então, vinha sendo praticado dentro da embarcação que o trouxe até a região e que continuava ancorada no porto. Ele foi o primeiro agente do Banco do Brasil “para emissão de vales ouro e cobrança de títulos” em Corumbá (GARCIA, 2014, p. 58), mesmo antes da instalação da agência oficial do Banco, que data de 25 de julho de 1916, sendo a décima quarta a ser instalada no País. Manoel Cavassa vivenciou a Guerra do Paraguai e foi levado como prisioneiro para Assunção, retornando depois para Corumbá, onde faleceu em agosto de 1900.

A Rua Cândido Mariano, ou Av. General Rondon como realmente é chamada, foi chamada de Rua Augusta até o ano de 1900, quando seu nome foi trocado para Rua Liberdade. “A Augusta recebeu seu nome em honra do distinto General o Sr. Augusto Leverger, Barão de Melgaço, que imensos serviços tem prestado à província, onde reside há pelo menos 40 anos e que considera como uma segunda pátria [...]” (FONSECA, 1986, p. 313). Em 1904 a rua passou a se chamar Cândido Mariano em homenagem ao militar Cândido Mariano da Silva Rondon, nascido em 1865 e conhecido como patrono das comunicações no Brasil, foi considerado grande desbravador, responsável pela instalação de mais de 8.000 quilômetros de cabos telegráficos e pacificador de índios por onde passou, respeitando-os e admitindo a participação deles nas expedições sob seu comando. Foi o responsável pela instalação da linha telegráfica entre Cuiabá e Corumbá, inaugurada e a 1º de janeiro de 1904.

A Rua De Lamare homenageia o Almirante Joaquim Raimundo De Lamare, que ocupava o cargo de presidente da província no ano de 1859 e foi

o responsável por elevar Corumbá à categoria de vila e mandar delinear e traçar a planta da cidade nesse mesmo ano. O nome da rua permanece o mesmo desde o registro mais antigo a que tivemos acesso, com alteração apenas na grafia, aglutinando-se para *Delamare*. João S. Fonseca apresentou a grafia aglutinada quando justificou a homenagem para nomear-se a rua “[...] a Delamare, Alencastro e Major Gama, para comemorar os serviços dos dois Presidentes, os Srs. Capitão-de-fragata, hoje Almirante, Joaquim Raymundo Delamare, e Coronel, hoje Marechal-de-Campo Antonio Pedro de Alencastro [...]” (FONSECA, 1986, p. 313).

A Rua 13 de Junho foi chamada de Rua Bela e posteriormente de Rua Barão de Aguapeí (ou *Aguapehy*, conforme grafia utilizada na planta de 1875, v. figura 1), homenageando o brigadeiro do exército João Batista de Oliveira.

O Barão de Aguapeí ocupou por duas vezes a vice-presidência da província de Mato Grosso, no governo do dr. José Vieira Couto de Magalhães, em 1868, e sob a presidência do general Hermes Ernesto da Fonseca, 1878. Exerceu a direção da província por quatro meses e quatro dias, nomeado por carta imperial de 16 de janeiro, entregando o governo ao dr. José João Pedrosa em 6-07-1878. [...] (GARCIA, 2014, p. 72)

Atualmente o nome da rua, que outrora homenageava tal Barão, rememora uma data emblemática para a cidade, o dia da Retomada de Corumbá, 13 de junho de 1867, quando o Coronel Antônio Maria Coelho conseguiu expulsar os invasores paraguaios do solo corumbaense.

A Rua Alencastro, cujo nome homenageava Antônio Pedro de Alencastro, que governou a província de Mato Grosso por dois períodos, passou, em 1900, a se chamar Rua 15 de Agosto, rememorando a Constituição de Mato Grosso, promulgada em 15 de agosto de 1891, quando o termo Província deu lugar a Estado. Antes de ser chamada de Dom Aquino Corrêa a mesma rua ainda foi nomeada de João Pessoa, em homenagem ao parai-bano, João Pessoa Cavalcanti Albuquerque, que chegou a exercer a função de Ministro do Superior Tribunal de Guerra e teve seu nome cogitado para suceder Washington Luís como presidente da República, mas sendo assassinado em 1930, após a indicação. Uma das principais artérias da cidade, a

Rua Dom Aquino, recebeu esse nome em homenagem ao ilustre mato-grossense Francisco Aquino Corrêa.

A Rua Alencastro, XV de Agosto e João Pessoa, passaram (sic) a se chamar Dom Aquino Correa, na década de 1960, em homenagem ao ilustre prelado Governador, poeta, e escritor Matogrossense. Para surpresa dos Corumbaenses, a Câmara Municipal aprova a Lei nr. 415, retornando ao nome de João Pessoa. Houve indignação em todo o Estado de Mato Grosso e o Bispo Ladislau Paz, em carta publicada nos jornais corumbaenses, ao Prefeito, Dr. Edmir Moreira Rodrigues, vereadores, com um placar de 8x0.

Francisco Aquino Correa nasceu em 1885, em Cuiabá (MT). Aos 29 anos de idade foi sagrado o mais novo bispo do mundo. (IUNES, 2009, p. 101)

A sexta rua paralela ao Rio recebia o nome de Rua Bella Vista, passando a ser nomeada de Rua Cuiabá em 1900. Tal nomeação foi motivada como homenagem prestada à capital do Estado de Mato Grosso, do qual Corumbá fazia parte. No ano de 1901, no mês de agosto, mandou-se abrir as Ruas Colombo e Cabral e quase um ano depois a Rua 23 de Julho foi renomeada para Rua América. Assim, em sequência, temos dispostas as ruas América, Colombo e Cabral, rememorando, respectivamente, o território da América (ou continente americano), a segunda rua em homenagem a Cristóvão Colombo, genovês que partiu da Espanha e alcançou, no ano de 1492, o território que hoje é conhecido como América espanhola, e por último uma homenagem a Pedro Alvarez Cabral, português que, no ano de 1500, desembarcou nas terras brasileiras estabelecendo o domínio de Portugal em parte do novo continente.

A primeira das ruas perpendiculares ao Rio Paraguai recebia o nome bem motivado de Rua Oriental. Walter Garcia (2014) afirma que foi bastante recente a alteração do nome da referida rua, que passou a ser chamada de Rua Geraldino Martins de Barros, em homenagem ao corumbaense, nascido em 1906, que foi vereador por sete mandatos, chegando à presidência da Casa de Leis por dois períodos, valendo-se sempre de grande prestígio dos eleitores de Porto Esperança, distrito de Corumbá no qual Geraldino trabalhou por alguns anos. Em 1980 recebeu a Ordem do Mérito, concedida pelo governador do estado de Mato Grosso do Sul, no grau de Comendador.

A Rua Ladário, até o ano de 1900, tinha o nome de Rua Bella. A alteração ocorreu na administração de João Pedro Cavassa e o novo nome, afirma Aziz Iunes, veio em homenagem ao Barão de Ladário.

O carioca José da Costa Azevedo, oficial da Marinha de Guerra do Brasil, prestou relevantes serviços quando esteve em operações de guerra no Paraguai, e se distinguiu por ato de patriotismo e bravura. No posto de almirante ocupou cargo de Ministro da Marinha e deixou importantes estudos sobre Astronomia e Hidrografia. Recebeu título de Baronato a 12 de agosto de 1885. (IUNES, 2009, p. 103)

A Rua Tiradentes deixou de ser Rua São Pedro também no início do século XX. A motivação do nome é uma clara homenagem a um dos grandes líderes da inconfidência mineira, Joaquim José da Silva Xavier, dada sua importância para o Brasil como um todo, pelo movimento que buscava a independência do País.

A rua que hoje conhecemos por Antônio João era conhecida, até o ano de 1900, por Rua da Câmara, que guardava homenagem ao governador da Capitania do Mato Grosso o capitão-general João Pedro da Câmara, que tomou posse em 1765 e deixou a administração em 1769. O nome passou a ser o atual para homenagear o Tenente Antônio João Ribeiro que, demonstrou bravura quando esteve à frente da Colônia Militar de Dourados, em meio aos conflitos da Guerra do Paraguai, e heroicamente objetivou enfrentar o exército inimigo, negando a intimação para que se rendesse. Foram 250 homens do inimigo contra 15 sob seu comando. Nessa batalha o tenente Antônio João acabou perdendo sua vida, mas marcou a história com seu nome.

O primeiro nome dado à Rua Antônio Maria Coelho, quando a cidade foi desenhada a mando de De Lamare, foi Rua do Palácio. Walter Garcia contribui com nossa pesquisa ao somar com as seguintes informações:

Pela planta da cidade de Corumbá, datada de 1875, extraída do livro Viagem ao Redor do Brasil, de João Severiano da Fonseca, esta via pública já tinha o nome de General Carvalho, em homenagem ao 16º presidente general Alexandre Manuel Albino de Carvalho, [...]. Em 1889, conforme consta na planta organizada por ordem do marechal-de-campo Manuel Deodoro da Fonseca [...] essa via pública já se chamava Brigadeiro Antônio Maria Coelho. (GARCIA, 2014, p. 85)

Certamente o nome atual da rua representa grande e merecida homenagem a esse ilustre vitorioso que comandou a retomada de Corumbá no dia 13 de junho de 1867. A cidade acabou rendendo outras homenagens ao ilustre militar, como uma estátua erguida na Praça da Independência, feita em bronze, inaugurada em 1918, que serve de mausoléu abrigando os restos mortais do herói de Guerra.

Uma das mais conhecidas ruas de Corumbá leva o nome de Frei Mariano, que substituiu, no ano de 1897, o nome de Rua Santa Thereza. O homenageado foi o missionário capuchinho italiano Frei Mariano de Bagnaia, designado para catequizar na província de Mato Grosso. Atuava em Miranda quando foi preso, durante a Guerra do Paraguai, ao pedir clemência aos invasores. Foi levado para Assunção e passou por muito sofrimento no tempo que esteve em cárcere, sendo libertado pelo exército brasileiro somente em agosto de 1869. Em 1870 tomou posse na paróquia de Corumbá, permanecendo na cidade até ano de 1886. Foi ele o responsável pela construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, cuja obra iniciou-se em 1870 e teve fim no ano de 1886.

A próxima via, na planta de 1875, era a Rua São Gabriel, que também no início do século XX foi renomeada para Rua 15 de Novembro. Na sequência temos a Rua 7 de Setembro, que desde o traçado aprovado por De Lamare já leva tal nome. Ambas rememoram datas históricas para nosso País. Em 7 de setembro de 1822 declarava-se a independência do Brasil e no ano de 1889, a 15 de novembro, proclamava-se a República Brasileira.

A Rua Major Gama também é uma das mais antigas a manter o nome. O homenageado foi o engenheiro militar responsável pela elaboração do projeto de defesa para Corumbá, feito como prevenção a possíveis novos ataques posteriores à Guerra do Paraguai. Então, o Major Joaquim da Gama Lobo d'Eça projetou a construção de cinco fortes posicionados no alto das barrancas – Forte Limoeiro, depois nominado de São Francisco, o Pólvora cujo nome oficial passou a ser Forte Junqueira, o terceiro era o Forte Conde d'Eu, a quarta fortificação recebeu o nome de Forte Duque de Caxias e a última levava o nome do próprio projetista, Forte Major Gama – suas localizações iam do ponto onde hoje fica instalado o Campus do Pantanal, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, até o Canal do Tamengo, mais próximo à fronteira com a Bolívia.

A Rua Firmo de Mattos é a última rua do traçado mais antigo e recebia originalmente o nome de Rua Ocidental. Formado em Direito pela Faculdade de Recife, Firmo José de Mattos assumiu o cargo de juiz de direito em Cuiabá em 1852, tendo sido nomeado por José Nabuco, estadista do império. No período posterior à Guerra do Paraguai o jurista era chefe de polícia na capital. Também dedicou-se ao comércio e possuiu alguns navios. Em 1875 recebeu o título de Barão de Casalvasco, durante o governo de Floriano Peixoto.

As vias de ligação entre a parte baixa e a parte alta da cidade recebem atualmente o nome de Ladeira José Bonifácio e Ladeira Cunha e Cruz. A primeira delas liga a Rua Frei Mariano com a Rua Manoel Cavassa e foi inicialmente chamada de Ladeira da Alfândega, pois na sua parte mais baixa aloja-se o antigo prédio da alfândega, hoje ocupado pelo escritório técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Em 1922 a via recebeu pavimentação em paralelepípedo e passou a ser chamada de Ladeira José Bonifácio, homenageando o Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva. A segunda via era chamada, até o ano de 1925 de Ladeira da Candelária, passando a ser chamada de Ladeira Cunha e Cruz em homenagem ao capitão de infantaria Luís da Cunha e Cruz, comandante da terceira companhia do corpo da retomada de Corumbá, que enfrentou o exército paraguaio lutando bravamente, mas perdendo sua vida durante a batalha de 1867.

As três praças que levavam nomes de santos – Santa Thereza, Candelária e São Pedro – tiveram seus nomes alterados por resolução do ano de 1900, passando a ser chamadas, respectivamente de Praça da Independência, da República e da Constituição. O nome dos três espaços rememora fatos marcantes da história nacional: a proclamação da independência e da república, como já citamos ao falar do nome das ruas 7 de Setembro e 15 de Novembro e a da Constituição, provavelmente, como uma forma de homenagear a primeira Constituição do Brasil republicano, datada de 1891.

A quarta praça da área central, localizada na Av. General Rondon, entre as ruas 7 de Setembro e 15 de Novembro, é chamada atualmente de Praça Generoso Ponce. O primeiro nome dado a ela foi Praça do Coronel Gama, como consta na planta de 1875. O nome era uma homenagem ao Barão de Batovi, o brigadeiro Manuel de Almeida Gama Lobo d’Eça, que participou da Guerra do Paraguai e comandou o Exército em Corumbá. Foi o primeiro

venerável da Loja Maçônica Caridade e Silêncio, em Corumbá, Oficina da qual participou da fundação no ano de 1872. O nome que leva a praça hoje vem em homenagem a Generoso Paes Leme de Sousa Ponce, voluntário da pátria durante a Guerra do Paraguai, foi comerciante em Cuiabá, tendo trabalhado para Firmo de Mattos, vindo a ser, mais tarde, sócio do Barão. Foi um dos ícones da política mato-grossense e transformou Corumbá, após ter fixado residência na cidade em 1903, num “centro convergente das decisões do estado” (GARCIA, 2014, p. 99).

Em termos etnolinguísticos, dos 26 topônimos analisados, todos são de base vernácula. Do ponto de vista taxionômico predominam os *antropotopônimos* (11 designativos), seguido dos *historiotopônimos* (07 ocorrências designativas), os *axiotopônimos* (06 designativos), também há ocorrência de corotopônimos (02 designativos).

Segundo as taxionomias toponímicas apresentadas pela professora Maria Vicentina Dick, todos os designativos presentes neste estudo são de natureza antropo-cultural. Os *antropotopônimos* são aqueles relativos aos nomes próprios individuais – prenomes, hipocorístico, prenome acompanhado de alcunha, apelidos de família e prenome acompanhado de apelido de família. Os *historiotopônimos* são relativos “aos movimentos de cunho histórico-social e aos seus membros, assim como às datas correspondentes”. Os *axiotopônimos* portam relação “aos títulos e dignidades de que se fazem acompanhar os nomes próprios individuais”. E finalmente, os *corotopônimos* que portam relação, com os nomes de outras cidades, estados, regiões, países e continentes (DICK, 1990, p. 31-34).

Com relação à classificação taxionômica dos topônimos que destacamos para o estudo, verificamos a seguinte situação: a) **antropotopônimos** – Rua Manoel Cavassa, Rua De Lamare, Rua Colombo, Rua Cabral, Rua Geraldino Martins de Barros, Rua Antônio João, Rua Antônio Maria Coelho, Rua Firmo de Mattos, Ladeira José Bonifácio, Ladeira Cunha e Cruz, e Praça Generoso Ponce; b) **historiotopônimos** – Rua 13 de Junho, Rua Tiradentes, Rua 15 de Novembro, Rua 7 de Setembro, Praça da República, Praça da Independência e Praça da Constituição; c) **axiotopônimos** – Av. General Rondon, Rua Dom Aquino Corrêa, Rua Tenente Melquíades de Jesus, Rua Frei Mariano, Rua (Barão de) Ladário e Rua Major Gama; e, por fim, os d) **corotopônimos** – Rua Cuiabá e Rua América.

Considerações finais

A pesquisa contou com a aplicação de postulados etnolinguísticos na relação linguagem-cultura com enfoque no estudo toponímico. Os resultados obtidos reforçam a importância do uso da pesquisa sócio-histórica para a melhor compreensão da memória de um lugar, fatalmente conhecido e reconhecido através das escolhas feitas, em determinada época, pelo denominador. A partir do estudo proposto foi possível identificar que no centro histórico de Corumbá-MS, recorte escolhido por nós, dos 26 topônimos contabilizados, em termos etnolinguísticos, identificamos que todos são de base vernácula, enquanto que do ponto de vista taxionômico concluímos que predominam os *antropotopônimos*, com 11 designativos, seguido dos *historiotopônimos*, 07 ocorrências designativas, os *axiotopônimos*, 06 designativos, e os *corotopônimos*, com 02 designativos.

Os números apresentados são prova de que a composição dos nomes feita pelos denominadores assegura que houve a manutenção da maneira como os colonizadores do Brasil, e mais tarde dos desbravadores do oeste brasileiro, se serviam para deixar suas marcas e honrar seus heróis, os ilustres e a própria história, preservando, assim, a memória do lugar através dos nomes.

Referências

AYALA, S. C.; SIMON, F. (orgs). **Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso**. Série Memória Sul-Mato-Grossense. Campo Grande: IHGMS, 2011. Tomos I e III

CORUMBÁ. **Legislação Municipal**: leis, resoluções e posturas publicadas até o ano de 1927 e ainda em vigor. (relatório). Cuiabá-MT: Typ. Oficial, 1929.

COSERIU, Eugênio. Fundamentos e tarefas da sócio e da etnolinguística. *In*: MELLO, Linalda de Arruda (org.). **Sociedade, Cultura & Língua: ensaios sobre sócio e etnolinguística**. João Pessoa: Shorin / CCHLA/ FUNAPE / UFPB, 1990, p. 28-49.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. A toponímia como meio de investigação linguística e antropocultural. *In*: IESQUERDO, Aparecida Negri

(org.). **Estudos geolinguísticos e dialetais sobre o português. Brasil – Portugal.** Campo Grande: Ed. UFMS, 2008, p. 215-231.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. **Toponímia e Antroponímia do Brasil. Coletânea de estudos.** São Paulo: Serviços de Artes Gráficas da FFLCH/USP, 1990. 2ª edição.

DURANTI, Alessandro. **Antropologia Linguística.** Madrid: Cambridge University Press: 2000. Trad. Pedro Tena.

FONSECA, João Severiano da. **Viagem ao Redor do Brasil: 1875-1878.** Edição comemorativa do sesquicentenário de nascimento do autor. Coleção Taunay. Série Letras Militares. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1986. 1º vol.

GARCIA, Walter Mendes. **Corumbá – ruas, moradas e história.** Campo Grande: IHGMS, 2014.

ISQUERDO, Aparecida Negri. **O Nome do Município. Um estudo etnolinguístico e sócio-histórico na toponímia sul-mato-grossense.** Revista Prolíngua, vol. 2, núm. 2: jul-dez 2008. Acessado em: 31 de maio de 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/prolingua/article/view/13403>

IUNES, Aziz. **Corumbá dos meus sonhos.** Campo Grande-MS: ALJ-MS, 2009.

CARTOLINHAS, TAQUE-TAQUE E MUITA DIVERSÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DO CARNAVAL LADARENSE (SÉCULO XX)

Daiane Lima dos Santos

Introdução

As festas populares são formas de reunir a coletividade e celebrar em torno de algo estando, deste modo, intimamente ligadas a um determinado ritual – principal característica que a torna peculiar – e que, culmina nas tradições, crenças, costumes e valores.

Em Ladário, município com mais de 20 mil habitantes, banhado pelas águas do rio Paraguai, o carnaval constitui-se como evento histórico-cultural que ganhou uma dimensão turística e conseqüentemente possibilitou a geração de renda movimentando, assim, a economia do município da mesma forma que as demais festividades tradicionais realizadas em determinadas épocas do ano.

Certo é que, os ladarenses realizam o carnaval assim como Corumbá (município distante 6km), apesar disso, cada festividade tem suas particularidades e diferentes opiniões do público que o vivencia.

O carnaval de Ladário, estreitado na influência dos cariocas que se estabeleceram na região, possui como mascote o sapo ladarense consagrado

pela administração pública local. Assim, sua vestimenta é um traje militar representando a figura do marinheiro que carrega um pandeiro nas mãos.

Pelo que circula no imaginário local, o sapo como símbolo do carnaval ganhou espaço tendo em vista que em determinados espaços do município existem lagoas que são formadas em épocas de chuvas, o que faz surgir um número significativo dessas espécies de anfíbios a entoar os seus cantos.

Diferentemente de outrora, em que o carnaval de Ladário era realizado em até 4 dias, atualmente é organizado em 5 dias e atrai turistas que, juntamente com a população faz movimentar a economia do município.

Os desfiles, não mais com blocos culturais e escolas de samba, reúnem desde crianças até idosos que tradicionalmente se sentam às margens da rua em cadeiras ou mesmo nas arquibancadas para assistir ao desfile dos blocos independentes.

Cumpre destacar, que pouco restou dos antigos blocos que existiram no passado, mas existem as lutas simbólicas como formas de manter a tradição que tem como objetivo transmitir ou entregar, isso significa que, por um lado ela pode ser apreendida e passada para frente com as mesmas características ou ser apreendida com algumas modificações muito embora, sem perder aquilo que lhe é considerado essencial. Nesse sentido, apesar de existir tentativas em dar continuidade àquele carnaval de rua que traria a memória à vida e que emanaria significados simbólicos, não foi possível.

O carnaval, de certa forma, gera economia para cidade de Ladário durante os 5 (cinco) dias de folia, havendo uma possibilidade de lucros significativos para o “barraqueiro” (aquele que faz o comércio de comidas e bebidas durante a festa) que se prepara com o objetivo de atender a população local e o turista no quesito alimentação.

Como forma de garantir a simbologia cultural, no dia da abertura do carnaval, é organizado o tradicional desfile de fantasias. É possível perceber o interesse dos moradores mais antigos em manter os blocos e escolas de samba na ativa, no entanto, elementos se perderam ao longo do tempo.

Nesse sentido, para compreender como surgiu o carnaval de Ladário o presente artigo é composto de relatos dos moradores do município porque não foram encontrados documentos que retratem os carnavais antigos. Assim, torna-se fundamental a utilização da História Oral como metodologia de pesquisa que elucida o entendimento das conjunturas do passado e do

presente através de indivíduos que participaram do processo de forma direta ou indireta.

A História Oral é a metodologia aplicável para entender o que se passou em determinado momento, porém, o seu maior desafio tem sido a legitimação da memória como um instrumento de luta, de formação e afirmação de identidade já que por si só consegue dar conta daquilo não foi produzido documentalmente.

A utilização da História Oral não como relato, mas como uma fonte da mesma maneira que os documentos “oficiais” o são, levando em consideração que se constitui também como metodologia passível de análise e pesquisa. Por isso, os entrevistados são moradores de Ladário, com mais de 60 anos, e que participam ativamente de festividades como o São João e o carnaval ao longo do tempo.

Partindo dessa premissa, a análise das diferentes formas de discurso dos entrevistados está conjecturada em uma diversidade de significados e atinge dimensões inesperadas

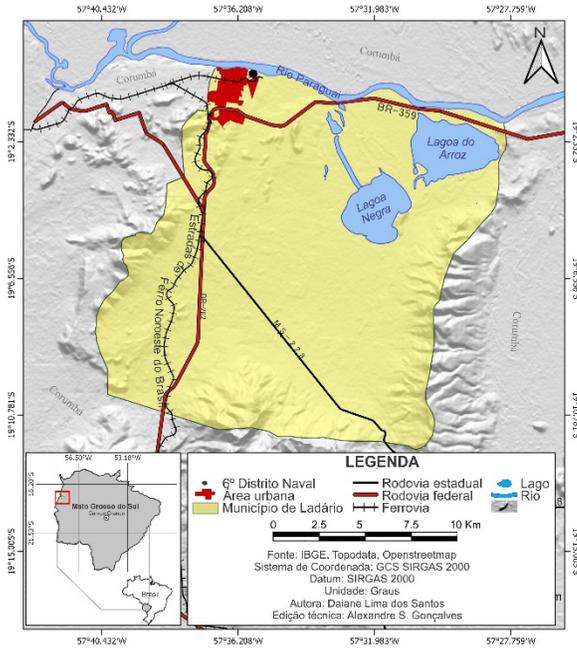
Neste artigo, a ideia central é abordar o carnaval de Ladário nas suas origens – ao som das cartolazinhas – e apontar as mudanças de elementos considerados importantes para um carnaval de rua, como por exemplo, a extinção das escolas de samba.

Portanto, se torna imprescindível analisar o carnaval ladarense – chamado no presente trabalho de evento histórico-cultural – que se transformou em evento turístico ao decorrer do tempo.

Desenvolvimento

Ladário: aspectos históricos

Ladário é um município sul-mato-grossense conhecido como “Pérola do Pantanal”, localizado na margem direita do rio Paraguai, fronteira oeste com a Bolívia, sendo sua população estimada de pouco mais de 20 mil habitantes. É um município que possui riquezas minerais como o ferro e o manganês uma vez que é detentor de uma parte da mina de Urucum, tendo sua economia voltada para o pequeno comércio.



[Figura 1] Mapa de Ladário-MS
[Fonte] IBGE, adaptado pela autora

Considerado um município pantaneiro, possui 240 anos, fundado a 2 de setembro de 1778 como forma de efetivar as conquistas da coroa portuguesa. Embora a povoação do Ladário tenha sido fundada ainda no século XIX, foi no século XX que o município de Ladário foi emancipado e desmembrado de Corumbá, isto é, 175 anos após a sua fundação como pequeno povoado.

Cabe ressaltar que, a localidade do Ladário ganhou destaque e reconhecimento no ano de 1873 com a transferência do Arsenal de Marinha de Cuiabá-MT (capital da Província na época), como forma de proteger a fronteira suscetível a ataques indígenas e estrangeiros.

Não obstante, foi por meio desse cenário que Ladário ganhou espaço num primeiro momento por estar intimamente ligada ao Arsenal de Marinha representado pelo Sexto Distrito Naval e num segundo momento por abrigar a sede/oficina da Comissão Mista Brasil-Bolívia (C.M.F.B.B) em suas terras. Ademais, isso ocasionou a diversificação da população por causa da

chegada de migrantes de várias regiões do país em busca de trabalho na ferrovia.

Desde o momento em que os representantes de Ladário lutaram e conquistaram a autonomia formando a municipalidade em 1953, houve uma busca da afirmação da identidade.

É de se notar, a partir dos documentos da Câmara Municipal¹, que fazem referência ao carnaval de Ladário, que os legisladores já se preocupavam no sentido da manutenção da festa.

O carnaval e o turismo

Atualmente, com relação ao turismo, é possível assinalar que é uma atividade bastante intensificada no pantanal sul-mato-grossense e proporciona não somente a extensão de laços de uma mesma comunidade, mas a criação, consolidação e estreitamento de laços efêmeros ou duradouros com outras culturas. Logo, o cenário turístico possibilita o compartilhamento de crenças, modos, costumes, tradições e, acima de tudo, impulsiona uma riqueza de conhecimentos da cultura de determinada sociedade.

Nessa linha interpretativa, Ladário é um município turístico por possuir uma infinidade de riquezas tanto de caráter natural quanto de caráter material e imaterial, de acordo com o estabelecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN).

Com base nessa assertiva, os eventos culturais são também conhecidos por eventos políticos uma vez que, não estão destituídos de intenções políticas, de modo que, as festividades são vistas como campo de poder e possibilidades para o desenvolvimento do comércio local, mesmo que temporariamente.

Nesse sentido, a memória como forma de trazer à vida aquilo que estava esquecido e para trabalhá-la é imprescindível para aproximar da realidade. Logo, perceber a memória como sujeita a falhas e contradições fará apontar na investigação do historiador elementos até então não pensados e refletidos anteriormente.

Há que se considerar a formação da memória coletiva construída por todos à medida que se torna possível explorar e refletir sobre lugares e acontecimentos que embora não tenham sido vivenciados no passado acabam

1. Atas das sessões da Câmara Municipal de Corumbá da década de 1950.

por fazer parte da memória dos receptores. Dessa maneira, a memória possibilita o amplo conhecimento e a sua disseminação por meio da ideia e formação da identidade que envolve dois elementos interligados: seleção e escolha.

Trata-se da legitimação da memória como apreensão da história que não se define como passado, mas um objeto com o qual historiador lida e analisa constantemente como é possível notar em Le Goff (1990): “Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.” (LE GOFF, 1990, p. 50).

Conforme a afirmação de Le Goff, a memória como objeto de compreensão da história alcança cientificidade quando o historiador interfere por meio da seleção, análise e escrita. A memória como um elemento de seleção e construção social está susceptível a flutuações, pois nem tudo fica gravado e registrado e foi o que aconteceu no caso de Ladário no sentido da documentação histórica.

Nessa linha de análise, no que diz respeito às festas nas cidades ou nas áreas mais afastadas é possível afirmar que surgem como forma de criar uma unidade e manter laços e, portanto, não somente para legitimar as relações hegemônicas. São antes de tudo, momento para se quebrar com o que lhe é habitual, como forma de diversão e de comemorar em torno de um dado acontecimento que é elegido como importante para determinado grupo.

Partindo dessa premissa que Ladário ganhou um público, mas um público que possuía ânsia por diversão e lazer, numa época que não havia formas de entretenimentos. Por isso, a memória é uma forma de apresentar a história do carnaval ladarense e registrá-la é um dos trabalhos do historiador.

As festas propiciam o estabelecimento e legitimação de posições econômicas e sociais dos indivíduos e ao mesmo tempo determinam e elucidam conflitos de poder. Nesse aspecto, a participação do indivíduo nas festas públicas faz afirmar seu lugar na sociedade como sujeito histórico, mesmo que isso não seja tão evidente em sua percepção particular.

Acerca do espaço social construído por grupos ou instituições de acordo com interesses, Bourdieu (2004) ressalta:

As distâncias espaciais – no papel – coincidem com as distâncias sociais. Isso não acontece no espaço real. Embora se observe praticamente em todos os lugares uma tendência para a segregação no espaço, as pessoas próximas no espaço social tendem a se encontrar próximas – por opção ou por força – no espaço geográfico, as pessoas muito afastadas no espaço social podem se encontrar, entrar em interação, ao menos por um breve tempo e por intermitência, no espaço físico. (BOURDIEU, 2004, p. 153).

Para o autor, os espaços são lugares de aproximação ou distanciamento no qual são mantidas as relações sociais que permeiam a sociedade tanto em situações harmoniosas quanto em situações conflituosas. O espaço físico onde se realizam as festas é lugar de interação e as trocas nos seus mais variados aspectos.

O lugar de aproximação e distanciamento neste estudo é Ladário, local onde não existiam formas de entretenimento para a população esta, que por sua vez, resolveu criar esses espaços que atingiram diferentes esferas.

A criação desses espaços de entretenimento torna-se perceptível através do relato do senhor Benedito Manoel da Conceição:

Em Ladário tinha muitas festas, como festas juninas, a principal que nós começamos com relação a festa junina foi em Ladário, assim como foi o carnaval. Em Corumbá não tinha São João e nem carnaval. Isso partiu de Ladário, onde a gente fazia aqui as quadrilhas. Era a quadrilha da Esperança, a quadrilha da Sucata, a quadrilha do Bené, a quadrilha da Coab de Ladário. (CONCEIÇÃO, entrevista concedida em 2014).

É possível notar que as festividades começaram em Ladário como forma de divertimento e distração para a população que naquele momento não dispunha de elementos que fizessem parte do lazer, uma vez que a cidade era pequena e sua área urbana reduzida.

Diante do exposto, é possível inferir que apesar das influências políticas, as festas são, inicialmente, reflexos do passado na qual cada sociedade teve uma contribuição significativa tornando singular de acordo com a região e outros aspectos específicos.

A festa não é apenas uma falsidade e manipulação por políticos sem escrúpulos, mas, principalmente, que não há pureza linear nem raízes intocadas do passado, ou seja, que as festas não são uma autenticidade intocada” vinda do passado”, mas o resultado de uma trama complexa resultante das contribuições das diferentes gerações. (GROPPO, 2015).

Conforme o autor, o apoderamento das festas por parte da administração pública, não é fato suficiente para que haja a perda de sua essência apesar das transformações que lhe são pertinentes. Há que se observar e analisar as contribuições feitas pelas várias gerações que a permearam até chegar no que se constitui atualmente com seus significados e respectivos desdobramentos.

A origem do carnaval ladarense

Primeiro, os grandiosos bailes nos salões, mais precisamente nos clubes militares e posteriormente a disseminação do carnaval para as ruas de Ladário. Um dos clubes onde eram realizados os bailes carnavalescos era o Atlético Clube de Ladário².

Foi desta forma que começaram a surgir os famosos blocos de sujos organizados pelos marinheiros fuzileiros navais que trouxeram a festividade para a região pantaneira segundo relatos dos moradores ladarenses entrevistados.

O Arsenal de Marinha, nesse sentido, serviu como porta de entrada do carnaval ladarense uma vez que contribuiu com a circularidade de trabalhadores, em especial, dos cariocas, e possibilitou a inserção do carnaval na região pantaneira que se propalou e ganhou uma proporção considerável.

No que tange à contribuição carioca com o carnaval, é possível observar no relato do senhor Eury:

2. Fundado em 14 de março de 1926 tendo à frente o Capitão de Mar-e-guerra Jerônimo Francisco Gonçalves, então Inspetor do Arsenal da Marinha. Entidade jurídica filiada à Federação S. Mato-Grossense – Tinha por sede Social rua 14 de março, número 8, mas foi transferido por ato de permuta com o 6º distrito naval para o antigo Centro Recreativo da Marinha, situado na mesma rua, esquina com a travessa Riachuelo. Ver: MACEDO. João Lisbôa de. *Sopa Paraguai* (Miscelânea). s. n.1983. p. 95.

Aqui em Ladário que surgiu as escolas de samba e vou dizer que a primeira escola de samba nasceu na década de 30 por aí. A sede funcionava nesse sobradinho do meu avô, já caído. Na parte superior que eles ensaiavam, os marinheiros, que trouxeram o carnaval para Ladário. (MACEDO, entrevista concedida em 2014).

Embora reunisse um contingente significativo de pessoas incluindo a população corumbaense que prestigiava o carnaval ladarense, os festejos tinham a periodicidade de menos de 5 dias, ao contrário do que acontece atualmente.

Os blocos de carnaval em Ladário eram organizados pelos militares da marinha e garantiam a diversão da população no qual a criatividade com relação aos nomes dados aos blocos era garantida.

Segundo os relatos dos entrevistados, o carnaval era animado e diversificado, de modo que, era possível observar a moçada que confeccionava a roupa não só do tecido mais requintado, a *sedá*, mas que aproveitava os poucos recursos para produzir fantasias com tecido de *xita* com vistas a garantir a diversão.

Partindo da análise dos relatos, ainda sobre trabalhar a memória, diz respeito a levar em consideração as falhas e contradições já que é uma construção humana e, nesse sentido, trouxemos as reflexões de Pollak que afirma:

Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que *a memória é um fenômeno construído*. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, lembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p. 5).

De acordo com o trecho, a construção da memória se dá conscientemente ou inconscientemente a partir do trabalho de organização.

Candau, por sua vez, afirma que “uma memória verdadeiramente compartilhada, se constrói e reforça deliberadamente por triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças.” (CANDAU, 2014, p. 47). Por isso, é importante evidenciar os diferentes relatos e visões sobre o carnaval ladarense.

Com relação às escolas de samba, em especial as fantasias, nota-se quais eram suas principais características a partir da descrição feita pelo senhor Eury:

[...] a fantasia era coisa simples: era só uma calça branca e a camisa cor azul marinho de Jersey e usavam na cabeça umas cartolazinhas durinhas e armadas. Era: camisa azul marinho bem escuro, calça branca, essa cartolinha e tinha um estandarte. Tinha os camaradas que em certo momento tirava lá as cartolinhas e batia. A cartolinha era durinha, parecia uma palhinha, mas era dura, parecia uma *tabuinha*. Esse era o requinte da moda nessa época. Então eles batiam “taque, taque, taque”. O nome dessa escola de samba, eu não me lembro. Depois teve uma outra escola de samba chamava-se Hora Ó. (MACEDO, entrevista concedida em 2014).

Observa-se no relato do senhor Eury qual era o tipo de traje utilizado para o carnaval ao descrever uma das escolas de samba que marcou época porque foi a primeira da região, que estava sob a organização dos militares da marinha. Seu relato entra em consonância com os demais relatos, levando a inferir que a escola de samba ao qual fez menção se tratava da “Viva à Marinha!”.

Em vista disso, é possível notar ainda as contribuições do texto escrito por João Lisbôa de Macedo, escritor e poeta ladarense que descreve em seu livro Sopa Paraguaia:

O atual carnaval corumbaense nasceu de certa projeção, nasceu na então vila de Ladário. Nossos antepassados nos relatavam sempre: grandes e animados cordões, blocos de mascarados, carros alegóricos e depois, escolas de samba tiveram o seu nascedouro na sociedade ladarense. Foram várias as entidades, de cujos nomes recordamos – “Amantes da Lira” (de Marinheiros); “Marcílio Dias”; H. Romeu”; “Os lenhadores”; “O Pancada de cego”; “Os amadores do Pancada”, as escolas de samba “Viva a marinha” (a primeira da região, constituída exclusivamente de marinheiros, instalada no Sobradinho); a “Hora Ó”, “Lá vai madeira! (de fuzileiros navais). O bloco infantil “As matutinhas” criação de Jiló e Jaú. (MACEDO, 1983, p. 97).

É perceptível a contribuição da marinha, uma vez que foi instalada no ano de 1873, transferida de Cuiabá para a proteção da fronteira oeste. Foi naquele momento que Ladário ganhou reconhecimento e destaque porque a marinha foi responsável pela urbanização da cidade e outras conquistas significativas.

Pode-se observar abaixo a fotografia um dos blocos mencionados na fala do entrevistado e colaborador Macedo:



[Figura 2] Bloco As matutinhas
[Fonte] Arquivo pessoal Nelson Urt

Como dito, o Sexto Distrito Naval da Marinha do Brasil contribuiu substancialmente com a história do carnaval ladarense como mediador do lazer local por meio dos militares cariocas que levaram o carnaval para região pantaneira. Desse modo, o tradicional carnaval de rua tomou gosto e acabou fazendo parte da vida dos ladarenses ainda de acordo com o senhor Eury:

Em Ladário teve a escola de samba chamada “Deixa Falar” em quarenta e nove [1949]. Caso até que veio uns operários do Rio para montar um navio, um rebocador aqui chamado Antônio João. Esses operários eram esse pessoal do Rio de Janeiro. Sabe que o fraco deles era carnaval né? Aí veio também cantando, eu lembro até que eles saíram aqui e foram pra Corumbá e dizia assim: “Boa noite como vai, como passou?/ Estou chegando de Ladário para vos cumprimentar/

Nós somos da escola Deixa Falar!/Pedimos licença para chegar[...]"
Nessa época eu estava trabalhando até na Siderurgia. Depois Corumbá pegaram a fazer também as escolas de samba, mas foi tudo enraizado daqui. Tudo surgiu daqui porque vinha esses marinheiros servir aqui e aqui não é Rio de Janeiro e resolveram fazer o carnaval deles aqui. (MACEDO, entrevista concedida em 2014).

Observa-se a ativa contribuição militaresca na formação do carnaval ladarense relembrando o enredo do samba da Escola de Samba “Deixa Falar”.

Em decorrência da criação da segunda escola de samba, composta exclusivamente de marinheiros, começam a surgir escolas de samba, blocos e cordões como forma de manter a diversão. Nesse aspecto, por meio do relato do senhor Nilson Alves de Arruda³, um dos ícones do carnaval de Ladário que também fundou um dos blocos conhecido como “Não me interessa!”, percebe-se que a paixão pelo carnaval foi herdada de seu pai, Eugênio Alves de Arruda, o qual fundou no ano de 1949 a escola de samba conhecida como Escola de Samba Ladarense “Deixa Falar!”, que marcou a história do carnaval Ladário.

Segundo o senhor Nilson Alves de Arruda, o marco cronológico da origem das três escolas de samba das quais tem recordação que marcaram o carnaval ladarense é:

Primeira Escola de Samba Deixa Falar! Ano: 1949-1951 Cor: Azul e branco. Responsável: Eugênio Alves de Arruda. Segunda Escola de Samba: Grêmio Recreativo Escola de Samba Cruzada. Ano: 1977-1978 (ano do bicentenário de Ladário) Cor: Vermelho e branco. Responsável: Nilson Alves de Arruda. Terceira Escola de Samba Verde e Rosa Ano: 1980-1981 Cor: Verde e Rosa. Responsável: Dona Jorgina e amigos. (ARRUDA, entrevista concedida em 2015).

É importante salientar que, seu Nilson não tivera conhecimento da primeira escola de samba “Viva à Marinha” justamente por chegar em Ladário

3. É carnavalesco, e trabalhou por muito tempo no Arsenal de Marinha como mecânico, e foi nesse período que aprendeu a gostar de carnaval.

num momento posterior. Por outro lado, a senhora Erzira Oliveira dos Santos afirma:

Eu cheguei aqui em 1953 e assim começou esse roteiro porque aqui não tinha nada para gente se divertir. Quando chegou o mês de fevereiro eu não sabia o que ia fazer e falei assim: “Eu tenho que fazer qualquer coisa para o carnaval daqui”. Coloquei um bloco que chamava “Aí vem os Foliões de Ladário”, esse já foi em 1962. Depois foi o bloco dos Palhaços. Saía um bando de mulherada no nosso primeiro bloco, mas um bando de gente e nós não tínhamos músico para tocar e começamos a procurar músico. Esse Eury que é irmão do finado João Macêdo catou uns músicos e começou a tocar pra nós. Depois eu fundei os “Brotinhos ladarenses” (SANTOS, entrevista concedida em 2014).

É de se perceber dona Erzira como integrante não somente do momento carnavalesco, mas envolvida com outras festividades tradicionais da localidade como, por exemplo, a festa junina. Desta forma, contribuiu substancialmente para as festividades da região e afirma:

Depois veio “Império do Morro” que nasceu em Ladário ali onde é o moto táxi na avenida quatorze de março em frente de Hildo. Ali era “Império do Morro” e o responsável era finado Edi de marinha. Depois veio aquele “Império Serrano” de Zé Pichibeque que nasceu aqui em Ladário também. Aí a Marinha resolveu ajudar a gente colocou um bloco muito bonito “Aí vem a Marinha”. Daí foi nascendo um, foi nascendo outro. Aí veio o bloco “Meninas direitinhas” de Mirtes e depois veio o pessoal de Manu de Pedrinho que colocaram o nome de “Maior Abandonado”. Depois veio “Os desligados” que foi desse pessoal de Assis. (SANTOS, entrevista concedida em 2014).

Segundo o relato, a escola de samba Império do Morro teve origem no Distrito do Ladário. Para além disso, é possível perceber que houve uma linearidade de criação de blocos e escolas de samba na região.

Além das escolas de samba acima citadas, reunindo os relatos, é possível averiguar que o ladarense pôde contar no período da década de 1930 até meados dos anos 1990 um total de 08 (oito) escolas de samba que marcaram o carnaval da época. Dentre as escolas de Samba, é possível destacar

as seguintes: “Viva à Marinha; Hora Ó; Lá vai madeira!; Império do Morro; Império Serrano; Grêmio Recreativo Escola de Samba Cruzada; Deixa Falar!; Verde e Rosa.”

No tocante aos blocos carnavalescos, abaixo segue a descrição feita sobre o carnaval ladarense pelo senhor Assis da Cruz Vianna que foi o fundador de dois blocos de sujos “Os desligados” e “As piranhas”:

O carnaval era bem natural, bem espontâneo aqui. [...] A gente era criança, a gente observava que principalmente os blocos de sujo saíam daqui. Geralmente músico da marinha acompanhava os blocos. Saía tanto bloco de homem como bloco das mulheres. Era uma coisa bonita mesmo e no domingo de carnaval saíam vários blocos de sujos. Na segunda-feira de carnaval vinha todas as entidades de Corumbá desfilar aqui. Vinham praticamente todas mesmas. Segunda-feira de carnaval a gente com as crianças toda e a família já subia para avenida 14 de março cada uma com sua cadeirinha para botar ali na praça e assistir ao desfile. Essa quatorze de março lotava e muita gente de Corumbá vinha para assistir. Começava na sexta, quatro dias de carnaval e era realmente um encontro de família. (VIANA, entrevista concedida em 2014).

Destacou as características dos antigos carnavais nos quais os desfiles eram realizados na principal avenida, a 14 de março, assim como as batalhas de confetes e descreve o carnaval como um evento de família que atraía tanto o público ladarense como o corumbaense.

Vejamos a fotografia abaixo que retrata o colaborador no carnaval, no bloco chamado “Os desligados”:



[Figura 3] Bloco Os desligados
[Fonte] Arquivo pessoal do colaborador.

Conforme os relatos, era de tamanha importância a festividade que as escolas de samba de Corumbá seguiam para Ladário a fim de desfilarem e divertir o público. Havia o estreitamento de laços entre ambas as cidades como forma de contribuição cultural e aproximação não visando disputa.

Os blocos carnavalescos eram blocos infantis e adultos, o que incluía os blocos culturais, de sujos e os cordões carnavalescos. Eram eles, os 29 blocos que compuseram a alegria da sociedade ladarense no período que compreende a formação da primeira escola de samba, Viva à Marinha até final da década de 80: Meninas Direitinhas, Pancada de Cego, Amadores do Pancada, As colegiais, Amantes da Lira, Os lenhadores, H. Romeu, Marcílio Dias, Não me interessa, Não posso me amofinar, As piranhas, A Jacú no pau, As matutinhas, Aí vem a marinha!, Sapolândia, Catumbí, Vassourinhas, Hawaí 5 Zero, Cordão das borboletas, Cordão Estrela Azul, Cordão Chuva de Prata, Os desligados, Aí vem os foliões de Ladário, Bloco dos Palhaços, Maior Abandonado, Os brotinhos, Pau Rolou, Bloco do saco, Bloco do Ganguili, Democratas do samba.

Nas falas dos entrevistados, a origem do carnaval da região pantaneira teria acontecido em decorrência dos marinheiros no Ladário, isso é perceptível no relato do senhor Jorge Novaes Julião Assad:

Eu mesmo também na minha época quando eu estava com meus vinte anos eu participei da bateria do bloco Ganguili, dos Desliga-

dos, do Verde e Rosa, do Cruzado. O carnaval de Corumbá hoje em dia é famoso, mas o primeiro carnaval foi em Ladário, trazido pelos famosos marinheiros fuzileiros navais. Corumbá não existia carnaval. Corumbá existia comércio devido aquela praia grande. (ASSAD, entrevista concedida em 2015).

Nessa perspectiva, vale destacar que um dos cordões que fizeram sucesso na sociedade ladarense foi o “Pancada de cego” fundado pelo senhor João Lemos de Barcellos, artista plástico muito importante e reconhecido em Ladário que exerceu a profissão de artífice e marcenaria de primeira linha no Arsenal de Marinha. O senhor Eury Lisbôa de Macedo ao se referir ao artista ressaltou:

Ele morou aqui embaixo, eu o conhecia, ele fazia as máscaras. Era ele quem fornecia as máscaras para o bloco que ele tinha antigamente que chamava assim “Pancada do Cego”. Existiam muitos blocos em Ladário e então ele fazia o molde com cara de coruja, de papagaio, de gente, ele fazia aquele negócio e fazia aquelas máscaras. Ele era um especialista! (MACEDO, entrevista concedida em 2014).

Suas lembranças revelam saudosismo e uma atitude favorável aos antigos carnavais de rua, em que acaba destacando a importância do bloco Pancada de Cego. Para além disso, é de se notar, que as máscaras naquele momento constituíam como principal adereço do carnaval. Ao que parece, se não houvesse máscaras, a diversão não seria legitimada.

De acordo com o relato acima e de outros entrevistados, foi o senhor João Lemos que abrilhantou o carnaval ladarense montando carros alegóricos e fabricando máscaras para o cordão carnavalesco “Pancada de Cego”.

Observa-se a dedicação das pessoas naquele momento para com o carnaval com o objetivo de garantir que a festividade acontecesse. Uma dedicação que ia desde a fabricação de máscaras e adereços até a confecção das fantasias.

O Carnaval atualmente

O carnaval ladarense é um evento considerado relevante para o público familiar que evita multidão e procura por um maior conforto, qualidade e

segurança. Apesar das mudanças ao longo do tempo, é um carnaval que não perdeu a característica que tinha outrora, a de ser um carnaval promovido para a família.

Por conseguinte, a fama que se atribui ao carnaval de Ladário, é a de um carnaval tranquilo e saudável e, ele é atribuído as demais festividades como, por exemplo, o São João realizado no mês de junho. Sabe-se que o turista visita uma região motivado pelos atrativos turísticos (naturais e culturais) do destino, no caso de Ladário, é pelos atrativos culturais como o Carnaval e o São João e, além disso, a festa de Nossa Senhora dos Remédios realizada a mês de outubro.

A este propósito, não se deve ignorar que é nesse quadro que a relação entre festa e identidade surge e junto com elas as reflexões para se pensar as continuidades e permanências. Há um desenvolvimento coerente dos interesses individuais que emanam para o coletivo ao tempo que a memória passa por constantes transformações em decorrência da sua constante exigência de adequação aquilo que é a realidade.

No caso do carnaval, que (des)apareceu da história científica, mas não da memória da população não se pode afirmar que houve o desaparecimento da referência daquilo que um dia foi real. Para que se torne historicamente pensável, há que se considerar a criação de modelos de análise e reflexão proporcionando a confrontação do velho com o novo e vice-versa.

É no momento de confronto da origem do carnaval que os ladarenses veem a importância de reafirmação de sua identidade já que memória e identidade são negociadas conforme afirmou Pollak “Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.” (POLLAK, 1992, p. 5).

Conclusão

O cosmopolitismo, expresso durante os antigos desfiles de blocos e de cordões caracterizava um evento muito valorizado, apoiado pelo poder público, sustentado também por contribuições de clubes recreativos, do comércio local e realizado diante o planejamento dos moradores.

Da mesma forma que as demais festas, o carnaval passou por modificações ao longo do tempo cuja principal característica é de ser um carnaval

de rua que não se compara com o carnaval realizado antigamente evidentemente porque o evento não conta com os desfiles de blocos culturais e escolas de samba mas, por outro lado, é considerado um evento que desperta alegria e garante a folia nos cinco dias de festa.

Essas modificações e transformações pelas quais passou esse evento são comuns e levam a opiniões distintas do público que acompanha o momento atual num cenário em que há o estreitamento de laços que se cristalizam ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, trabalhar a memória como forma de preservar o carnaval é garantir que as gerações vindouras tenham acesso ao patrimônio nas suas variadas formas e de alguma forma deem continuidade à tradição carnavalesca. Preservar o que já está posto e legitimado é a forma de manter a memória viva e enraizada.

Conclui-se, portanto, o que ocorre com os eventos turísticos, a exemplo do São João e do Carnaval de Ladário são resultados de uma condição capitalista e, de uma sociedade com valores arraigados na tecnologia e rapidez que a cada dia ganha espaço em um curto período.

Referências

ARRUDA, Nilson Alves de. 2015. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em de agosto 2015, na cidade de Ladário-MS.

ASSAD, Jorge Novaes Julião. 2014. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em 18 de julho de 2014, na cidade de Ladário-MS.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CANDAUI, Joel. Pensar. Classificar: Memória e ordenação do mundo. In: **Memória e Identidade**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.p. 47.

CONCEIÇÃO, Benedito Manoel da. 2014. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em 18 de abril de 2014, na cidade de Ladário-MS.

GROPPO, Luís Antonio (Org.). *Vamos para a festa!* Turismo e festa popular. São Paulo: Cabral, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão ... [et al.] – Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MACEDO, Eury Lisbôa de. 2014. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em 23 de julho de 2014, na cidade de Ladário-MS.

MACÊDO, João Lisboa de. **Sopa Paraguaia**. s.n. 1983.173. p.

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

SANTOS, Erzira Oliveira dos. 2014. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em 15 de maio de 2014, na cidade de Ladário-MS.

VIANA, Assis da Cruz. 2014. **Entrevista concedida a Daiane Lima dos Santos**, em 23 de julho de 2014, na cidade de Ladário-MS.

AMO – NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS: CULTURA POPULAR BRASILEIRA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL DENTRO DO AMBIENTE ESCOLAR

Erico Bispo de Souza

Introdução

Este artigo pretende discorrer acerca das experiências do trabalho com cultura popular brasileira e patrimônio cultural dentro do contexto escolar a partir das vivências do AMO – Núcleo de Artes Cênicas na Escola Estadual Amando de Oliveira.

Oficializado no dia 11 de maio de 2019, criado a partir da parceria entre a Cia de Artes Rob Drown e a Escola Estadual Amando de Oliveira, o AMO – Núcleo de Artes Cênicas é um espaço de investigação prática e teórica das artes cênicas, que juntas promovem aulas de dança e teatro mantidos pelo Programa Arte e Cultura na Escola, numa promoção do Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, com a realização da Secretaria de Estado de Educação por meio do Núcleo de Arte e Cultura (NUAC).

A Cia de Artes Rob Drown é um grupo artístico cênico atuante em Campo Grande – MS desde 2010 e possui um projeto denominado Vivência de Danças Brasileiras. Este projeto objetiva proporcionar aos participantes a possibilidade de conhecer e experimentar danças populares brasileiras

de diversas regiões do país, promovendo dessa forma uma experiência sensível por meio da arte.

A partir de 2018, a Vivência de Danças Brasileiras começou a ser realizada na Escola Estadual Amando de Oliveira através do Programa Arte e Cultura na Escola sob a orientação da professora Ana Carla Vieira Ferreira e tendo Erico Bispo de Souza como professor auxiliar do projeto, ambos integrantes da Cia de Artes Rob Drown.

A partir de aulas, vivências e apresentações, o projeto foi realizado com êxito e os alunos puderam expor as experiências dentro e fora da escola. Acontecendo de uma forma extremamente satisfatória para os alunos, orientadores, direção escolar e técnicos do núcleo de arte e cultura da SED, o projeto pode ter sua continuidade no ano seguinte, dessa forma a direção escolar convidou o professor Erico Bispo a assumir as aulas de teatro da escola, também pertencentes ao Programa Arte e Cultura na Escola. Assim, em 2019 a parceria com o grupo artístico através do projeto de dança expande-se também para o projeto de teatro.

Com isso, os professores passam a trabalhar de forma interdisciplinar, seguindo uma metodologia fundamentada na pesquisa artística da Cia de Artes Rob Drown que tem como base a cultura tradicional brasileira para a criação cênica nas diversas linguagens artísticas das quais o grupo trabalha. (FERREIRA, 2019, p.2).

Neste mesmo ano é criado o AMO – Núcleo de Artes Cênicas, visando a interdisciplinaridade, a pesquisa e experimentação de elementos cênicos presentes na cultura popular brasileira, e indiretamente a manutenção do patrimônio imaterial através de ações que contemplaram a educação patrimonial.

O Núcleo

A criação do AMO – Núcleo de Artes Cênicas se dá a partir da união dos projetos de teatro e dança da Escola Estadual Amando de Oliveira de Campo Grande – MS, projetos esses mantidos a partir do núcleo de arte e cultura da SED/MS (NUAC), mas solidificando-se enquanto núcleo de artes

cênicas a partir da parceria entre a Cia de artes Rob Drown e a direção da escola.

Neste processo aprofundou-se não só a questão didática buscando melhorar e ampliar o trabalho interdisciplinar dos professores a toda comunidade escolar, como também implementar os métodos de pesquisa teórico-cênica da Cia de artes Rob Drown que buscava conhecer, experimentar e montar espetáculos e apresentações a partir das propostas cênicas presentes na cultura popular brasileira.

Um ponto de partida para o início do trabalho com os alunos do núcleo foi a pesquisa acerca da própria origem de cada um, pois as manifestações culturais pesquisadas e experienciadas são resultados da “complexa mistura presente na formação do povo brasileiro constituída a partir de três elementos étnicos: o índio, o negro e o português, mistura essa complexa, pois as características desses elementos não permanecem intactas”, como salientou Ferreira (2019, p.3).

Esses três elementos iniciais não se unificam, não convergem para um mesmo tipo; ao contrário, desdobram-se, originando uma mestiçagem embaralhada em que se destacam o mulato, o mameluco e o cafuzo. [...]. Em vez de estudar as três raças elementares, temos de nos voltar para a análise de suas subcategorias. O “brasileiro”, portanto, só pode surgir de uma **mistura**¹ de raças e sub-raças altamente complexa. (CUNHA, 2009, p.42).

Dessa forma, era de suma importância fazer com que os alunos que estavam mergulhando pela primeira vez no vasto campo de pesquisa das manifestações populares, se vissem como parte dessa cultura, dessa grande mistura étnica-cultural para a partir disso se tornarem agentes preservadores e difusores dessas tradições populares.

Outra característica importante a ser mencionada, é que dentro das manifestações populares estão sempre presentes diversas linguagens artísticas de forma uníssona, como a exemplo dos reisados e folias de bois, congadas e os maracatus, que possuem um cortejo envolvendo música, dança e teatro. Como afirmou Mário de Andrade (1982, p.23), “possuímos um grupo numeroso de bailados, todos eles providos de maior ou menor entrecho dramático, textos, músicas e danças próprias”.

Assim, partindo do trabalho já presente na Cia de artes Rob Drown, o AMO – Núcleo de Artes Cênicas prima pela mistura de diversas técnicas

1. Grifo nosso.

cênicas e linguagens artísticas em seus processos de criação e apresentações. Como exemplificou Ferreira (2019, p.3), “Eu, enquanto Tayó², isto é, integrante desse grupo, acredito que não só a mistura, mas a união de linguagens artísticas só tem a potencializar um trabalho artístico cênico.”

Como já dito, o AMO leva suas propostas para toda a comunidade escolar, assim não só os alunos da Escola Estadual Amando de Oliveira, mas também professores, funcionários e familiares dos alunos interagem nesse processo de pesquisa e difusão.

É importante destacar que o trabalho parte do estudo das artes cênicas, partindo do princípio que “o artista da cena deve conhecer suas potencialidades expressivas para assim poder dialogar com as determinadas estéticas e/ou poéticas de trabalho.”, como define Souza (2017, p. 7).

Nesse processo, cada aluno além de atuar como pesquisador, é levado a jogar-se na cena através do estudo de técnicas e da busca de possibilidades artísticas tendo sempre a cultura tradicional brasileira como alicerce que sustenta a proposta e dá subsídios para que a mesma desenvolva-se.

O instrumento de trabalho do artista cênico é seu próprio corpo, e é com ele que nos relacionamos como o mundo. Eleonora Fabião em seu trabalho *Corpo Cênico, estado cênico* (2010), nos trouxe algumas reflexões acerca do corpo, exemplificando o estado, a forma com que o corpo do artista se propõe à cena:

O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. [...] a cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (FABIÃO, 2010, p.322).

2. Termo escolhido para identificar os integrantes da Cia de Artes Rob Drown. É um “nome próprio africano (iorubano) feminino e masculino que significa “da alegria””. (OLIVEIRA, 2013, p.40).

No trabalho do AMO – Núcleo de Artes Cênicas a cena surge como a forma de relacionar corpos, culturas, possibilidades de criação e interação que visa o reconhecimento e a preservação de saberes até então vistos como de outros. É através da relação do corpo com o todo que tornamos o que culturalmente é do outro em nosso.

Como exemplificou Vianna em seu livro *A Dança* “a técnica em dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico” (1990, p.58), assim partimos sempre do ponto que a aprendizagem técnica cênica em si não é o fim do processo, mas o meio, uma ferramenta que possibilita cada aluno/artista explorar suas possibilidades corpóreas e se relacionar com a proposta artística a ser levada para o público.

Para tanto, várias ações foram promovidas visando alcançar esses fins, como a participação dos professores responsáveis pelo núcleo e de alunos em eventos de formação continuada para a equipe pedagógica da escola e em encontros da “Família na escola” com oficinas de formação artístico-pedagógicas e apresentações, e a presença de familiares, a exemplo do avô de um dos alunos do projeto que trouxe relatos de suas experiências com a música e a dança, realizando também uma pequena apresentação para os alunos que interagiram de forma espontânea com perguntas e dançando ao som de suas músicas.

Essas ações, sobretudo as com a presença dos familiares foram de suma importância para que os alunos reconhecessem em suas raízes várias influências culturais já pesquisadas e vivenciadas por eles, valorizando assim cada vez mais essa cultura da qual não só se viam como pertencentes, mas também como agentes responsáveis por sua manutenção.

Educação patrimonial: o patrimônio imaterial cada vez mais vivo

Desde a criação do AMO – Núcleo de Artes Cênicas, o foco do trabalho sempre foi ofertar aos alunos e a comunidade escolar vivências cênicas com base na cultura popular brasileira, visando trabalhar a partir da identidade e influências culturais de cada um envolvido diretamente no projeto. Mesmo tendo temas específicos para trabalhar em algumas ocasiões, esses pontos – tidos como mais importantes – nunca foram abandonados, e a cada semestre de trabalho iam sendo aprofundados junto com os participantes do projeto.

Dessa forma, o trabalho com patrimônio cultural seja material ou imaterial nunca direcionou o trabalho, não era um objetivo, mas inicialmente de forma indireta várias questões acerca de educação patrimonial se fizeram presentes quase que diariamente nas ações do núcleo.

Nosso trabalho baseia-se em pesquisar, experienciar, manter e difundir saberes, danças, folguedos que por si só são patrimônios culturais, declarados oficialmente ou não, assim como define a publicação “Educação patrimonial: Histórico, conceitos e processos” do IPHAN³:

“[...] a Educação patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que tem como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação.” (IPHAN, p.19, 2014).

Proporcionar aos participantes das ações do núcleo de artes cênicas experiências que fizeram com que os mesmos valorizassem, se reconhecessem como pertencentes a essa cultura e a partir daí preservassem a mesma, divulgando e agregando vários aspectos experienciados e apreendidos as suas próprias propostas artísticas e afazeres cotidianos foi sem dúvida uma ação direta e genuína de educação patrimonial. Assim, mas do que experienciar aspectos culturais externos os alunos são levados a pensar a cultura popular

3. IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

brasileira a partir de si próprio, de suas próprias raízes, como exemplifica Ferreira (2019):

[...] pensar nas suas raízes a partir das influências culturais predominantes em sua árvore genealógica, justifica uma identificação maior com algumas danças e até mesmo a facilidade em reproduzir passos dessas danças pela qual houve a identificação, justamente por reconhecer-se na dança. (FERREIRA, 2019, p. 6)

Cada participante do AMO vivencia essas relações com a cultura popular com o sentimento de pertencimento, pois se reconhece como agente cultural mantenedor e difusor de saberes que partem de si e do coletivo. Assim cada apresentação se torna mais que um momento no palco, é uma oportunidade de mostrar um pouco de si, do que te compõe como indivíduo e do que te identifica enquanto brasileiro.

Saliento aqui, que os alunos não apenas conhecem o que estão apresentando, mas sabem. Carregam em si os saberes das propostas e manifestações culturais experienciadas ou vivenciadas, e existe uma diferença conceitual entre “conhecer” e “saber”, como aponta Ferreira (2016) a partir da reflexão de Duarte Jr. (2000):

Enquanto o conhecimento parece dizer respeito à posse de certas habilidades específicas, bem como limitar-se à esfera mental da abstração, a sabedoria implica numa gama maior de habilidades, as quais se evidenciam articuladas entre si e ao viver cotidiano de seu detentor – estão, em suma, *incorporadas* a ele. E é bem este o termo, na medida em que *incorporar* significa precisamente trazer ao corpo, fundir-se nele: o saber constitui parte integrante do corpo de quem o possui, torna-se uma qualidade sua.⁴ (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.16 *et al.* FERREIRA, 2015, p.5).

Esses autores trazem aqui o conceito de conhecimento como mais limitado, enquanto sabedoria abrange traços mais amplos entre as experiências do seu detentor.

4. Grifos do autor.

Dessa forma o fato do núcleo trabalhar coma as artes da cena torna de certa maneira o saber mais sensível e potente, promovendo não apenas o conhecer determinada especificidade da cultura brasileira, mas sim gerando noções de sabedoria em torno dela através de experiências práticas da mesma. Como elucida com sua reflexão Ferreira (2014):

[...] discutir o saber sensível⁵ estamos nos referindo ao que é recebido pelos sentidos do corpo responsáveis por nos apresentar o mundo que nos cerca. Todas essas referências externas, unidas, ao se incorporarem a nós constroem um conhecimento mais sólido, a sabedoria. (FERREIRA, 2014, p.6)

Partindo desse aspecto, promover o saber sensível é um meio de tornar esse aluno ator de sua própria aprendizagem, é fazer com que cada um a partir de sua experiência busca compreender e se integrar com essas propostas a ponto de gerar um saber sólido e consistente a respeito de cada elemento cultural experienciado.

Também é importante salientar que não só no espaço da escola se deu o processo de educação patrimonial. Por diversas vezes em apresentações artísticas em diversos espaços e eventos, não só o público foi tocado de tal forma a se sentir pertencente daquela cultura representada, como foi possível no pós apresentação encontrar alunos, mesmo com pouca idade (alguns com 7, 8 e 9 anos), dando explicações históricas e/ou teórica acerca da apresentação a pouco realizada, mostrando ao público em geral que não só representavam esteticamente no palco essa miscelânea de elementos culturais como também estar de tal modo apropriado de diversos conceito e contextos históricos que lhes era fácil explicar e ensinar sobre diversas manifestações populares brasileiras.

Considerações finais

“Toda vez que nos entregamos a cantos e danças estamos reafirmando quem somos e de onde viemos.”

Ana Carla Vieira Ferreira

5. Grifos do autor.

O AMO – Núcleo de Artes Cênicas traz como seu objetivo promover para a comunidade escolar estudos e experiências de elementos pertencentes a cultura popular brasileira a partir das linguagens artísticas cênicas, atuando diretamente na integração entre escola e comunidade.

Como aponta Ferreira (2019), “trabalhar a cultura popular brasileira dentro do contexto escolar é de fundamental importância. Não é um resgate. É a conservação da vivacidade.” Assim, transmiti-la através vivências e apresentações cênicas é uma forma não só de preservá-la, mas também de valorizar saberes de mestres, mestras e comunidades tradicionais reafirmando assim a nossa própria identidade.

Dessa forma, o grande objetivo do AMO – Núcleo de Artes Cênicas é elevar de maneira consciente as possibilidades cênicas e criativas dos alunos, ofertando aos participantes do projeto possibilidades inimagináveis que transpõe os muros da escola, colocando-os em contato com saberes e fazeres até então desconhecidos para a partir da experientiação e fruição dos mesmos esses alunos descubram-se agentes culturais pertencentes a esses saberes e fazeres.

Cada integrante do núcleo é único, pois “cada corpo tem sua potencialidade, sua força, e independente dos estímulos ou dos métodos que o atravessarem” como aponta Souza (2017, p. 7). Nesse aspecto, o trabalho desenvolve-se de forma singular necessitado que cada um busque compreender sua própria corporeidade para a partir daí relacionar-se com as manifestações populares e oferecer de forma consciente possibilidades de criação artística para o coletivo.

Os integrantes do núcleo entendem que olhar para a cultura popular brasileira é olhar para dentro de si, para o que te toca, para o que te compõe e o que te move, pois como aponta o IPAC⁶ “apropria-se de seu patrimônio e identifica-se nele, é fortalecer o senso de pertencimento ao grupo do qual ele representa simbolicamente a identidade. Significa construir uma identidade a partir de traços de um passado em comum.”

O AMO – Núcleo de Artes Cênicas busca através de suas ações potencializar o olhar para si mesmo, através das artes cênicas tendo como base a cultura popular brasileira, sendo o mediador do encontro dos alunos com Mestres Populares e artistas que trazem consigo o pulsar de seus saberes e fazeres, bem como com danças, folguedos e costumes, que apenas quando

6. IPAC: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia .

olhado de perto e experienciado, faz com que se torne único e insubstituível. O maior patrimônio de um país é seu povo. O maior patrimônio de um povo é o sentimento de pertencimento.



Primeira turma de alunos que fizeram parte do AMO
(Núcleo de Artes Cênicas da Escola Estadual Amando de Oliveira)

Referências

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alavarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Adaptações de Ivan Jaf; ilustrações de Andrés Sandoval. 1.ed. São Paulo: Ática, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contracorpos -Eletrônica, v.10, n.3, p.321-326, set-dez 2010.

FERREIRA, Ana Carla Vieira. **Cultura popular brasileira no ambiente escolar**. Relato de experiência (Pós Graduação) – Faculdade Novoeste. Campo Grande, 2019.

FERREIRA, Ana Carla Vieira. **Parangolé: Performance no ambiente escolar**. Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2014.

IPAC. **Conceitos Gerais – Educação patrimonial**. ipac.ba.gov.br, visitado em 15 de agosto de 2021.

IPHAN. **Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos**. 2014.

SOUZA, Erico Bispo de. **O papel da técnica na formação do artista cênico**. Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2017.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo: Editora Siliciano, 1990.

ARTE E FEMININO EM LÍDIA BAÍS: PROCESSOS CRIATIVOS E ESPIRITUALIDADE¹

Fernanda Reis

“Desde aí os ignorantes não mais puderam compreender Lídia, pois o seu espírito encheu de grandes coisas que só pelas obras conhecerão o autor”

Maria Tereza Trindade

Lídia Baís, artista plástica sul-mato-grossense, pertencia a uma tradicional família católica e foi criada com base nos princípios cristãos. Segundo a artista, a religião sempre esteve muito presente em sua vida e ela não a negou, ao contrário, a religião e a espiritualidade eram elementos fundamentais na trajetória tanto artística quanto pessoal da artista. Ao longo da vida, Lídia Baís pôde conhecer e vivenciar a experiência espiritual em outras religiões e filosofias para além do catolicismo e do cristianismo:

1. O presente artigo integra parte da tese de Doutorado intitulada: Razão e loucura na produção artística de Lídia Baís. Nuances de uma trajetória feminina. Defendida em 2020 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados. Disponível em: <https://www.ppghufgd.com/wp-content/uploads/2020/12/Tese-Fernanda-Reis-Varella.pdf>. Essa informação deveria estar na introdução, ao dizer que o artigo é um recorte de tese.

Religião é coisa que mais enleva Lídia, muitos não creem nela porque não observam as suas obras nem o seu modo de viver. Ninguém é profeta em sua terra, dizia o próprio Senhor Jesus Cristo se referindo a ele mesmo. Pois os irmãos são como os irmãos de Jesus Cristo, não creem nela (TRINDADE, s/d, p. 26).

Lídia Baís experimentou a pintura, composições musicais e a escrita e estas experimentações artísticas se entrelaçaram com questões de gênero, Filosofia e religião sobre as quais se debruçou ao longo da vida, mas especialmente quando retornou a Campo Grande após sua exposição no Rio de Janeiro. Entre as muitas coisas que produziu estão o registro de suas anotações pessoais, manuscritos o livro de produção independente *História de T. Lídia Baís e Perguntas ao Pae!* um caderno com anotações e estudos sobre espiritualidade e religião.

Durante sua trajetória de vida, a artista frequentou centros espíritas, cartomantes, terreiros de umbanda e candomblé, realizou diferentes leituras sobre a história bíblica, a Teosofia de Madame Blavatsky, a *Grande Síntese* de Pietro Ubaldi, *A personalidade de Jesus perante o labirinto evangélico* de Américo Correa Marques, encomendou a leitura de seu mapa astral e consagrou-se *irmã Trindade* na Ordem Terceira de São Francisco.

No seu processo de estudo e de experimentações espirituais e artísticas, Lídia Baís, em *História de T. Lídia Baís* e nos manuscritos *Perguntas ao Pae!*, dizia-se imersa em um mundo particular onde acreditava ouvir vozes que auxiliavam no processo criativo, bem como realizava algumas previsões que dizia serem profecias, ocorridas em sonhos. Ao longo desses estudos foi desenvolvendo técnicas que, segundo ela, serviam para aprimorar e elevar sua espiritualidade a ponto de atingir um nível maior de sensibilidade e comunicação com o mundo espiritual, este nível maior era denominado *transes universais*, eles consistiam em longos dias em jejum, isolamento social, restrição do sono, orações, bem como dedicação à escrita, a composições ao piano e à pintura (TRINDADE, s/d, p. 22).

Nesse movimento de busca da espiritualidade e cada vez mais imersa nas produções artísticas, Lídia Baís escreveu que, durante um período de 30 dias em jejum e orações intensas, compôs músicas ao piano que posteriormente atribuiu a Mozart e Beethoven como seus guias espirituais (TRINDADE, s/d, p. 23). Essas composições resultaram na gravação de discos. Atualmente, parte dessas partituras foram recuperada pelo maestro Eduar-

do Martinelli Danzi, juntamente com a Orquestra Sinfônica de Campo Grande. Danzi também recuperou um áudio original com a voz da artista cantando e tocando, ao piano, um ponto de encerramento de Caboclo comum em terreiros de Umbanda.

Os ditos transe universais passaram a ser recorrentes, como aponta a própria artista no seu livro *História de T. Lídia Baís*, estes transe eram parte de um longo ritual que a preparava a buscar no inconsciente a inspiração para suas produções artísticas. Assim como as composições ao piano foram feitas em estado de transe, algumas pinturas também vinham do que será chamado aqui de estado alterado de consciência (CURI, 2015). O isolamento social de Lídia Baís, tem forte associação com suas práticas espirituais, que ela denominava de sua clausura voluntária. Essa clausura era o modo que ela encontrou de realizar suas experimentações espirituais e artísticas, além de fazer parte dos seus rituais de transe.

Quando seu pai morreu, em 1938, Lídia Baís ficou morando um tempo com sua mãe, no entanto, a rotina de intensa imersão nas meditações, jejuns e orações, além do extenso trabalho de produção artística fizeram com que Amélia Alexandrina não se adaptasse ao modo de vida da filha e então foi morar com uma das irmãs da artista (TRINDADE, s/d, p. 20). A partir desse momento, Lídia Baís passa mais tempo sozinha, cada vez mais isolada do contato social, dedicando-se exclusivamente aos estudos filosóficos, espirituais e à intensa produção artística (TRINDADE, s/d, p. 21). Também nesse período saía cada vez menos de casa, as poucas vezes em que saía era para ir às missas na igreja perto de sua casa, usando roupas que se assemelhavam às vestes de São Francisco. Recebia algumas visitas com dia e hora marcadas antecipadamente, eram familiares e pessoas interessadas em conhecer seu pequeno ateliê (TRINDADE, s/d, p. 23).

Os sonhos também foram parte das experimentações espirituais e artísticas que resultaram em alegorias denominadas por Lídia de *alegorias proféticas*, bem como nos seus manuscritos se encontram anotações referentes aos sonhos que, segundo ela, eram profecias que se materializavam posteriormente:



[Figura 1] Minha família, T. Lídia Baís, óleo sobre tela, 65 x 85 cm (s/d)

[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Minha família é uma pintura que Lídia Baís produziu após um período orando para São Jorge, São Gabriel, Santa Terezinha e Santo Antônio (COUTO, 2011). Nessa obra, vê-se, na parte inferior, a representação de São Jorge, que no sincretismo religioso se associa ao Orixá Ogum. Há também pessoas na parte inferior que se assemelham a figuras masculinas olhando para a parte de cima, onde surge a representação da família da artista. Duas mulheres foram pintadas de lado, como se estivessem em movimento, correndo ou andando em direção oposta às representações de São Jorge. A parte superior da pintura, onde a artista representou sua família, trata-se da reprodução de uma fotografia, as pessoas fotografadas são as mesmas que aparecem na pintura:



[Figura 2] Retrato da família Baís (s/d)

[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)



[Figura 3] Desenho a lápis sobre papel, T. Lídia Baís (s/d)

[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Na sequência tem-se a fotografia e o esboço feito a lápis do que posteriormente seria a pintura *Minha família*. No esboço da pintura observa-se algumas inscrições feitas pela artista, nas quais ela indica os elementos que aparecerão na pintura, bem como uma frase: “Explicação do quadro: referente o retrato da minha família”. Também nomeou os familiares que aparecem na fotografia, as mulheres sentadas, da esquerda para direita, são Lídia, Celina, Amélia, Araci (a menina sentada no chão), Ida e Célia, a criança sentada no colo de Amélia Alexandrina não é identificada. Também sentado no chão está Aidano. Em pé, atrás das mulheres, da esquerda para direita, estão Vespasiano, Orfeu, Amélio, Júlio e o último sujeito que aparece no desenho que não aparece na foto a artista o identifica com um comentário: “Um fantasma?”

No esboço a lápis também é possível ver o rosto de Lídia desenhado, mas não foi reproduzido na versão final da pintura. A artista pintou algumas obras nas quais existem duas situações distintas na mesma composição, que de algum modo se conectam. A parte inferior da obra é uma referência direta ao sonho que teve com os santos já citados. Os homens que aparecem também na parte inferior da obra estão de costas para o espectador, mas olham para a parte superior da pintura, dando uma ideia de que a família está em outro lugar em relação aos demais sujeitos representados na pintura; este outro lugar comunica uma ideia de superioridade e de privilégio.

Parece que a família está em um nível espiritual elevado, que alcança o céu, enquanto a parte inferior remete a uma ideia de caos, de algo conturbado. Segundo Loreiro e Scaramussa (2002), na cultura medieval as coisas todas eram consideradas sagradas, desde a natureza até o corpo humano, para o imaginário medievo, as coisas diziam respeito ao sobrenatural e o que era considerado extraordinário causava fascínio nos indivíduos daquela cultura. A ideia que predominava no imaginário medieval baseava-se na aproximação dos indivíduos ao Reino Celeste, sendo a Terra considerada o lado imperfeito do céu. O céu era relacionado a Deus, ao macrocosmo, um lugar onde viviam em harmonia Deus e os Anjos, ao passo que o plano terrestre, o microcosmo, era identificado com a natureza, lugar onde residia as tentações e o caos.

Lídia Baís representou essa ideia de Reino Celeste e caos em uma mesma composição por mais de uma vez, sugerindo que ela e sua família haviam alcançado o reino dos céus, ao passo que o microcosmo representado

em suas pinturas faz referência ao lugar das tentações, dos suplícios, dos medos e das angústias. Como essa pintura tem origem em um sonho, algo muito próprio da artista, não é possível precisar o que cada símbolo presente na obra representa objetivamente, no entanto é possível estabelecer certa relação das imagens com a realidade, especialmente com a família. A pintura é também uma de suas experimentações artísticas que tem relação direta com suas práticas espirituais cujo processo culminava nos estados alterados de consciência, ou seja, em seus transe universais.

Esse processo de alteração da consciência em Lídia Baís se deu especialmente por meio de estados místicos transcendentais e revelatórios, a faculdade mediúnica da qual a artista dizia ser portadora materializava-se nos estados de criatividade e nas experiências estéticas de suas obras. Os manuscritos, as anotações, as perguntas feitas em *Perguntas ao Pai!*, *História de T. Lídia Baís* também são parte deste movimento que ela fazia de explorar os símbolos presentes em seus sonhos e que entendia como uma forma de evolução espiritual.

A última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo: a escolhida de Deus

A última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo é um painel pintado na parede da sala da casa onde morou com a família, uma representação da famosa obra de Leonardo da Vinci *A Última Ceia* (1495 – 1498). Na pintura é representado o que ficou conhecido na história do cristianismo como um dos principais eventos da vida de Jesus Cristo: a última refeição com seus discípulos antes de ser preso, condenado e crucificado. A Santa Ceia tem um significado importante para os cristãos, sendo descrita em três dos quatro evangelhos do Novo Testamento: Mateus, Marcos e Lucas:



A última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo, T. Lídia Baís (s/d)

[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Na *Santa Ceia*, Jesus ofereceu aos seus discípulos o pão e o vinho como símbolo de seu corpo e sangue: “E tomando o pão, e havendo dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim” (Lucas: 22:19). Também representa, para os cristãos, o sacrifício de Jesus cujo sentido é servir e não ser servido.

Os símbolos cristãos representados na pintura de Lídia Baís estão para além dos elementos que compõem a história e a representação de um evento bíblico. A artista acrescentou outros elementos que compõem sua própria compreensão das questões espirituais. Em *A última ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo*, Lídia Baís coloca-se sentada ao lado de Jesus como a 13ª discípula. Ela está em posição frontal, igual a Ele, encarando o espectador. Sobre a mesa, os copos são representados em sua simplicidade, ao passo que, diante dela e de Jesus, pintou um cálice, que na cultura cristã representa o Santo Graal, o cálice que Jesus Cristo usou na última ceia.

A interpretação dessa pintura pode ser efetuada em diferentes perspectivas, inicialmente parece claro que, ao colocar-se ao lado de Jesus na Santa Ceia, Lídia Baís pretendia confirmar seu lugar de escolhida de Deus. Alguns elementos simbólicos, como sua posição frontal e o cálice de vinho igualmente compartilhado com Jesus, demonstram a visão que tinha em relação à própria espiritualidade. Por outro lado, considerando-se o fato de ser mulher, Lídia Baís subverteu o lugar feminino em um ambiente historicamente masculino. A Santa Ceia sempre foi representada com os 12 apóstolos homens que acompanhavam Jesus, de modo que, ao colocar-se

em igualdade a Ele, Lídia Baís subverteu o que predominantemente esteve presente na história bíblica.

Quando Lídia Baís se inseriu na representação da Santa Ceia ao lado de Jesus Cristo, ela ocupou um lugar negado às mulheres na lógica conservadora cristã, encarnando o arquétipo da mulher independente, confrontando, por meio de um diálogo religioso, os padrões masculinos de sua época. Querer ocupar outros espaços na religião não significa romper com os dogmas religiosos existentes, ao contrário, Lídia Baís construiu-se na fé e tinha na espiritualidade sua maior aliada na formação do seu eu.

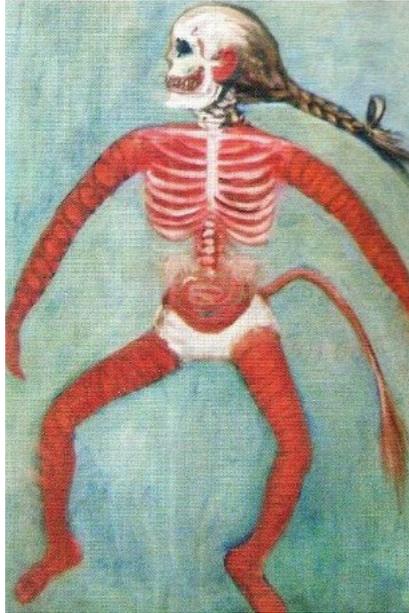
Outro elemento que aparece em *A última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo* é a figura do diabo entre os apóstolos André e Judas, no canto esquerdo da imagem. Entre as muitas religiões que frequentou e cujas manifestações procurou compreender estão aquelas de matriz africana, elas também fizeram parte de seus estudos. Lídia Baís mantinha em casa uma espécie de altar com diferentes imagens de santos, orixás, símbolos e signos de diferentes vertentes religiosas. Ao juntar princípios religiosos, místicos e científicos e procurar explicar o universo a partir das suas leituras e experiências, a artista construiu sua própria cosmogênese.

Nessa leitura do universo que Lídia Baís criou para si, o diabo é um símbolo recorrente. Ele é representado na forma de Exu, no altar que tinha em casa na forma de estátua de bronze ou na representação feminina, como na obra *Micróbio da Fuzarca*.

***Micróbio da Fuzarca*: representações femininas do demônio**

Em *Micróbio da Fuzarca* é possível observar uma nova fase criativa e estética das pinturas de Lídia Baís. Na pintura tem-se a figura de um demônio representada por um esqueleto de corpo vermelho e rosto branco, as costelas e as vísceras destacam-se na composição da figura, há também um rabo, pernas e braços que, apesar de terem proporções adequadas ao corpo, não foram representados em forma humana. O corpo está de frente para o espectador, ao passo que o rosto foi pintado de lado. Segundo Chevalier (2019), o mito do diabo aproxima-se dos mitos do dragão, da cobra e do monstro, que também são representações presentes nas pinturas de Lídia Baís. Para Chevalier, a representação do diabo associa-se ao simbolismo do

ser amaldiçoado ou também do sagrado, da ascensão ou queda, da ideia de Deus associada à graça, à luz e à revelação.



[Figura 4] Micróbio da Fuzarca, T. Lídia Baís, óleo sobre tela, 69,5x 53 cm (s/d)

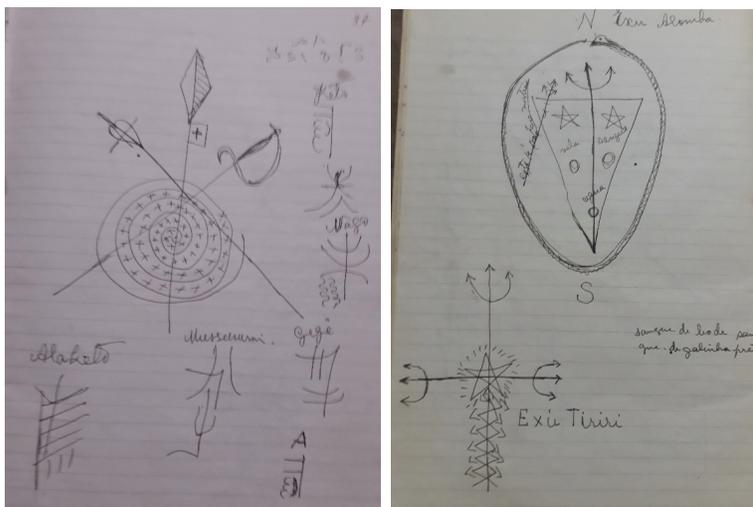
[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Micróbio da Fuzarca é uma referência à figura feminina, essa pintura faz pensar de que modo Lídia Baís dialogava com temas de cunho religioso e mitológico e o feminino. Ao representar uma figura meio demônio, meio mulher, é como se ela dessacralizasse o sagrado, inserindo em seu contexto pictórico outro lugar para a imagem feminina.

O modo como Lídia Baís trazia para suas experimentações elementos do universo religioso, místico, associados à figura feminina, permite entender que o modo como ela transitava naqueles espaços era contrário ao esperado de uma mulher de sua época. Esse movimento também aparece nos seus manuscritos, contendo longos e aprofundados estudos sobre diferentes questões relacionadas ao imaginário espiritual criado por ela.

Em *Perguntas ao Pae!* várias são as perguntas que permeiam o imaginário da artista em relação às entidades da mitologia africana, em especial

Exu. Na busca por respostas, Lídia Baís realizou um estudo aprofundado sobre o arquétipo dos Orixás além de tentar compreender a relação das entidades com o mundo material. Nos desenhos que se encontram em *Perguntas ao Paé!*, é possível perceber que Lídia Baís tinha em religiões não tradicionais um interesse plural, multicultural e desprendido para uma mulher da sua época:



[Figura 5] Desenho com caneta sobre papel, Perguntas ao Paé!, Lídia Baís (s/d)

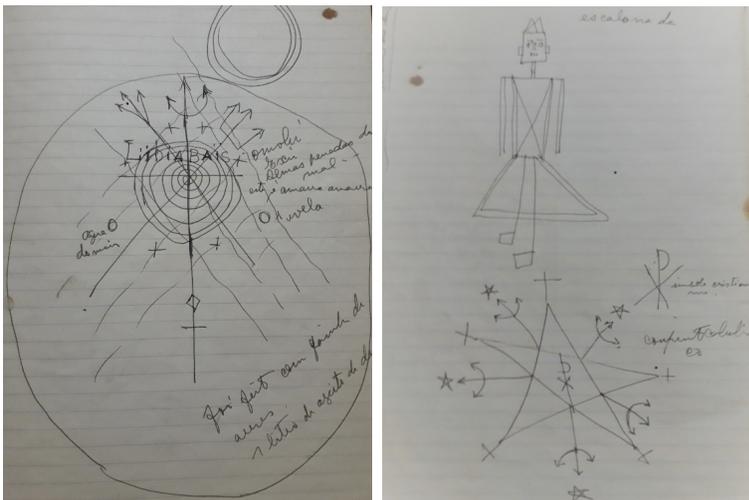
[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Nos desenhos registrados no manuscrito *Perguntas ao Paé!*, Lídia Baís fez referências à simbologia do culto aos Orixás. A espada, o Tridente, as estrelas e o círculo são elementos que compõem o universo dos rituais africanos. Também fez referência a Exu Tiriri, um “Orixá muito popular que desfaz demandas injustas”. “É mensageiro de Ogum” (CACCIATORE, 1977, p. 123). Encontram-se inscrições alusivas às oferendas para esse Orixá, ela cita elementos como a vela, o sangue e a água, além do sangue de bode e sangue de galinha preta. A artista elabora uma representação de símbolos dos povos Africanos e acima deles, estão inscrições que significam respectivamente Alaketu, Mucurumin, Jeje, Nagô, Ketu. Além das inscrições que fazem referência aos povos e rituais africanos, Lídia Baís parece querer

compreender as origens dos termos e dos povos que vieram para o Brasil e iniciaram e difundiram suas práticas religiosas e culturais.

Essas anotações demonstram seu interesse pelas religiões de matriz africana, considerando que as religiões afro-brasileiras à época eram ainda marginalizadas. Foi a partir de 1950, que começaram a inserir-se como parte da cultura brasileira, sendo difundidas em muitos Estados e cidades do Brasil, segundo Prandi (1989). Nesse período, essas religiões não eram mais restritas somente aos povos negros, elas começavam a fazer parte da história e da cultura brasileiras de modo mais abrangente.

Nos dois primeiros desenhos há símbolos como a estrela: “Falange de seres espirituais que vibram na Linha de Yemanjá e cujo chefe é a entidade Maria Madalena” (CACCIATORE, 1977, p. 119). Também há referências a elementos identificados como símbolos das oferendas aos Orixás, as velas: “Nos terreiros são usadas, mais comumente, de cera de abelhas, brancas ou nas cores das entidades ou divindades, para fins rituais. São muito empregadas na Umbanda, mas pouco no Candomblé” (CACCIATORE, 1977, p. 260); as espadas: “usados nos cultos da Amazônia (Batuque e Babaçuê), mistura de influências Ibero-Jeje-Nagô-Ameríndia” (CACCIATORE, 1977, p. 118); além do Tridente e algumas inscrições e referências a Orixás cultuados no Brasil.



[Figura 6] Desenho com caneta sobre papel, Cartas ao Paê!, Lídia Baís (s/d)

[Fonte] Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Lídia Baís inseriu seu nome no centro de uma espiral, além de outros símbolos que formam o todo. Maria Madalena aqui é retomada nos símbolos da cultura afro-brasileira, ela é a estrela que guia a Falange de Yemanjá. Os estudos e conhecimento em diferentes crenças religiosas constituem sua obra e este conjunto de conhecimentos, símbolos e signos são partes de um longo processo de leituras e reflexões acerca do universo. Lídia Baís colocou-se no centro desse universo como seu lugar de pertença.

Nessa cosmogênese criada por Lídia Baís, há um movimento realizado no sentido da transgressão. Ela aproximou seu discurso da representação de entidades e personagens bíblicos e não bíblicos que dialogavam com ela e sua história, o reconhecimento de sua genialidade está também nas interfaces que estabeleceu com estes sujeitos que, nas suas próprias histórias, carregavam o estigma da marginalidade e da desobediência.

Trindade: a tríade feminina de Lídia Baís

Trindade é uma pintura em que Lídia Baís se autorretratou junto com as duas irmãs, Ida e Celina, fazendo uma representação da Santíssima Trindade. É um conjunto de três obras que refletem a visão espiritualista do feminino e do mundo, conforme se compõe a produção criativa de Lídia Baís:





[Figura 7] Trindade: Fé, Trindade, Esperança, T. Lídia Baís (s/d)

[Fonte] Museu de Arte Contemporânea
de Mato Grosso do Sul (MARCO)

Entre muitos eventos que envolveram o mito da Trindade em Lídia Baís, um deles encontra-se no modo como a artista assinava suas obras, ela inseriu a letra “T” antes de seu nome e passou a assinar as obras com o nome *T. Lídia Baís*. Essa mudança ocorreu quando a artista tentou criar uma congregação franciscana em Campo Grande, mas um padre, amigo da família, orientou-a a seguir uma congregação já existente, considerando a dificuldade que seria para ela, uma mulher, criar sua própria congregação. À época, Lídia Baís acatou o conselho do padre e amigo, então, filiou-se à Ordem Terceira de São Francisco, batizou-se com o nome de *Irmã Trindade*.

Após ingressar na congregação franciscana, Lídia Baís ficou mais tempo em casa dedicada aos estudos de Filosofia, Ciência e Espiritualidade, além da pintura e das composições ao piano. Nesse período, as doações em dinheiro e ou em terrenos que lhe pertenciam aumentaram, além dos auxílios que oferecia aos pobres que batiam em sua porta todos os dias.

Na obra *Trindade*, Lídia Baís pintou um autorretrato representando a Trindade, pintou suas irmãs Celina, simbolizando a fé, e Ida, simbolizando a esperança. Analiso essa obra a partir das referências do livro de Pietro Ubaldi, *A Grande Síntese*. Nesse livro, o autor trabalhou a ideia de Trindade com base no funcionamento do universo formado por três aspectos fundamentais. O primeiro modo de ser do universo é o espírito, o segundo modo de ser é o movimento e o terceiro, a matéria. “Assim, a equação da substância sintetiza o conceito da Trindade, isto é, da Divindade Una e Trina, que

já vos foi revelado sob o véu do mistério em diversas religiões” (UBALDI, 1950, p. 45). Segundo Ubaldi, o universo constitui-se de uma grande ondulação que se movimenta do espírito à matéria, o espírito é o ponto de partida e a matéria, o ponto de chegada.

Do movimento que se afasta do centro, segue-se um movimento concêntrico, ou seja, passa-se pela matéria, movimento e espírito, desmaterializando a matéria que se desagrega e expande-se sob a forma de energia, reconstruindo a consciência ou o espírito.

Se o ponto de partida nesse sentido é a matéria e o ponto de chegada é o espírito, o que antes se abriu agora se fecha e completa-se, deste modo, o ciclo que para Ubaldi representa o funcionamento orgânico do universo. Para o autor, esse sistema sintetiza o conceito da Trindade, ou seja, da divindade una e trina.

O conceito da Trindade apresentado na *Grande Síntese* faz sentido na obra de Lídia quando compreendo que a percepção do mundo e do universo da artista se formou nesta leitura. Ela, como uma mulher que se entendia um *gênio* pela capacidade intelectual e espiritual, pintou-se sendo aquele início e recomeço do universo, pintou-se sendo a representação da própria Trindade na obra, nela encontram-se os elementos que compõem esta divindade que é ao mesmo tempo una e trina.

A relação das mulheres com a Igreja e especialmente com o cristianismo construiu-se por meio de um constante silenciamento que teve origem nas práticas de violência simbólica ideologicamente afirmadas na cultura patriarcal. A cultura ocidental está formada pelos dogmas cristãos, de modo que mulheres e homens desempenham papéis distintos, com forte predominância do masculino sobre o feminino. O cristianismo constituiu-se influenciado pela cultura patriarcal, deste modo, diferentes igrejas cristãs difundiram e ainda difundem práticas e discursos sobre as mulheres que as colocam no lugar de servidoras, subordinadas e com pouco ou quase nenhum acesso às esferas de poder e decisão. Essa subordinação feminina se sustenta por meio do discurso da vontade divina e estas práticas de dominação consequentemente levam à naturalização da violência.

Historicamente mulheres se insurgiram de diferentes formas contra a discriminação de gênero, tentaram, ao longo deste processo, resistir e transgredir este sistema. Ao retratar o dogma da Trindade em sua pintura representado por ela e as duas irmãs, Lídia Baís realizou um movimento de

insurgência em relação ao instituído pela Igreja. A doutrina cristã da Trindade é um dogma de fé que define Deus como três pessoas distintas em um único Deus, portanto Uno e Trino. Ao colocar-se diante do mundo como a escolhida de Deus, mais uma vez Lídia Baís está no centro da representação, mediante a Trindade feminina. Assim, o arquétipo da Trindade cristã se encontra na relação pai-filho e um terceiro elemento não humano surge, o espírito, suprimindo desta tríade a figura feminina.

Lídia Baís, ao representar a Trindade na forma feminina, novamente dessacralizou o sagrado a partir do feminino, reorientando os elementos da mitologia. Quando as mulheres realizam movimentos de contestação do que está imposto nas doutrinas religiosas, elas não o fazem na expectativa de desconstruírem a crença em si, mas buscam reconstruir seus lugares neste espaço. Ao inserir a figura feminina em um símbolo fortemente marcado pela presença masculina, mais uma vez Lídia Baís reafirmou seu lugar de escolhida de Deus e subverteu a ordem patriarcal estabelecida no ambiente religioso. Além das pinturas e dos desenhos, Lídia Baís produziu, ao longo de sua trajetória, diferentes estudos sobre diversas religiões, ciência, filosofia e assuntos diversos. Desse conjunto de estudos e experimentações, as questões relacionadas à espiritualidade parecem ter sido o cerne de sua análise.

Lídia Baís viu nas interfaces entre arte e espiritualidade um modo de colocar-se diante do mundo. A partir das criações artísticas ou de seus estudos de reprodução, ela pôde inserir no centro de sua reflexão a sua própria presença, estabelecendo, deste modo, um diálogo também com outras mulheres. A partir de suas experiências, experimentações artísticas e espirituais, Lídia produziu um conjunto de obras que nos permite pensar não apenas o protagonismo feminino, mas o rompimento com uma época, com um comportamento padrão e com diferentes contextos e perspectivas.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 1993.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. **A doutrina secreta.** Síntese de Ciência, Filosofia e Religião. Trad. Raymundo Mendes Sobral. São Paulo: Ed. Pensamento, 1969.

CACCIATORE, Olga. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2019.

COUTO, Alda Maria Quadros do. **Lídia Baís: Uma Pintora Nos territórios do assombro**. São Paulo: Annablume, 2011.

CURI, Carolina Vieira Filippini. **Estéticas da consciência alterada**. Uma análise da produção artística a partir de estados alterados de consciência. Dissertação (Mestrado em Artes). Coimbra, 2015. Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, p. 2015.

LOUREIRO, Klítia; SCARAMUSSA, Ziza. O Diabo e suas representações simbólicas em Ramon Llull e Dante Alighieri (séculos XIII e XIV). **Mirabilia 02**. FIDORA, Alexander y PARDO PASTOR, Jordi (coord.). Expresar lo Divino: Lenguaje, Arte y Mística Das Göttliche Mitteilen: Sprache, Kunst und Mystik Dec 2002/ISSN 1676-5818.

PRANDI, Reginaldo. **Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX**. Tempo Social. São Paulo, v. 1, 1989.

REIS, Fernanda. **Lídia Baís: arte, vida e metamorfose**. Dourados, MS: EdUFGD, 2017.

REIS, Fernanda. **Razão e loucura na produção artística de Lídia Baís. Nuances de uma trajetória feminina**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal da Grande Dourados. 2020.

TRINDADE, Maria Tereza. **História de T. Lídia Baís**. Direitos Adquiridos e registrados.

UBALDI, Pietro. **A Grande síntese**. Síntese e solução dos problemas da Ciência e do espírito. 11º Ed. Livraria Allan Kardec Editora. São Paulo: 1979.

AS CASAS COMERCIAIS DE CORUMBÁ NOS ANÚNCIOS DA IMPRENSA OITOCENTISTA¹

Jéssica Cristina do Nascimento Aldana
Divino Marcos de Sena

Introdução

Reconhecido como Patrimônio pelo Município de Corumbá, em 1985, e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1993, o Conjunto Histórico, Arquitetônico e Paisagístico de Corumbá (Casario do Porto) guarda as marcas de um momento em que a região estava projetada especialmente para o rio Paraguai e para as múltiplas possibilidades de transformação que essa via de comunicação e transporte proporcionava.

Atualmente pertencente a Mato Grosso do Sul, Corumbá no século XIX foi um importante espaço urbano de Mato Grosso que ganhou destaque econômico, social e político. Situada à margem direita do rio Paraguai, a localidade possui uma posição geográfica que favoreceu seu desenvolvimento econômico no final do século XIX e início do XX, tornando-se o principal polo econômico e entreposto comercial da região. Essas características foram proporcionadas graças à reabertura da livre navegação no rio

¹.Pesquisa realizada com o apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Paraguai, após o término da Guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança (1864-1870). Esse passado é comumente lembrado quando analisamos o Casario do Porto e outras edificações existentes na área central da cidade, como aquelas presentes nas ruas Delamare, Frei Mariano, Antônio Maria Coelho e 15 de Novembro, locais onde estavam as principais casas comerciais.

No pós-guerra ocorreu o fortalecimento e crescimento do comércio em Corumbá. Com as atividades agropecuárias e extrativas, as casas comerciais cumpriram papel fundamental na economia da região, trabalhando com importação e/ou exportação de produtos, com variados tipos de mercadoria. Elas também funcionavam como representantes bancárias e atuavam com empréstimos.

Foi naquele período que também surgiram periódicos que tinham por objetivo principal noticiar acontecimentos relacionados à localidade, apesar de publicarem igualmente informações sobre outros municípios, províncias e do exterior (SOUZA, 2008). A imprensa em Corumbá foi um mecanismo importante utilizado por indivíduos das elites para a divulgação de suas ideias, projetos políticos, negócios (anúncios e cobrança de dívidas), autopromoção e como campo de disputa pessoal.

Indivíduos das elites locais estiveram envolvidos em atividades comerciais (SENA, 2017). Geralmente, era nessa parcela da população que estavam os comerciantes que divulgavam seus estabelecimentos na imprensa, cada qual com suas particularidades na forma de anunciar produtos, serviços, liquidações ou a própria loja. Para este artigo, fizemos uso de edições dos principais jornais publicados nos anos 1870 e 1880: “O Iniciador”, “A Opinião” e “O Corumbaense”. O recorte temporal marcou o fim da Guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança; a crise e o fim do trabalho escravo e do regime imperial; o momento inicial da (re)organização de Corumbá e do sul da província de Mato Grosso; a retomada das atividades comerciais ligadas à navegação a vapor e de formação de elites que enriqueceram e acumularam riquezas no comércio, além de possuir investimentos em mais atividades que faziam parte da economia regional.

Portanto, neste texto analisamos as casas comerciais de Corumbá a partir dos anúncios publicados na imprensa local. Ao mesmo tempo, nos preocupamos em identificar as estratégias utilizadas pelos comerciantes para divulgar seus negócios no principal veículo de comunicação. Enten-

demos que compreender a história de Corumbá naquele momento, assim como funcionavam as casas e atuavam seus proprietários, contribui para reforçar a importância da valorização e da preservação do conjunto arquitetônico existente.

Casas comerciais e imprensa

A instalação de casas comerciais, também conhecidas no período como casas de negócio, foi favorecida pela conjuntura do período pós-Guerra. O momento era propício para investir em atividades comerciais, pois Corumbá era o entreposto comercial e vivenciava ares urbanos jamais sentidos no sul da província. Existia uma diversidade dos tipos de comerciantes, alguns atuando como: 1º) Comerciantes de importação – que negociava/comercializava no município produtos da província e/ou de outras partes do país e importados; 2º) Comerciantes de importação e exportação – que além de atuar no mesmo setor do comerciante de importação, operava como exportador de alguns produtos provinciais (SENA, 2017).

Os comerciantes do primeiro tipo tinham suas casas comerciais ligadas à dinâmica local, importavam mercadorias, mas não atuavam como exportadores. Para a maioria, em suas casas de comércio vendiam variados tipos de produtos secos e/ou molhados, de gênero de primeira necessidade à gastronomia mais requintada, vestimentas/tecidos e acessórios, objetos decorativos, ferramentas, tintas, materiais para escritório, aguardente e outras bebidas, fumos etc. Eram estabelecimentos que vendiam produtos nacionais e estrangeiros, o que não isentava a carestia de outros, principalmente aqueles ligados diretamente ao consumo, tais como perecíveis, grãos, farináceos que às vezes dependiam de embarcações e de outras partes da província, do Império e do exterior. Da mesma forma, esse tipo de comércio era operado pelos comerciantes do segundo tipo, que, além disso, atuavam como exportadores de alguns produtos da província, sendo o mais recorrente o couro seco de gado *vacum*. Geralmente, esse tipo de comerciante possuía embarcações que eram empregadas no tráfego do porto de Corumbá para outros da província e/ou de países da Bacia Platina. Contudo, os comerciantes de importação possuíam igualmente embarcações, portanto, não era um bem que integrava as riquezas dos ligados ao incipiente comércio exportador (SENA, 2017).

Assim, podemos assinalar a importância das casas comerciais para o desenvolvimento do comércio corumbaense. Nos últimos anos do século XIX e início do seguinte, essas empresas diversificaram, trabalhavam como bancos nacionais e internacionais, com navegação, muitas eram donas de grandes navios, com exploração de terras e de produtos, como a extração da erva mate e o investimento na pecuária. Seus proprietários eram brasileiros e pessoas de diversas nacionalidades (TARGAS, 2012).

A variedade dos tipos de casas comerciais é verificável nos anúncios publicados na imprensa. Três dos principais periódicos do momento (O Iniciador, A Opinião e O Corumbaense) foram importantes para a veiculação de ideias dos grupos sociais e políticos, além de serem utilizados para a divulgação dos empreendimentos econômicos dessa parcela da população. Com o subtítulo “Legalidade, justiça, ordem e liberdade (Jornal Comercial Noticioso e Literário)”, O Iniciador era publicado duas vezes por semana. Comumente, o periódico tinha duas folhas e quatro páginas divididas verticalmente em três colunas.

A Opinião (“Litteraria e Noticiosa. Paz, Justiça e Liberdade”) e O Corumbaense (“Órgão dos interesses do commercio, da lavoura e da instrução popular. Literário e Noticioso”) possuíam periodicidade, estrutura e diagramação parecidas com a do O Iniciador, e com um conteúdo igualmente diversificado, deixando as últimas páginas para os anúncios comerciais. A gama variada de assuntos e os subtítulos com expressões que representavam o pensamento ilustrado evidenciam como os jornais no final do século XIX, se projetaram como um dos símbolos da modernidade e da comunicação de massa (SOUZA, 2003).

Os jornais começavam apresentando seu título, o *slogan*, data, edição, entre outras características e informações presentes em publicações de periódicos. Em seguida, passava a oferecer e divulgar seus próprios trabalhos, ou seja, a assinatura dos jornais para diversas regiões e seus respectivos valores, que variavam conforme onde seria vendido. As colunas dividiam-se em notícias gerais de Corumbá, do Brasil e do mundo, noticiário, avisos, campo neutro, editais e anúncios.

Os três periódicos seguiam basicamente a mesma estrutura. O conteúdo era variado, com temas que abarcavam desde cartas pessoais e de disputas entre indivíduos, a textos literários, receitas, editais públicos, cobrança de dívidas particulares, notas de falecimento, núpcias, viagens, missas,

festividades, vendas e aluguéis de casas, de terrenos e de bens semoventes, notícias locais e de outras partes de Mato Grosso, do Brasil e do exterior, além dos anúncios de casas comerciais e de prestadores de serviços. Estes últimos, geralmente ocupavam as últimas páginas. Desse modo, os jornais também serviram como um meio fundamental de comunicação e divulgação de mercadorias e serviços num momento em que Corumbá se desenvolvia economicamente, por isso, muitos comerciantes viam na imprensa uma forma de também alcançar lucro e de expandir seus negócios.

Analisamos 383 exemplares de *O Iniciador*, publicados entre 1879 e 1886, com a maior quantidade de volumes nos anos 1880 e 1881 (101 exemplares por ano) e 1882 (86 exemplares). De *A Opinião* utilizamos 92 exemplares (publicados entre janeiro de 1878 e janeiro de 1879) e 45 de *O Corumbaense* (com 44 exemplares de 1881 e 1 de 1889). O período de existência desses periódicos foi maior que os marcos referentes aos exemplares encontrados e disponíveis para consulta. É provável que existiram mais casas comerciais que utilizaram esses veículos, assim como outras que poderiam ter usado frequentemente dessa forma de divulgação mais em uma fase de sua existência que em outra. Tais situações, não impossibilitaram compreender a dinâmica comercial vivenciada em Corumbá no período e a forma como os comerciantes fizeram uso da imprensa para divulgar suas lojas e mercadorias.

Existia uma relação entre a imprensa e o comércio. A imprensa nunca foi neutra, e muito menos naquele momento, quando era pessoal e partidária, funcionava em função de determinados interesses pessoais e políticos, era influenciada e influenciadora. Comerciantes publicaram em periódicos onde estavam algum aliado pessoal/político (compadre, amigo, parente, sócio) como redator e/ou proprietário, uma vez que as relações pessoais imperavam os arranjos na sociedade e na política local (SENA, 2017). Dificilmente um comerciante publicaria anúncios no periódico de algum rival, mas era comum que utilizasse mais de um jornal para expor seu estabelecimento, evidenciando também a existência de relações de proximidade com outros editores/proprietários. A procura por um preço mais acessível para a publicação e o maior alcance de circulação do jornal eram elementos que também influenciavam na escolha do veículo de divulgação.

Anúncios e comerciantes

Os anúncios de casas comerciais apareciam na(s) última(s) página(s) dos jornais, de diversas formas e tamanhos, cada qual com um dispositivo visual e verbal. Poucos possuíam imagem, na maioria eram apenas o texto e o *slogan* da propaganda. Geralmente as propagandas se repetiam, anunciando variados tipos de produtos.

As informações publicadas eram elaboradas pelo comerciante, que poderia solicitar algum desenho ou efeito gráfico, tais como o tamanho e a disposição das letras, do anúncio, a quantidade de exemplares a ser publicado etc. Quanto maior o anúncio, os efeitos e a quantidade de exemplares, maior era o valor pago.

Na tabela 1, apresentamos os nomes das casas comerciais e de alguns proprietários, assim como os tipos de produtos e a quantidade de anúncios nos periódicos analisados. São muitos os exemplares faltantes, o que impossibilitou uma análise completa do conteúdo para o período analisado.

Nome da Casa	Proprietário	Tipos de produtos anunciados	Quantidade de anúncios	Anos de divulgação
Armazém da Rapaziada		Alimentos e bebidas	35	1878, 1879
Bella Selvagem	Antonio Antunes Galvão	Vestimenta e acessórios em geral	375	1878, 1879, 1881, 1882, 1883, 1884
Casa Bordenave Sanseve e comp.		Materiais de construção	3	1880
Casa de A. D. Pompeo		Alimentos	7	1881
Casa de Antonio Rodrigues Vieira		Alimentos	4	1878
Casa de Canale e Selasco		Bebidas, alimentos e acessórios	39	1880, 1881

Em Mato Grosso do Sul

Casa de Eduardo Helion		Variados	8	1880
Casa de Ferdinando S. Clemente		Cavalos	5	1881
Casa de Fernando Rugnone	Fernando Rugnone	Alimentos variados	15	1881
Casa de Firmo José de Mattos & Companhia		Alimentos, vestimentas e artigos variados.	95	1879, 1880, 1881, 1882, 1883
Casa de Flor Comforti		Materiais de construção	4	1880
Casa de Francisco José Fuzeta		Bebidas	5	1883
Casa de João Pedro Pereira (João Surdo)	João Pedro Pereira	Alimentos e Móveis	48	1880, 1881, 1882, 1883
Casa de Lucio Marques de Arruda (Casa do Lucio no Porto)	Lucio Marques de Arruda	Alimentos variados	17	1880
Casa de Luiz Esteves/Bazar Americano	Luiz Esteves	Produtos variados, alimentos, bebidas, vestimentas, artigos diversos.	186	1880, 1881, 1883, 1885
Casa de Mathias Dias e Companhia		Alimentos	46	1881, 1882, 1883
Casa de Pedro Pires		Fumo	22	1881, 1883
Casa do Pacheco		Bebidas e alimentos	20	1881, 1882, 1883

Patrimônio Cultural

Casa do Polack	Maximo Polak	Alimentos e artigos variados	28	1878, 1880
Casa do Totico		Vestimentas e outros artigos	24	1881
Casa do Victorio		Artigos e instrumentos musicais	39	1880, 1881, 1882
Casa do Vieira do Porto		Carnes e alimentos variados	31	1880, 1881
Casa Fonseca e Comp.		Alimentos e bebidas	15	1880
Casa/ Armazém de Manoel Dias de Pinho & Companhia	Manoel Dias de Pinho	Alimentos secos e molhados, acessórios, vestimentas, artigos variados	258	1880, 1881, 1882, 1883
Casa São Francisco de Salles		Artigos variados	9	1880
Cavassa e comp.		Artigos variados	180	1882, 1883
Domingues e Tavares	Domingues e Tavares	Cigarros, alimentos	38	1881, 1882
M. C. Migone		Variados	8	1880
Pettis e Calzada		Variados	37	1885 e 1886
Pinho e Comp.		Variados	28	1883

Reishofer e Heymann	Reishofer e Heymann	Medicamentos, acessórios, perfumarias, vestimentas, alimentos secos e molhados, uma variedade de artigos.	297	1880, 1881, 1882, 1883, 1884
---------------------	---------------------	---	-----	------------------------------

[Tabela 1] Relação de casas comerciais anunciadas nos anos 1870 e 1880

[Fontes] Jornal O Iniciador, Corumbá, (1879-1886); Jornal A Opinião, Corumbá, (1878-1879); Jornal O Corumbaense, Corumbá, (1881).

Nem todas as casas comerciais aparecem anunciadas nos anos mencionados. Algumas são citadas em poucas edições, por terem encerrado as atividades ou por algum outro motivo não continuaram a divulgar seus produtos e serviços. As casas que vendiam vestimentas e outros artigos foram as que mais anunciaram, como a Casa Bella e Selvagem, Casa de Firmo José de Mattos & Companhia, Casa de Luiz Esteves/Bazar Americano, Casa/Armazém de Manoel Dias de Pinho & Companhia, Cavassa e comp. e Reishofer e Heymann. Um indício do alcance econômico de seus proprietários, do porte desses estabelecimentos e da importância que eles tinham na região.

As casas comerciais que menos aparecem nos periódicos analisados são as mesmas com anúncios objetivos, mais simples na divulgação e ocupando pouco espaço físico nos jornais. Diferente das casas Bella Selvagem e Reishofer e Heymann que aparecem em vários periódicos e em diversos anos e edições, assim como também é notável um maior espaço de anúncios reservados a elas.

Maior presença de anúncios de determinadas casas comerciais indica estabelecimentos de grande importância, e que poderia demonstrar, como citado, a abrangência social e econômica do(s) seu(s) proprietário(s), como era o caso da casa Bella Selvagem. Seu dono, Antonio Antunes Galvão, ocupou vários cargos públicos e tinha influência na época, o que proporcionou vantagens pessoais e exercícios de poderes (SENA, 2017).

Outros comerciantes atuaram ativamente na vida político-administrativa de Corumbá e mesmo da província. Este foi o caso de Firmo José de Mattos que nos anos 1870 instalou uma importante casa comercial em

Corumbá com a razão social Firmo de Mattos & Cia. Esse indivíduo era pernambucano e bacharel pela Faculdade de Direito do Recife, migrando para Mato Grosso logo depois de formado, onde fez sua carreira pública e investimentos econômicos. Foi deputado provincial em mais de uma legislatura, desembargador, comandante da Guarda Nacional e, por muitos anos, líder do Partido Liberal da província. Sua atuação proporcionou o título de Barão de Casalvasco outorgado pelo governo Imperial em agosto de 1889 (MESQUITA, 1992; SENA, 2017).

Diversos eram os portes das casas comerciais que anunciavam nos periódicos. Os estabelecimentos elencados na Tabela 1 não foram os únicos existentes em Corumbá, já que nessa localidade possuía quantia maior que ao longo do período foram fechados, abertos, mudaram de nome e de donos, alteraram a sociedade ou migraram para outro local².

Com ampla variedade de casas comerciais e produtos oferecidos, o objetivo principal dos anúncios era atingir o consumidor. Publicava-se para aumentar os lucros atraindo mais clientes para o estabelecimento. Um anúncio bem escrito pelo proprietário e com boa divulgação na imprensa serviria para alavancar a casa comercial em relação às demais da localidade.

Os comerciantes publicaram para oferecer produtos novos que chegavam ou que sobravam no estoque e entravam em liquidação. A divulgação também era uma forma de mostrar o poder da casa comercial e o quanto ela tinha a oferecer em disputa com as demais que vendiam gêneros semelhantes. Utilizar os anúncios era um meio que poderia ser, além de rentável, uma forma de inserir os comerciantes no chamado mundo moderno, propiciando, confirmando ou reforçando suas influências e prestígios.

Em datas comemorativas como Carnaval, Semana Santa e Natal havia maior divulgação de determinadas casas que arrolavam os produtos que vendiam e que mantinham relação com as festividades próximas.

2. Conferir as seguintes fontes: Licenças concedidas às casas de negócio pela Câmara Municipal em 1873; Pedidos de alvará para Casas e Atividades Comerciais e Profissionais (1881-1883); Requerimentos de Patentes e Concessão para abertura de casas de negócios, 1880 a 1886; Requerimentos Patentes, 1889.



[Imagens 1 e 2] Anúncios das Casas Comerciais Bella Selvagem e Reishofer e Heymann antes do Carnaval (1883)

[Fontes] Jornal O Iniciador, Corumbá, 21 de janeiro de 1883.
Jornal O Iniciador, Corumbá, 4 de fevereiro de 1883.

Nos anúncios temos duas casas que divulgaram produtos para o mesmo evento, o Carnaval. Desde aquele momento, Corumbá mantinha uma relação estreita com essa festividade, característica que se ampliou com o tempo, fazendo dela na atualidade a cidade com o Carnaval mais animado do estado de Mato Grosso do Sul e um dos melhores do Centro-Oeste brasileiro. O Carnaval era o evento mais divulgado, seja pelas casas comerciais tentando vender produtos relativos a esse período festivo, como pelos festeiros que realizavam bailes ou alugavam espaços para a festividade.

O primeiro anúncio (Imagem 1) pertence à casa Bella Selvagem, que logo de início nos chama a atenção com a palavra “CARNAVAL”, em letras grandes, em negrito e repetida três vezes, tentava atrair consumidores/leitores para adquirir artigos sortidos para o evento. A casa dá destaque para seus produtos, enaltecendo-os: “o que há de melhor e apurado gosto”. No segundo anúncio, temos duas casas, a Reishofer & Heymann e novamente a Bella Selvagem, publicadas na mesma seção. Ambas são objetivas na propaganda, no entanto, na Bella Selvagem está a imagem ilustrativa de uma mulher elegante, com traços europeus (elitizado), utilizando uma máscara e fantasia. Além de tentar manter a relação com o nome da loja, a imagem

pretendia estimular a visita do público feminino para as compras de Carnaval, que poderia escolher as fantasias para si como para seus respectivos esposos e demais familiares.

A imagem de uma mulher aparece em outros anúncios, como o do Bazar Americano, pertencente a Luiz Esteves, comerciante que ocupou cargos públicos, como o de vereança (SENA, 2017).



[Imagem 3] Anúncio do Bazar Americano (1885)

[Fonte] Jornal O Iniciador, Corumbá, 27 de março de 1885.

Nesse anúncio, há produtos direcionados para a Semana Santa, tais como alimentos para a refeição principal e sobremesas.

Bacalhão, sardinha com tomates, sardinhas secas espinha, sardinhas com truffas, – Cavier da Russia, atum francez e italiano, lagostas e ostras inglezas e americanas, anchovas com aseite, aseitona rebeida com anchovas! Vagens verdes – (Haricots verdes – ervilhas, sopa juliana, macarrão estrelinha, tapioca, cevadinha, sagu, maise-na e araruta, cebolas, alhos, louro, pimenta, batatas, conserva de tomate e vinagre de Lisboa. Aseitonas em latas e em vidros, mostarda franceza e ingleza, manteiga, biscoitos. – Ameixas, passas, noses, molho inglês, massas e caldo de tomates. Pokles, essencia de enchovas – motadella – aspargo – Arroz, feijão, farinha e banha. – Café, chá preto, e Hisson – palitos.// Doces de marmelada, abacaxi, ananás, goiaba, maracujá, – Coco – Golé de diversas fructas. Chocolate hespanhol e em pó, leite concervado. Vinhos do Porto, Lisboa, francez [...]. Licores finissimos – marrochino – Korch vassor.// E

outros artigos que só á vista apreciarão // **Condições** de vendas – só a dinheiro! **No Bazar Americano** (Jornal O Iniciador, Corumbá, 27 de março de 1885).

Na apresentação do anúncio, as letras maiores ficaram reservadas para destacar a festividade e o nome da Casa, enquanto as menores para a relação dos produtos. Ao elencar os produtos disponíveis, Luiz Esteves pretendia atrair consumidores preocupados com as refeições para a celebração relacionada à morte e ressurreição de Cristo. A ilustração de uma mulher no anúncio remete a uma provável dona de casa atenta à refeição em família. A relação dos produtos, boa parte importados, também remete para um determinado tipo de consumidor.

Tendo em vista o contexto de Corumbá no final do século XIX, com a maior parte da população pobre e analfabeta³, é perceptível o perfil da clientela que os comerciantes queriam acessar. Produtos como vinho importado e caviar, por exemplo, não eram consumidos pela população pobre, sendo destinados a um público restrito. Apesar de existir a diversidade de produtos, entre os quais estavam alimentos básicos consumidos pela sociedade em geral, boa parte era destinado às elites, tais como vestidos e sapatos de luxo importados, jóias, perfumarias, entre outros acessórios.

Mas, igualmente existiram mercadorias anunciadas para atingir a ampla parcela da população. Dizeres como “queima total”, “liquidação”, “pechincha”, “rebaixamento/queda dos preços” eram usados para tentar atrair o maior número de compradores(as).



[Imagem 4] Anúncio do Armazém de Manoel Dias de Pinho & Comp. (1882)

[Fonte] Jornal O Iniciador, Corumbá, 24 de setembro de 1882

3. Conforme o censo de 1890, a maioria da população da paróquia de Corumbá era analfabeta (1.630 sabiam ler e escrever e 6.784 não possuíam essa formação). (DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA, 1898).

Em seguida a essa chamada do Armazém de Manoel Dias de Pinho & Comp., estava um texto descritivo e com a relação das mercadorias existentes:

Esta casa que adotou para sua divisa o aforismo economico – VENDER BARATO PARA VENDER MUITO – resolveo mais, por ser fim de anno, fazer um grande abatimento nos preços por que tem vendido os seus generos. // Vende-se com grande abatimento nos preços os generos seguintes: Arroz, feijão rasteiro, dito [feijão] miudo, farinha de mandioca, dita [farinha] de trigo, bolachas, carne secca, cebolas, cerveja preta, vinho francez, vinagre, genebra, aniz, assucar, azeite, massa de tomate, ervilhas, salame, velas, sabão, phosphoros, sollas inteiras, e uma immensa variedade de artigos de fazendas e molhados que deixa-se de mencionar e que vende-se baratissimo. // Na mesma casa encontra-se o legitimo azeite de figado de bacalháo e oleo de ricino recebidos ultimamente e que se venderá nas mesmas condições acima. // Em pagamento recebe-se a moeda de cobre como qualquer outra.// Aproveite a pechincha que não se encontra sempre (Jornal O Iniciador, Corumbá, 24 de setembro de 1882).

Situado no Porto de Corumbá, o Armazém possuía gêneros alimentícios de primeira necessidade. As diversas formas de pagamento, com destaque para a moeda de cobre ou qualquer outra, evidenciam que era um estabelecimento frequentado por pessoas de diferentes níveis socioeconômicos.

Apesar da diversidade, cada casa buscava atingir um público mais ou menos específico. Algumas vendiam mais acessórios e vestimentas, como era o caso da casa Bella Selvagem, outras vendiam produtos para a vida no campo, ou estavam empenhadas em materiais de construção como é o caso da Casa Bordenave Sanseve e Comp. Algumas anunciavam produtos para um público mais restrito, como a Casa do Victorio que vendia instrumentos musicais, enquanto outras divulgavam alimentos e bebidas, atingindo parcela maior da sociedade por venderem gêneros para a subsistência. No entanto, como frisado, muitos alimentos, vestimentas e acessórios eram restritos às elites ou nem sempre acessível às camadas populares.

A imprensa lucrava com a publicação nos jornais. Os assinantes dos periódicos conheciam os produtos, e o comerciante noticiava seus estoques. É possível imaginar que mesmo os analfabetos poderiam entrar em contato

com as propagandas a partir de uma leitura ouvida ou através de comentários. As propagandas também poderiam atrair consumidores não residentes em Corumbá, porque os periódicos tinham assinantes em outras partes da província, além de que, exemplares circulavam com leitores e outros viajantes para fora do município.

Os anúncios eram diversificados. No geral, apareciam em formato de texto com a lista dos produtos com ou sem preço. Existiram textos apelativos buscando exaltar os produtos e combater a concorrência. Anúncios criativos em formas de rima, acróstico, diálogo ou poesia eram mais raros, mas igualmente presentes. Havia comerciantes que apelavam para a publicação de uma página inteira do jornal e outros que divulgavam em uma coluna ou apenas em uma parte desta.

Os anúncios em forma de diálogo, tentavam envolver o leitor em uma história que pudesse estimular o consumo e verificar os itens anunciados e existentes na casa comercial. Esse tipo de propaganda era curta, breve e irreverente.

- Onde vai assim ás carreiras?
- Comprar em casa do Totico umas cousinhas muito baratas que elle está queimando e que só elle tem.
- É verdade! hontem comprei lá uns vestidos e diversas outras cousas, mais baratas do que em Montevidéo ou Rio de Janeiro.
- Está bom, até logo (Jornal O Iniciador, Corumbá, 9 de junho de 1881).

A Casa Bella Selvagem, de Antonio Antunes Galvão, citada anteriormente, situada na rua De Lamare, era uma das poucas que indicavam nos anúncios o endereço e o nome do proprietário. Como Corumbá era um espaço urbano pequeno, determinados comerciantes não sentiram a necessidade de colocar essas informações, já que quase todos que residiam na localidade se conheciam ou sabiam onde estavam os principais estabelecimentos comerciais. Mas, anunciar o endereço e o nome do proprietário poderia ser um recurso para informar os consumidores não residentes em Corumbá.

O nome Bella Selvagem sugere que as mulheres, mesmo morando no interior do Brasil, em área de fronteira geopolítica, em contato muito próximo com a vida sertaneja e “selvagem”, também poderiam ficar belas. Nos

periódicos que analisamos, a *Bella Selvagem* esteve presente em quase todas as edições. Foi uma das que mais apareceu e de diversas formas, em trechos pequenos e grandes, com ou sem imagem, mostrando produtos ou não, com texto apelativo ou objetivo, entre outros.

A casa oferecia vestimentas, calçados, acessórios e artigos pessoais e de embelezamento, seja para homens ou mulheres. Alguns anúncios foram direcionados exclusivamente às mulheres das elites, com divulgação de vestidos luxuosos e jóias. A “*Bella e Selvagem*” também variava os anúncios e inovava nos produtos conforme a época do ano, como no Carnaval, que passava a vender máscaras e fantasias, e no Natal oferecia um rol maior de produtos, sempre anunciando aqueles que estavam em promoção, “com preços módicos”, produtos baratos e, conforme o anunciante, de qualidade.

A forma como se anunciava poderia despertar o interesse de consumidores. Nas propagandas quase não se colocavam os preços, mas o recurso discursivo servia para instigar o leitor ou ouvinte para verificar os produtos que tinham chegado recentemente ou que estavam em liquidação. Entrar em contato com as novidades vindas da Europa ou outra parte do planeta poderia satisfazer os desejos de consumidores. Se existia o investimento do comerciante em determinados produtos, sem dúvida poderia ter compradores certos.

A liquidação anunciada poderia servir para recolher certa quantia em pouco tempo, como também despachar mercadorias há mais tempo no estoque. É provável também que comerciantes usassem a liquidação de apenas alguns produtos, ou mesmo nem baixassem tanto o preço, justamente para levar consumidores até a casa, numa oportunidade de vender parte da mercadoria.

Considerações finais

Este texto focalizou o tema casas comerciais e comércio de Corumbá sob uma perspectiva que ainda não tinha recebido a devida atenção da historiografia. Apresentamos um panorama acerca dos anúncios das casas comerciais, os produtos comercializados, quem eram seus proprietários, os tipos desses estabelecimentos, as estratégias utilizadas por seus donos para a divulgação na imprensa, bem como o público a quem comumente eram direcionadas as propagandas.

Os periódicos publicados em Corumbá no final do século XIX serviram como importante veículo de comunicação e propaganda para que comerciantes divulgassem suas casas comerciais ou atividades, na tentativa de vencer a concorrência e/ou para atrair mais consumidores. Esses indivíduos utilizaram de diferentes estratégias discursivas e/ou imagéticas para auferirem lucro e conseguirem maior popularidade para seus estabelecimentos. As propagandas buscavam atrair principalmente o público leitor dos jornais, portanto, pessoas alfabetizadas e assinantes dos periódicos. Mas, uma vez que divulgada na imprensa, a propaganda poderia obter outros clientes a partir de uma leitura ouvida e comentada. Se as propagandas estão presentes em todos os anos analisados, é uma forte evidência de que elas proporcionavam resultados positivos para os comerciantes.

Ficou perceptível a relação entre cidade, imprensa e comércio. Assim, o levantamento das propagandas publicadas em jornais é importante para a história, a economia e os mecanismos de consumo em Corumbá no período abordado.

Referências

DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. **População Recenseada em 31 de dezembro de 1890**. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1898.

Jornal A Opinião, Corumbá, 1878-1879. Centro de Documentação Regional da UFGD (CDR), Dourados-MS (Microfilme).

Jornal O Corumbaense, Corumbá, 1881 e 1889. Centro de Documentação Regional da UFGD (CDR), Dourados-MS (Microfilme).

Jornal O Iniciador, Corumbá, 1879-1886. Arquivo da Biblioteca Nacional (ABN). Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso: Jan. 2019.

Licenças concedidas às casas de negócio pela Câmara Municipal em 1873. Caixa s/nº. **Arquivo da Câmara Municipal de Corumbá (ACMC)**.

MESQUITA, José de. **Genealogia Matogrossense**. São Paulo: Editora Resenha Tributária, 1992.

Pedidos de alvará para Casas e Atividades Comerciais e Profissionais (1881-1883). Caixa s/nº. **Arquivo da Câmara Municipal de Corumbá (ACMC)**. Corumbá-MS.

Requerimentos de Patentes e Concessão para abertura de casas de negócios. 1880 a 1886. Caixa s/nº. Arquivo da Câmara Municipal de Corumbá (ACMC). Corumbá-MS.

Requerimentos Patentes, 1889, Caixa s/nº. Arquivo da Câmara Municipal de Corumbá (ACMC). Corumbá-MS.

SENA, Divino Marcos de. **Entre articulações e conveniências na Câmara Municipal de Corumbá:** Relações de poder, laços sociais e atuação política no final do Império. 2017. 331f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados-MS.

SOUZA, João Carlos de. Imprensa e Jacobinismo no início da República em Corumbá. In: MARIN, Jérri Roberto; VASCONCELOS, Cláudio Alves de. (Org.). **História, Região e Identidades.** Campo Grande: Ed. UFMS, 2003, pp. 215-241.

SOUZA, João Carlos de. **Sertão Cosmopolita:** Tensões da modernidade de Corumbá (1872-1918). São Paulo: Alameda, 2008.

TARGAS, Zulmária Izabel de Melo Souza. **As casas comerciais importadoras/exportadoras de Corumbá (1904-1915).** 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado em História). UFGD, Dourados.

AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DE MÁRCIO DE CAMILLO: ALGUMAS POSSIBILIDADES PARA A MUSICALIZAÇÃO EM CRIANCEIRAS

Alex Barbosa de Lima

Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira

Hudson de Souza Campos

Introdução

A proposta do músico Márcio de Camillo, “Crianceiras”, teve grande repercussão entre o público infantil refletindo diretamente no âmbito escolar por suas características lúdicas que encantaram educadores e alunos de Mato Grosso do Sul (MS). O projeto também ganhou admiradores em outras regiões do país, onde foi apresentado em formato de espetáculo em teatros, proporcionando uma grande visibilidade da cultura sul mato-grossense com as poesias que foram musicadas, interpretadas e ilustradas pela equipe deste grande projeto.

A partir da integração entre as quatro¹ poéticas da linguagem da Arte presentes nas apresentações do CD Crianceiras² é possível realizar várias atividades escolares que contemplem as habilidades disponíveis na Base Nacional Comum Curricular BNCC (2018) e são ratificadas no referencial curricular do município de Campo Grande MS (2020):

1. Artes Visuais, Dança, Teatro e Música.

2. Link do canal do youtube com músicas do CD Crianceiras: <https://www.youtube.com/user/Crianceiras>.

(CG.EF69AR20.s) Explorar e analisar elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de recursos tecnológicos (games e plataformas digitais), jogos, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musicais. [...] (CG.EF69AR31.s) Relacionar as práticas artísticas às diferentes dimensões da vida social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética (CAMPO GRANDE, 2020, p. 168-170).

Com isso, além de relatar aspectos sobre a criação e organização do CD Crianças, temos a honra de apresentar uma breve biografia de Márcio de Camillo elaborada a partir da transcrição da entrevista realizada em 18 de agosto de 2021 com o artista, exclusivamente para esta publicação. O convite foi atendido de prontidão, e mesmo em meio a correria do dia-a-dia, o artista fez questão de nos atender no horário que pudéssemos, com tamanha gentileza, fazendo deste momento uma experiência incrível e que nos remete à maneira de experiência no enfoque de Bondía (2002).

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

As experiências dos pesquisadores nas gravações do CD Crianças 2 (Mario Quintana) serão relatadas, expondo assim uma relação intrínseca com o artista Márcio de Camillo, ressaltando suas especificidades participativas e compartilhando as impressões vivenciadas na construção desse projeto. Com isso, se enaltece a produção artística de MS que se expande, se desenvolve e é externalizada de forma nacional e internacional com as poesias musicadas.

Através das iluminuras, ilustrações, Projeto Escola Crianças, espetáculo, site de vendas dos CDs e aplicativo gratuito disponibilizado, é possível

perceber o quanto Márcio de Camillo se envolve com os poetas Manoel de Barros e Mario Quintana. Todo esse esmero é expressamente audível em suas músicas. Na página inicial do site são expostas as imagens dos dois CDs, com suas capas caracterizadas para que os visitantes online possam navegar nos poemas musicados de Manoel de Barros e Mario Quintana.



[Figura 2] Imagem da página oficial do Crianceiras

[Fonte] CAMILLO (2016)

Informações relevantes sobre as obras, poetas enaltecidos e equipe que organizou essa grande manifestação artística são apresentadas na página online. Ao navegar no site³ há a sensação de ter entrado em um poema musicado e ilustrado que automaticamente se inicia com a canção “Sombra Boa” e imagens referente ao cachorrinho Ramela, que se interliga à linda canção, poema, ou arte que envolve o apreciador em Manoel De Barros. Na página⁴ Crianceiras Mario Quintana nos deparamos com a música “Ritmo”, que também nos interliga às poesias com a imagem ao fundo de uma cidadezinha, que é o nome de um dos poemas musicados. A página online traz palavras que são *hiperlinks* e direcionam às informações sobre o disco, espetáculo com seus integrantes⁵, Projeto Escola, vídeos, agenda, impren-

3. Página do CD Crianceiras Manoel de Barros: <http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/>.

4. Página do CD Crianceiras Mario Quintana: <http://www.crianceiras.com.br/mario-quintana/>.

5. Integrantes do espetáculo Manoel de Barros: <http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/espetaculo>.

sa, aplicativo e contatos. Com isso, a partir dos textos disponíveis, é possível perceber a magnitude do projeto idealizado e concretizado por Márcio de Camillo, sua proximidade com os poetas, paixão pelo seu objeto e processo de criação que enriquece nossa cultura sul-mato-grossense.

O álbum *Crianceiras* Manoel de Barros possui 10 poemas musicados por Camillo, que relatou em entrevista que o álbum foi indicado como um dos três melhores álbuns infantis de 2012 pelo Prêmio da Música Brasileira e estreou em formato de videoclipes no Gloob, canal infantil da Globosat. A capa do CD foi ilustrada pela filha do poeta, Martha Barros, bem como suas iluminuras foram retiradas dos poemas que ela havia ilustrado nas obras de seu pai.

As músicas que compõem essa obra são: Bernardo, Sombra Boa, Linhas Tortas, O menino e o rio, Sabastião, O Idioma das Árvores, Um Bem-Te-Vi, Se achante, Os Rios Começam a Dormir e O Silêncio Branco. Cada poema musicado é apresentado no canal do YouTube com uma releitura das personagens principais em forma de ilustrações, das quais o próprio Manoel de Barros definia como iluminuras, aumentando a fantasia e imaginação do apreciador.

No “Projeto Escola” *Crianceiras*, Márcio de Camillo expõe a responsabilidade educacional e social com a oportunidade de participação do espetáculo e aproximação das obras através das canções. Assim, Camillo (2021) relata que o CD *Crianceiras* tem cunho educativo e foi concebido para se tornar uma ferramenta pedagógica para os professores aproximarem seus alunos do universo das obras dos poetas.

O CD *Crianceiras* Mario Quintana é composto de 12 poemas musicados: Canção da Primavera, Ritmo, Canção de Domingo, Canção de Nuvem e Vento, Cantiguinha de Verão, Só para Si, Canção de Garoa, Canção da Ruazinha Desconhecida, Canção do Meio do Mundo, Cidadezinha, Poeta Lírico e Canção de Junto de Berço.

Uma outra linguagem da Arte trazida por Márcio de Camillo para suas obras é a coreografia ou expressão corporal disponível por vídeos no YouTube, como se pode observar na música *Ritmo*⁶. O espetáculo do CD

6. Coreografia da música *Ritmo*: <https://www.youtube.com/watch?v=2HmAQInhXBw>.

Crianças Mario Quintana também é formado por uma grande equipe e o leitor pode encontrar detalhes sobre os integrantes em página online⁷.

Atentar-se para as faces e possibilidades da Arte realmente é algo que Márcio cultiva e demonstra de forma natural. Para Camillo (2016), o espetáculo cênico-musical estimula o gosto pela Arte e oferece ingredientes estéticos que contribuem com a formação das crianças. Sua constante e diária poesia da vida é também interativa com o público do Instagram⁸ e Facebook⁹, onde Márcio promove a Arte por meio de postagens e convites de participação às atividades educativas, como por exemplo, as de um coro de mosaico a partir da Canção da Primavera com a participação dos seguidores, postado em 18 de agosto de 2021 para dar boas-vindas à primavera.

Conhecendo o Artista Márcio de Camillo

Márcio de Camillo nasceu em São Paulo em 1969, caçula entre os quatro irmãos. Filhos de Alzira Luiza Pereira de Camilo e Rubens Gil de Camillo que foi um arquiteto com obras reconhecidas nacionalmente e de grande importância para Mato Grosso do Sul. Ele tinha um estilo que misturava o regional do caboclo pantaneiro com influências de Oscar Niemeyer e outros artistas.

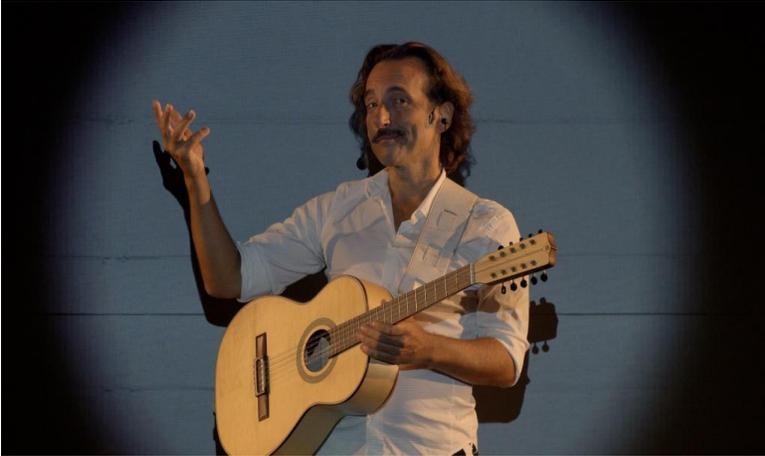
O músico é casado com Izabella Maggi e Cardoso, coautora do Crianças e uma inspiração para seus projetos. O casal concebeu a filha Mariah Cardoso de Camillo que também participou da gravação do CD Crianças entoando canções junto ao pai.

O artista estudou em São Paulo, Campo Grande e Estados Unidos. O aprendizado de música sempre se fez presente em sua vida. Estudou violão clássico com o professor Maciel e com o violonista Ulisses Rocha, também fez aulas de canto. Na cidade morena, estudou no colégio Dom Bosco e na Mace. Sua curiosidade do despertar para a vida, as amizades, o conhecimento musical e o deslumbramento com os artistas sul-mato-grossenses surgiram na adolescência, enquanto estudava no colégio Dom Bosco.

7. Integrantes do espetáculo Mário Quintana: <http://www.crianceiras.com.br/mario-quintana/espetaculo#>.

8. Link para acesso à página do instagram: <https://www.instagram.com/crianceiras/>

9. Link para acesso à página do Facebook: <https://www.facebook.com/crianceiras>



[Figura 1] Márcio de Camillo

[Fonte] CAMILLO (2021)

Seu professor Mestre João lhe deu o livro de Mario Quintana, Nova Antologia Poética, ao qual o músico aparece lendo e cantando os poemas musicados durante a gravação do CD Crianças. Com aproximadamente 13 anos, ele foi à casa do vizinho Rodrigo, seu amigo de escola no Dom Bosco. Ao chegar, Márcio se depara com o irmão do amigo. Era o músico Almir Sater e estava tocando viola. E assim nasce uma nova amizade a partir daquela música que soava do instrumento de seu mais novo amigo.

O quadrilátero onde Márcio viveu, o influenciou muito. Ele destaca que há nele um pouco de Geraldo Roca, Manoel de Barros e Almir Sater lhe trazendo assim genialidade, a doçura e o cítrico herdadas desses grandes personagens. Sempre gostou de poesia, a forma abstrata e inventiva como os poetas enxergam e explicam o mundo, a sociedade, o ser humano, o artista e a vida. Desde adolescente isso chamou muito atenção. Fazer a voz dele a voz desses grandes escritores foi uma grande inspiração.

Em 2003, a convite da UNESCO, integrou o workshop *Artists in Development*, realizado em Salvador (BA). Márcio foi representar o grupo na Europa, Sevilha na Espanha e depois em Londres. Ele teve a oportunidade de conhecer vários artistas e produtores internacionais. Fundou a Associação de Músicos do Pantanal (AMP) e foi responsável por projetos socioculturais, visando a divulgação e valorização da cultura do Mato Grosso do Sul, mais especificamente na área da música.

Seus discos foram Olhos D'água em 1996. Neste ano ele produziu o disco do Renato Teixeira chamando Mato Grosso do Sul Meu Amor e fizeram um show juntos no Glaucete Rocha. Telepaticamente em 2000, produzido por Mario Manga e em 2005 o CD e DVD Márcio de Camillo ao Vivo que foi um dos primeiros DVDs produzidos em Mato Grosso do Sul. No ano de 2006 o CD Gerações MS contou com a junção de 48 artistas em homenagem aos 25 anos do Prata da Casa.

Em 2007 lançou o disco Me Deixar Levar e em 2011 Hermanos Irmãos por América, com Jerry Espíndola e Rodrigo Teixeira, gravado em Assunção no Paraguai. No ano de 2012 foi convidado pela TV Morena para apresentar o programa Meu Mato Grosso do Sul, transmitindo a Arte e Cultura do estado pela televisão. No mesmo ano lança o CD Crianças Manoel de Barros e em 2015 o Crianças Mario Quintana. Em 2015 também é lançado o aplicativo Crianças que se expõe como uma nova maneira de interação com a poesia.

O Crianças foi o derradeiro projeto que Manoel de Barros se envolveu. No último encontro com Manoel de Barros, Márcio relata que foi mágico. Ao mostrar um vídeo com mais de 600 crianças de uma escola cantando a música Bernardo, Manoel olhou e disse: “Ah, isso é mentira, Márcio”. Então o poeta emocionado diz: “Eu fiz a poesia e o Crianças é um encanto”. Foi um momento de despedida.

O segundo livro de Mario Quintana que Márcio comprou chamava-se “Canções”. Nas obras completas de Mario Quintana, Márcio encontrou Cidadezinha, que foi a última música que ele fez para o Crianças. Ele viajou até Gramado para ler Mario Quintana e fazer as anotações, pois ele não tinha o poeta para norteá-lo. Conheceu Helena Quintana, sobrinha do poeta, que veio a contribuir com as ideias. Quando Márcio olhou o poema cidadezinha a melodia nasceu de forma espontânea.

O músico relata que ao criar uma melodia, se reforça e potencializa o aprendizado da poesia. O Crianças é palavra, música, teatro, animação, encenação, dança, cenografia, figurino, direção, aplicativo, multimídia, formação para professores e coreografia. É um grande programa de arte Educação.

Alguns eventos se destacaram no projeto Crianças. O show no Ibirapuera, com os poemas musicados de Manoel de Barros que alcançou lotação total. Em Ilhéus, no Teatro Municipal, com poemas de Mario Quintana.

Uma temporada com mais de 76 shows em São Bernardo do Campo e o show quatro dias depois que o Manoel de Barros faleceu, no shopping em Campo Grande. Márcio foi indicado pelos 2 CDs em 2013 e 2015 para o prêmio da Música Brasileira e neste ano de 2021 o *Crianceiras* foi lançado em Portugal.

Relato de experiências artísticas em *Crianceiras Mario Quintana*

O clarinetista Hudson Campos, licenciado em Música pela UFMS e atualmente mestrando no programa interinstitucional PROF-ARTES – autor deste artigo – descreve sua experiência no projeto *Crianceiras 2*: “gravar com Márcio de Camillo foi uma experiência que possibilitou apreciar a sutileza e sensibilidade do artista. Sua capacidade de criação é admirável. Os cuidados com os detalhes musicais valorizaram as letras de cada poesia. A liberdade para poder expressar minhas ideias musicais durante a gravação demonstrou o quanto o artista é generoso e respeitoso com o fazer musical dos músicos que colaboraram com suas gravações”.

Nesse sentido, Bondía (2002) contribui dizendo que “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (BONDÍA, 2002, p. 25). Vale observar o que o autor afirma:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. Desta maneira, a experiência está diretamente relacionada com o homem, aliás, só se realiza pelo homem. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece (BONDÍA, 2002, p. 21).

Campos complementa que “a participação na gravação de *Cidadezinha* proporcionou uma experiência nesse viés apresentado por Bondía (2002), pois provocou em mim uma estesia musical contemplada pela inspiração e criação do artista através da música e da poesia.”



[Figura 03] Músicos Márcio de Camillo e Hudson Campos

[Fonte] Arquivo pessoal de Márcio de Camillo

Campos ressalta que Márcio de Camillo deixou o clarinete à vontade e basicamente souou como um improviso. Sendo assim, toda a linha do clarinete foi construída na hora da gravação. O artista não se apropriou de partituras para sua produção musical e todo o processo de construção foi feito sem esse tipo de recurso. Essa prática é comum na música popular e não diminui em nada a qualidade do produto final. Tal fato nos lembra o que escreve Sloboda (2008) sobre o fato dos músicos de jazz não precisarem de partituras para fazer música:

assim como os cantores iugoslavos não aprendem de cor um dicionário de fórmulas, em geral, ninguém aprende a improvisação do jazz munindo-se de uma lista de acordes e progressões características. Aprende-se jazz ouvindo de maneira focada outros músicos e tocando com eles. Livros e notação não são necessários; muitos dos grandes músicos de jazz não seriam capazes de ler uma única nota de música (SLOBODA, 2008, p.186).

Vale ressaltar o interesse do artista em utilizar um instrumento não tão comum, principalmente em uma região onde é muito forte a presença de

instrumentos que são tradicionalmente utilizados na música sertaneja, tais como: violão, acordeon e viola caipira. O objetivo aqui não é hierarquizar instrumentos, mas sim enfatizar que é possível explorar outras sonoridades, como bem nos mostrou Márcio de Camillo ao se apropriar do clarinete. A sonoridade do clarinete é constantemente explorada nas trilhas de filmes, novelas e desenhos animados. A proposta de Márcio era explorar a sonoridade do instrumento em todos os registros (grave, médio e agudo). Alguns momentos o artista sugeriu uso de *glissando*¹⁰, algo comum para o clarinete. Essas atitudes revelam o refinamento do artista, não só pela escolha do clarinete em si, mas pela atenção com que ele conduz e escolhe cada sonoridade presente em suas produções.

As contribuições do CD Crianças vão além de tratar de poesias e músicas, pois o mesmo atende um público infantil e isso leva o clarinete até esse público. Geralmente os instrumentos de sopros e cordas friccionadas¹¹ estão diretamente associados à música erudita, mas a versatilidade de cada um é ampla. Reduzir o uso de um determinado instrumento em um gênero musical somente, é um equívoco.

Excerto da introdução feita pelo clarinete:



Analisando o excerto é possível perceber, através do movimento melódico, uma exploração do registro grave e médio do instrumento. A introdução apresenta um tema¹² de fácil assimilação por parte do ouvinte, o que facilita o trabalho de interpretação da canção com as crianças.

Já a regente do coro infantojuvenil do CD Crianças 2, co-autora deste artigo, ressalta que a experiência de gravação revelou o potencial das

¹⁰. Significa deslizar uma sucessão de sons, de uma nota a outra, efeito que pode ser conseguido em qualquer instrumento (MEDAGLIA, p.310, 2008).

¹¹. Instrumentos de cordas que usam arco para produzirem sons (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) (HENRIQUE, p. 73, 1988).

¹². Tema é a ideia fundamental de uma obra. É uma melodia bem definida com conteúdo musical significante (MED, p. 333, 1996).

crianças (que já faziam parte de um coro infantojuvenil) em aprender rapidamente a melodia das canções, sendo que não foram usadas partituras. O compositor enviou um áudio-guia e as crianças aprenderam exclusivamente “de ouvido”. Foram realizados ensaios corais com o grupo de nove crianças selecionadas para a gravação, porém, na prática, as crianças atuaram como solistas, pois gravaram com o fone de ouvido. Nesse sentido, as crianças demonstraram autonomia para cantarem com segurança suas partes; os ensaios em grupo que antecederam a gravação foram fundamentais para promover essa segurança e desenvolver precisão na execução rítmico-melódica e textual da canção.

O CD *Crianceiras* como Material Pedagógico nas Aulas de Música: possibilidades a partir das canções *Bernardo e Cidadezinha*.

Excerto de “Bernardo”:



As canções dos CDs *Crianceiras* podem fazer parte do repertório de um coro infantojuvenil ou mesmo de um grupo instrumental, em arranjos elaborados conforme o perfil do grupo. Para este artigo, escolhemos duas canções como exemplo: *Bernardo* e *Cidadezinha*.

Na canção *Bernardo*, encontramos alguns elementos musicais não muito usuais no repertório infantojuvenil: a tonalidade é Dó menor (Cm) e apresenta constantemente ritmos tercinados. É importante observar que o coro infantil canta em alguns momentos específicos, guardando devidos cuidados com as vozes das crianças, ou seja, não cantando em regiões desconfortáveis para elas. Quanto ao andamento da canção, vale observar que

no início é interessante cantar em um andamento mais lento, pois em alguns momentos fica difícil de compreender a letra. Por exemplo: em “quando estávamos todos acostumados com aquele Bernardo-árvore”, observamos um grau de complexidade maior na articulação do texto, e as crianças podem ter dificuldades nessa frase em um andamento mais rápido.

Proposta de preparação vocal a partir da canção Bernardo

O vocalise¹³, além de proporcionar o aquecimento fisiológico do trato vocal, serve para trabalhar elementos musicais de modo a preparar a interpretação da canção. Neste caso, um vocalise sobre o trecho melódico inicial da canção “Bernardo” poderia fortalecer a sonoridade do modo menor e a precisão no intervalo inicial (4ª descendente). Esse trecho também pode ser seguido das notas da tríade¹⁴ menor em arpejo¹⁵. O vocalise seria executado em diferentes tonalidades, respeitando a tessitura vocal das crianças coralistas, e tendo suas variações de meio em meio tom¹⁶.



É importante considerar que o trecho acima pode também ser utilizado como exercício de execução instrumental para estudantes de um instrumento melódico, como a Flauta Doce, em aulas de música nas escolas.

13. Exercício vocal (MEDAGLIA, p.325, 2008).

14. Acorde com três sons. (MEDAGLIA, p. 323, 2008).

15. Arpejar (como na harpa). Série de sons de um acorde tocados sucessivamente (MEDAGLIA, p. 300, 2008).

16. Meio ou semitom ou é o menor intervalo adotado entre duas notas na música ocidental (no sistema temperado) (MED, p.30, 1996).

Proposta de preparação vocal a partir da canção Cidadezinha

Excerto de Cidadezinha:



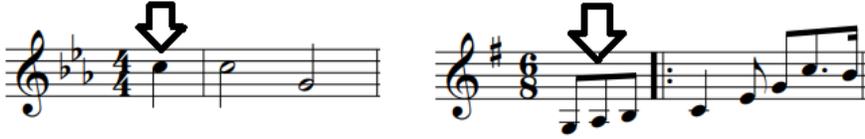
Cidadezinha está em Sol Maior (G). Sua fórmula de compasso é um binário composto. Os instrumentos usados na gravação de *Cidadezinha* são: clarinete, violão e percussão. O exercício foi construído a partir do motivo rítmico da canção, já estimulando a pulsação do compasso composto. Também usa notas da tríade maior em arpejo, para enfatizar a sonoridade da tonalidade maior. As variações podem ser feitas de meio em meio tom ascendente ou descendente; abaixo, mostramos dois exemplos em duas tonalidades diferentes.



O ritmo inicial anacruse¹⁷ é algo comum entre as duas canções. Há diferenças estruturais entre os compassos, pois em Bernardo o compasso é simples e essa anacruse compreende uma nota somente. Já em *Cidadezinha*,

17. São figuras que precedem o primeiro compasso, ajustando-se (ou não) no último compasso (MED, p. 147, 2008).

o movimento de anacruse está organizado com três notas, compreendendo um tempo do compasso composto.



Selecionar elementos da canção para trabalhar com os sons pode ser uma estratégia interessante. Em “Bernardo”, por exemplo, é possível trabalhar com sons dos animais mencionados – passarinhos, cachorros e araquã¹⁸; além de os imitar, é possível fazer uma classificação segundo seus parâmetros: altura (sons agudos ou graves), intensidade (fortes ou fracos), duração (longos ou curtos) e timbre.

A prática do canto coral – podendo também acrescentar instrumentos – engloba ensaios das canções, dividindo-as em pequenos trechos e trabalhando detalhadamente seus elementos musicais. Uma possível performance pública pode ser realizada no âmbito escolar, quando a canção estiver bem amadurecida. Na performance, também podem ser inseridos movimentos corporais criados pelos alunos a partir das observações dos vídeos e de novas interpretações realizadas pelos mesmos.

¹⁸. É uma palavra indígena que define uma ave, o mesmo que aracuã. <https://www.dicionarioinformal.com.br/araqu%E3/>.

Transcrição das Canções Bernardo e Cidadezinha

Bernardo

Música de Márcio De Camillo

Poesia de Manoel de Barros

Transcrição: Hudson Campos

Ber- nar- do ooooooooooooooooooh Já es-ta-va uma "árvre" quan-do eu o co-nhe-
ci Pas-sa-ri-nho já cons-tru- í- am ca - sas na
pa - lha do seu cha-péu Bri - sas oooooooooooooo
oh car-re-ga-vambor-bo-le-tas pa- ra o seu pa- le - tó E os ca-chor-ros u- sa-vam fa- zer de
pos - te as
su - as
per - nas Quan-do es-tá-va-mos to-dos a-cos-tu-ma-dos com a-que-le "ber-nar-do-
ár-vo-re" c - le ba- teu a - sas e "a- voou" vi-

37

rou pas-sa-ri-nho foi pa-ra o me-io do cer-ra - do ser um a - ra -

43

quã pra com - por o a ma - nhe - cer

Cidadezinha

Música de Márcio De Camillo
Poesia de Mario Quintana

Transcrição: Hudson Campos

Introdução

Ci-da-de-zi-nha che-ia de

gra-ça Tão pe-que-ni-na a-té cau-sa dó Com seus bur-ri-cos a pas-tar na pra-ça Sua j-gre-ji-nhade uma tor-re

12

só Nu-vens que ve-nham, nu-vens e a-sas, não pa-ram nun-ca nem um se-gun-doE fi-ca a tor-re, so-bre as ve-lhas

18

ca-sas Fi-ca cis-man-do co-mo é vas-to mun-dôEu que de lon-ge ve-nho per-di-do,sem pou-so fi-xo a tris-te

24

si-na Ah, quem me de-ra ter lá nas-ci-do Lá to-da

Em Mato Grosso do Sul

27

vi - da po - der - mo

28

rar Ci-da-de-zi-nha tão pe-que-ni-na Que to-da ca-be num só o-lhar Ci-da-de-zi-nha tão pe-que-

34

ni-na Que to-da ca - be num só o - lhar

Campo Grande, MS

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff (measures 27-28) has the lyrics 'vi - da po - der - mo'. The second staff (measures 28-33) has the lyrics 'rar Ci-da-de-zi-nha tão pe-que-ni-na Que to-da ca-be num só o-lhar Ci-da-de-zi-nha tão pe-que-'. The third staff (measures 34-35) has the lyrics 'ni-na Que to-da ca - be num só o - lhar'. The score ends with a double bar line and repeat dots. Below the score, it says 'Campo Grande, MS'.

É importante destacar que as transcrições¹⁹ foram feitas com base nas gravações dos CDs. Elas servem como ferramentas para trabalhar processos de notação²⁰ musical, contribuindo assim com a compreensão da grafia musical. É interessante notar que no início da canção, o artista canta a palavra árvore suprimindo a vogal O, ficando “árvre” – o que também confere à canção um toque regionalista, da linguagem popular. Isso acontece, pois a palavra precisa se encaixar com a melodia, então o cantor usa esse recurso.

Souza (2021) relata a descrição conotativa e denotativa como possibilidades para as quatro linguagens da Arte. Com isso, pela audição e apreciação do vídeo Bernardo²¹ e Cidadezinha²², as crianças poderão relatar suas impressões. Podemos iniciar somente com a escuta do áudio, solicitando aos alunos para que se atentem aos sons presentes na música. Posteriormente, realizar uma reflexão em conjunto onde cada um irá expor suas impressões sobre o que escutou, relatando sobre elementos gerais que estão relacionados aos sons, letra e demais fatores perceptíveis na música.

¹⁹. Transcrição é reescrever uma composição de outra maneira, para outra formação instrumental ou vocal não original (MEDAGLIA, p. 323, 2008).

²⁰. Escrita que indica altura, duração e intensidade do som em um pentagrama (MEDAGLIA, p. 316, 2008).

²¹. Link com vídeo da música Bernardo: https://www.youtube.com/watch?v=PTG_TLy-FQEG,

²². Link com vídeo da música Cidadezinha: <https://www.youtube.com/watch?v=cgYYnb-CvLgc>,

Propõe-se a apreciação do vídeo das músicas Bernardo e Cidadezinha com toda a interpretação visual, expressão corporal e demais fatores de palco possíveis de se observar no vídeo. Segue-se a sequência de reflexão em grupo sobre o vídeo. O professor pode realizar variações nas atividades descritivas, criando situações de aprendizagem de acordo com o perfil de sua turma. Por exemplo: as crianças podem compartilhar suas impressões individualmente, e depois todos formarem um quadro de palavras sobre a poesia musicada. Desta forma, conforme explicita Souza,

Ao refletir sobre a palavra falada, as imagens criadas, os signos utilizados, em diálogo respeitoso com outras pessoas, esse conjunto se torna acessível para o grupo, *as coisas se mostram*, identificam-se potencialmente as representações que alienam o Ser mais desvelam-se as possibilidades de mudança das realidades/verdades, que nunca são singulares no contexto amplo da totalidade (SOUZA, 2021 p. 27).

Com isso, cada aluno poderá exprimir palavras totalmente diversificadas, pois na experiência humana, ainda que uma mesma situação seja vivenciada por duas pessoas ou até pela mesma pessoa novamente, será diferente, pois “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. [...] não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontecem” (BONDÍA, 2002. p. 27).

O mesmo poderá acontecer com outras atividades propostas, como uma releitura das músicas após as atividades anteriores. O aluno poderá retratar desenhos que sejam totalmente diferentes dos expostos nos vídeos, porém para ele terá conexão com as experiências que teve e com as habilidades que possui no momento. Com as partituras, podemos realizar a exposição das notas musicais presentes nas músicas, indicação do andamento, compasso, figuras de notas, figuras de pausas, pulsação, rítmica, dentre outras possibilidades inerentes à linguagem musical.

Conclusão

As músicas de Márcio de Camillo, inspiradas nas poesias do pantaneiro Manoel de Barros e do gaúcho Mario Quintana, representam vivências significativas de professores-pesquisadores no ensino de Arte, seja em escolas de ensino básico ou em estudos fomentados em universidades. A riqueza do material musical e pedagógico que constitui o projeto “Crianceiras” já tem seu reconhecimento em âmbito nacional e internacional com representatividade sul-mato-grossense. E cabe a nós, pesquisadores, educadores, músicos e gestores de cultura, contemplar e preservar esse patrimônio.

Referências

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

BRITO, Teca Alencar de. **Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação**/Teca Alencar de Brito. – São Paulo: Peirópolis, 2019.

CAMILLO, Márcio de. **Crianceiras**. 2012. Disponível em: <<http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/disco>>. Acesso em: 30 de jul. de 2021.

CAMILLO, Márcio de. **Crianceiras**. 2016. Disponível em: <<http://www.crianceiras.com.br/mario-quintana/home>>. Acesso em: 05 de ago. de 2021.

CAMILLO, Márcio de. **E-mail com o envio de fotos para a biografia**. 2021a. Envidado por marciodecamillo@hotmail.com e recebido por alexlb.lima@gmail.com em 18 de ago. de 2021.

CAMILLO, Márcio de. **Entrevista online via google meet**. 2021b. 18 de ago. de 2021.

CAMPO GRANDE. **Linguagens: referencial curricular REME**. Campo Grande – MS: SEMED, 2020. Disponível em: <<https://gefem-sem.ed.blogspot.com/p/referencial-curricular-da-reme-2020.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2021

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro!:** do canto gregoriano ao sintetizador/ Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008.

MED, Bohumil. **Teoria da Música/Bohumil Med.** – 5. ed. – Vade Mecum de teoria musical – Brasília, DF: Musimed, 1996.

SLOBODA, John A. **A mente musical:** psicologia cognitiva da música/John A Sloboda; tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari – Londrina: EDUEL, 2008.

SOUZA, Paulo C. A. Por quem somos e seremos: fenomenologia, saberes populares, arte e docência. In: SOUZA, Paulo C. A.; ABREU, Simone R.; FERNANDES, Vera L. P. (Orgs.). **Percursos na formação em arte:** abordagens e reflexões epistemológicas. Campo Grande: Ed.UFMS, 2021, p. 1-33. [no prelo].

CARDÁPIO CULTURAL – MEDIAÇÃO CULTURAL PARA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO MEMORIAL DA CULTURA E DA CIDADANIA APOLÔNIO DE CARVALHO

Douglas Alves da Silva

Elisângela Castedo Maria do Nascimento

Karina Medeiros de Lima

O que é o Cardápio Cultural?

Idealizado e organizado pelo Arquivo Público Estadual de MS, o Cardápio Cultural é projeto que promove a visita mediada de grupos oriundos de escolas, universidades, institutos e associações às unidades culturais instaladas no prédio Memorial da Cultura. Possui diversos roteiros de visita que se adequam ao tempo de visita dos grupos, buscando contemplar as unidades culturais presentes no prédio, além do Arquivo Público Estadual de MS.

O Cardápio Cultural é responsabilidade do setor Educativo do Arquivo Público Estadual de MS, que atende os grupos mediante agendamento prévio. O setor Educativo conta com uma pedagoga responsável por fazer a mediação educativa nos espaços da Fundação de Cultura a partir de conceitos de ação patrimonial, ação educativa e missão educativa (STUDART, 2004).

A ação patrimonial é dada a partir do patrimônio cultural já a ação educativa ocorre em torno de atividades educacionais práticas e a missão educativa compreende a função educacional dos museus (STUDART, 2004). Segundo Horta; Grunberg e Monteiro (1999, p. 6), a educação patri-

monial é “um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo”, mas também pode ser entendida como um método ativo e contínuo de ensino que auxilia às pessoas a aprenderem a conhecer o patrimônio por meio do diálogo e experimentação e discussão (PRIMO, 2002). A aprendizagem ocorre por meio de um espaço cultural que parte do diálogo e interações que provem reflexões a respeito do patrimônio cultural.

Para que esse diálogo educativo ocorra, é importante que a ação educativa aconteça por meio do mediador:

[...] os mediadores ocupam papel central, dado que são eles que concretizam a comunicação da instituição com o público e propiciam o diálogo com os visitantes acerca das questões presentes no museu, dando-lhes novos significados” (MARANDINO, 2008, p. 27).

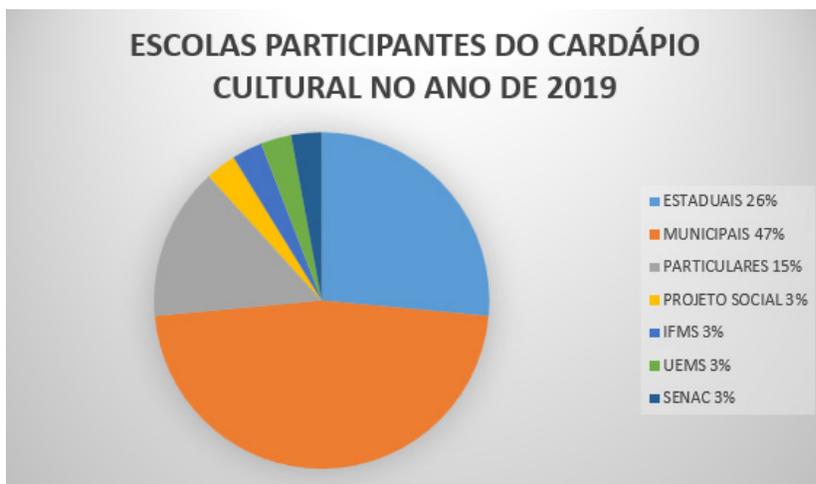
É necessário que o setor educativo, pense numa mediação por meio de atividades para que o público tenha uma maior interação com os espaços educativos e as exposições, buscando ressignificar as ideias (MARANDINO, 2008).

Antes da Pandemia de Covid 19²³, ainda no ano de 2019, o Projeto Cárdpio Cultural teve uma grande demanda, com relevante procura por parte de escolas públicas, particulares, de ensino técnico, profissionalizantes, universidades e projeto social. Os estudantes puderam conhecer os espaços da Fundação de Cultura de MS, como a Biblioteca Estadual, o Centro Referencial de Artesanato, o Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, o Arquivo Público Estadual de MS e o Museu da Imagem e do Som (MIS/MS), por meio de visitação mediada como mostram

23. COVID-19 (CO – corona, VI – vírus; D – Doença, 19 – 2019, ano de surgimento) é o nome dado pela Organização Mundial da Saúde para a doença causada pela Sars-Cov-2 (severe acute respiratory syndrome coronavirus 2 – Síndrome Respiratória Aguda Grave do Coronavírus 2), também chamada de Novo Coronavírus ou apenas Coronavírus. Este vírus tem seus primeiros registros em 2019, chegando em 2020 a uma escala pandêmica que afligiu grandemente o mundo, com quedas de contágio e mortes verificadas após a ampliação da vacinação, vitimando fatalmente mais de 600 mil vidas até o momento (Informações obtidas no site da OMS – <https://www.who.int/>, acesso em 10/06/2022).

as figuras 1, 2, 3, 4 e 5. Os Estudantes eram oriundos de escolas localizadas tanto na área central como da periferia da capital de Mato Grosso do Sul, assim como de cidades do interior.

Foi atendido no ano de 2019 um público total de 1574 pessoas, conforme descrito nos gráficos 1 e 2:



[Gráfico 1] Escolas que participaram do Cardápio Cultural em 2019

[Fonte] Nascimento e Silva (2022)



[Gráfico 2] Quantidade de pessoas que participaram do Cardápio Cultura em 2029

[Fonte] Nascimento e Silva (2022)



[Figura 1] Visitação no Centro Referencial de Artesanato

[Fonte] Arquivo Público (2019)



[Figura 2] Visitação à Biblioteca Pública Estadual

[Fonte] Arquivo Público (2019)



[Figura 3] Visitação ao Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul Fonte: Arquivo Público (2019)
[Figura 4] Visitação ao Arquivo Público Estadual de Mato Grosso do Sul



[Fonte] Arquivo público (2019)
[Figura 5] Visitação ao Museu da Imagem e do Som (MIS/MS)



[Fonte] arquivo (2019)

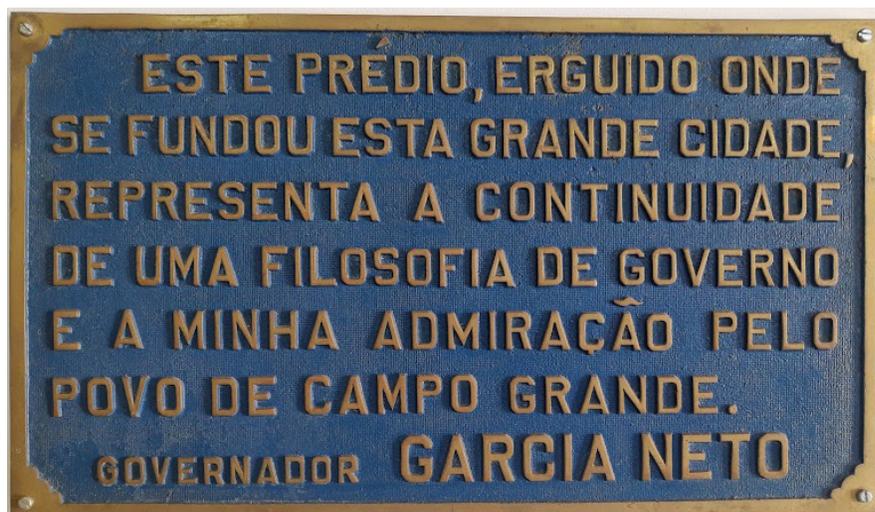
Histórico do Memorial da Cultura e da Cidadania Apolônio de Carvalho

Idealizado pouco antes da criação do Estado de Mato Grosso do Sul, o então Edifício das Repartições Públicas Estaduais – ERPE – teve sua construção iniciada em 1973 na gestão de José Fragelli, com inauguração na gestão do governador José Garcia Neto. O prédio foi projetado pelos arquitetos Luiz Paulo Fernandez Conde e Flávio Marinho Rego (ARRUDA; MARAGNO; COSTA, 1999, p. 90-91), sendo inaugurado em 26 de agosto de 1976, data que marca o aniversário do município de Campo Grande, inclusive com placa comemorativa que fazia alusão à importância de Campo Grande para o estado de Mato Grosso.



[Figura 6] Placa de inauguração do Edifício das Repartições Públicas Estaduais

[Fonte] Silva (2022)



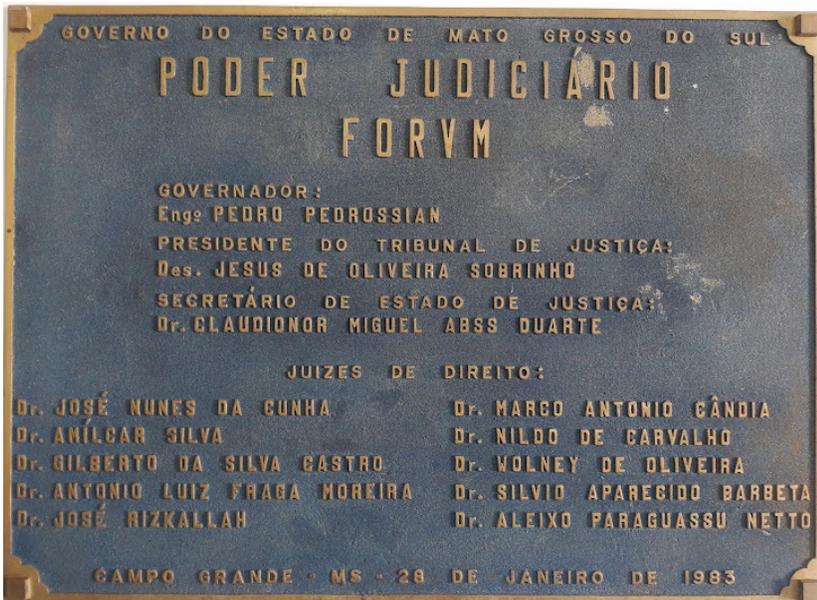
[Figura 7] Placa comemorativa ao município de Campo Grande

[Fonte] Silva (2022)

Em 11 de outubro de 1977, com a divisão do estado de Mato Grosso, é constituído o estado de Mato Grosso do Sul a partir do desmembramento da porção sul de seu vizinho. Com a instalação efetiva do estado de Mato

Grosso do Sul em 1º de janeiro de 1979, o ERPE passa a ser a sede do novo governo estadual, com a posse do primeiro governador Harry Amorim Costa.

Essa situação dura até 1983, quando na gestão de Pedro Pedrossian, a sede oficial do governo se instala nos prédios construídos no Parque dos Poderes (MACHADO, 2000, p. 186-187). Desta forma, o ERPE passa a abrigar o Fórum da Comarca de Campo Grande por 19 anos, até o ano de 2002, o que levou a ser apelidado como o “prédio do fórum”, ou “edifício do fórum”, ficando enraizado no imaginário popular e sendo reconhecido como “Edifício do Fórum” ou “Antigo Fórum” até os dias atuais.

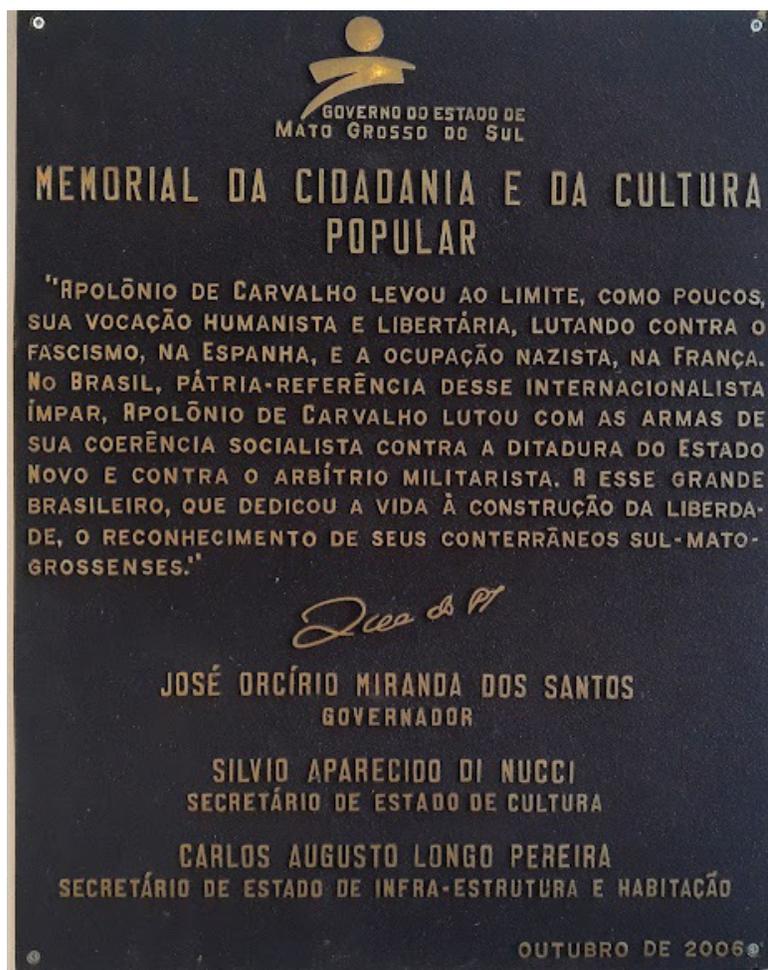


[Figura 8] Placa da instalação do Fórum no edifício

[Fonte] Silva (2022)

Entre 2002 e 2006, o prédio passou por uma grande reforma e revitalização para receber nova função, sendo inaugurado no dia 11 de outubro de 2006, como parte das atividades comemorativas do aniversário de criação de Mato Grosso do Sul. Então, com a saída do “Antigo Fórum” em 2002 que o ERPE muda oficialmente de nome em 31 de outubro de 2006, por meio da

Lei nº 3.283²⁴, passando a ser chamado “Memorial da Cultura e Apolônio de Carvalho” no governo de José Orcírio Miranda dos Santos, o Zeca do PT. A nova nomenclatura também deixa evidente a nova função da edificação: a sede estadual de unidades ligadas à política cultural no estado de Mato Grosso do Sul.



[Figura 9] Placa de inauguração do Memorial da Cultura Apolônio de Carvalho

[Fonte] Silva (2022)

24. Lei nº 3.283, de 31 de outubro de 2006, publicada no Diário oficial de Mato Grosso do Sul nº 6.840 (https://www.spdo.ms.gov.br/diariodoe/Index/Download/DO6840_01_11_2006)

Apolônio de Carvalho, o homenageado que dá nome ao prédio, foi um corumbaense nascido em 1912. Militar expulso do Exército durante a Era Vargas, tornando-se militante do Partido Comunista Brasileiro, participando como voluntário na Guerra Civil Espanhola nas brigadas internacionais contra os fascistas. Atuou também na Segunda Guerra Mundial ao lado da Resistência Francesa na luta contra o nazismo. Após a guerra, Apolônio retorna ao Brasil, atuando politicamente, sendo que durante o período da Ditadura Militar esteve também presente na resistência ao regime, sendo preso e torturado em 1970 e posteriormente exilado para a Argélia, retornando ao Brasil apenas após a Lei da Anistia.

Atualmente (2022) estão instaladas no Memorial Apolônio de Carvalho a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e a Secretaria de Estado de Cidadania e Cultura (SECIC), à qual a Fundação é institucionalmente ligada. Também estão presentes no Memorial, unidades de atendimento cultural como o Arquivo Público Estadual, a Biblioteca Pública Dr. Isaias Paim, o Museu da Imagem e do Som (unidades ligadas diretamente à FCMS), além do Museu de Arqueologia da UFMS (MuArq/UFMS).



[Figura 10] Memorial da Cultura e da Cidadania Apolônio de Carvalho

[Fonte] Arquivo Público (2019)

As unidades que fazem parte do Cardápio Cultural e o que cada uma oferece ao público

As unidades que fazem parte do Projeto Cardápio Cultural são abertas para visitação e estão instaladas no Memorial da Cultura e da Cidadania Apolônio de Carvalho. São elas: a Biblioteca Pública Estadual Dr. Isaias Paim e o Centro Referencial de Artesanato, localizados no térreo, o Museu

de Arqueologia da UFMS, localizado no 1º andar, o Arquivo Público Estadual de MS, localizado no 2º andar, e o Museu da Imagem e do Som (MIS) de MS, localizado no 3º andar.

Biblioteca Pública Estadual Dr. Isaias Paim

A Biblioteca Pública Estadual Dr. Isaias Paim foi criada pelo decreto nº 826, de 5 de dezembro de 1981 – antes mesmo da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. A Biblioteca é responsável por um acervo de 35 mil publicações, dentre periódicos, livros e obras raras disponíveis para consulta e empréstimo.

Entre suas metas estão a garantia do acesso à informação e a promoção e desenvolvimento social e cultural dos cidadãos. A Biblioteca possui uma impressora em braile e outros equipamentos de acessibilidade (lupa para baixa visão e máquina Perkins), que podem ser utilizados por instituições ou por pessoas cegas. O Espaço Acessível possui livros em braile e audiolivros.

É um espaço que valoriza a igualdade de acesso para todos, independentes da idade, raça, sexo, religião, nacionalidade, língua ou status social, como determinado pela Unesco em seu manifesto de 1994.

A biblioteca oferece ao público espaços de pesquisa e leitura e empréstimos de livros. São realizados nos espaços da biblioteca ações e projetos para a valorização da leitura e literatura, exposições literárias, cursos de línguas e braile e o projeto “Férias na Biblioteca”, onde as crianças em férias, participam de oficinas temáticas de contação de histórias, pintura, música, danças, folclore entre outras.



[Figura 11] Férias na Biblioteca

[Fonte] Acervo da Fundação de Cultura/MS (2019)

Centro Referencial de Artesanato

Reinaugurado em 22 de março de 2019, o Centro Referencial de Artesanato, tem como objetivo valorizar a produção de artesanato regional. É um ponto de referência turístico-cultural, nesse espaço estão expostas peças dos artesãos mais tradicionais e renomados do Estado e que fazem parte do acervo permanente da Fundação de Cultura.

Algumas peças expostas representam a influência da cultura paraguaia, boliviana, indígena, pantaneira e elementos folclóricos que contribuem para a formação cultural do Estado de Mato Grosso do Sul.

A exposição permanente é composta por obras de 44 artesãos residentes nos seguintes municípios: Campo Grande, Rio Verde, Coxim, Três Lagoas, Miranda, Dourados, Rio Brillhante, Jardim, Ladário, Caarapó, Sete Quedas, Bataguassu, Anastácio, Corumbá, Porto Murtinho – Aldeia Alves de Barros. As matérias-primas utilizadas no artesanato exposto são: madeira, fibra vegetal, argila, osso, cabaça, lã natural de ovelha e couro bovino.



[Figura 12] Centro Referencial de Artesanato
[Fonte] Nascimento e Silva (2022)

Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

O Museu de Arqueologia da UFMS (MuArq) é uma Unidade de Apoio Pedagógico (UAP) ligada ao gabinete da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Esporte (Proece). Possui sua exposição de longa duração, no Memorial da Cidadania e Cultura Apolônio de Carvalho, no 1º andar, montada no local desde 19 de maio de 2008. A função do MuArq é divulgar o conhecimento científico, conscientizar e preservar o patrimônio cultural do Estado e fomentar novas pesquisas científicas. O MuArq/UFMS constitui-se como espaço interdisciplinar do ensino, da pesquisa e da extensão.

O Museu de Arqueologia da UFMS (MuArq/UFMS) tem como objetivo realizar pesquisas sobre o passado arqueológico do Estado, buscando entender e explicar os diversos processos de povoamento humano deste território, contribuindo para a preservação da memória do patrimônio cultural e manutenção da diversidade cultural. O museu conta com um auditório com vídeos de Educação patrimonial e científicos (Arqueologia de MS), dois espaços Lúdico-pedagógicos, uma reserva técnica com mais de 250 mil peças de arqueologia, uma biblioteca, e realiza exposições didáticas de parte do acervo, como instrumento de divulgação, educação científica e preservacionista.

A exposição de longa duração está acessível para visitação on line, num tour 360°²⁵, ou pelo canal do MuArq no YouTube, sendo possível acessar os conteúdos produzidos, como vídeos, curtas, encontros e entrevistas, podcast e quizzes.



[Figura 13] Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

[Fonte] UFMS (2021)

Arquivo Público Estadual de Mato Grosso do Sul

O Arquivo Público Estadual, instalado no 2º andar do Memorial, é a instituição responsável pela preservação da memória e da história de Mato Grosso do Sul, por meio da gestão de documentos produzidos e acumulados pela administração, fundações e autarquias do Poder Executivo Estadual, também assegura o cuidado e a preservação de fontes para a pesquisa histórica e o assessoramento aos órgãos do Executivo Estadual e aos municípios do Estado, promovendo cursos, oficinas e qualificações técnicas para profissionais atuantes na área.

Sua origem remonta à Diretoria-Geral do Arquivo Público, criada pelo Decreto nº 4.053 de 2 de abril de 1987. É em 1989, com a promulgação da Constituição Estadual, em seu artigo 45, que foi instituído o atual Arquivo Público Estadual. Desde 2007 o gerenciamento do Arquivo Público Estadual fica sob a responsabilidade da Fundação de Cultura de Mato Grosso

25. Disponível no link: <https://tour360.meupasseiovirtual.com/06095/14262/muarq360/tourvirtual/index.html>

do Sul. O acervo da Colônia Agrícola Nacional de Dourados e o acervo da Companhia Matte Larangeira²⁶, compostos por documentos textuais, fotos e recortes de jornais, são acervos de destaque na massa documental salvaguardada pelo Arquivo Público, servindo como fontes para pesquisas e produções culturais.

O Arquivo Público Estadual possui também uma biblioteca setorial especializada, com acervo de livros, relatórios e periódicos nas áreas de história regional, arquivologia e cultura sul-mato-grossense. Somado a este acervo, estão os Diários Oficiais do Estado do Mato Grosso (anterior à criação de Mato Grosso do Sul, com volumes dos anos de 1949 até o ano de 1979) e do estado de Mato Grosso do Sul (de 1979 até 2007, ano que o Diário Oficial passa a ser apenas virtual).



[Figura14] Arquivo Público Estadual (APE) de MS
[Fonte] Nascimento e Silva (2022)

26. A palavra “Laranjeira”, aqui é grafada com a letra “g” por remeter ao nome de seu fundador Thomaz Laranjeira.

Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

Com a missão “Preservar a memória, educar para o futuro”, o Museu da Imagem e do Som (MIS), unidade da Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul.

O Museu da Imagem e do Som (MIS), foi criado em 09 de dezembro de 1997, através do Decreto-lei nº 1.793 com o objetivo de preservar os registros que compõem a memória visual e sonora da cultura sul-mato-grossense. O acervo do MIS conta com mais de 8.000 mil itens entre fotografias, filmes, vídeos, cartazes, discos de vinil, registros sonoros, VTs sobre o Estado e o País, CDs, fitas cassete com registros da cultura e da história de Mato Grosso do Sul.

A sala de Exposições Maria da Glória Sá Rosa abriga exposições temporárias onde são apresentados trabalhos de artistas convidados, com assuntos relacionados a Imagem e Som. Na sala Idara Duncan são exibidos filmes em parceria com instituições como os Cineclubes. Nos meses de janeiro e junho acontece o CineMIS de Férias, sempre no período vespertino e com entrada franca.

Realizado em parceria com o curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, o projeto Sons do Museu proporciona o intercâmbio entre estudantes de escolas públicas e acadêmicos do curso de música, com apresentação instrumental. Outro projeto é o “Amplificadores de Cultura”, que oferece formação nas diversas áreas de conhecimento da Arte, em especial Fotografia, Música, Museologia e Cinema, com profissionais qualificados e de forma gratuita.



[Figura 15] Museu da Imagem e do Som (MIS) de MS

[Fonte] Leonardo de França/Midiamax (2021)

Considerações finais

Observamos desta forma, que o Cardápio Cultural se apresenta como uma alternativa viável à promoção da mediação cultural e visita a espaços culturais em Campo Grande. A estrutura física do Memorial da Cultura Apolônio de Carvalho proporciona e favorece o formato proposto, graças à localização espacial das unidades culturais que fazem parte do projeto, dentro de um mesmo edifício.

Como ação colaborativa, o Cardápio também estimula os visitantes a retornarem e se aprofundarem em visitas posteriores nas unidades visitadas durante a participação no projeto. Com isso, ampliam-se tanto as ações educativas quanto a divulgação de acervos e relevância de espaços de educação não formal como é o caso das unidades descritas neste trabalho.

Além disso, as atividades constantes do Cardápio Cultural tem retorno social e educativo, em especial, aos estudantes e educadores que tem no projeto a possibilidade de conhecer espaços culturais que, em geral, não tinham conhecimento da facilidade de acesso à população, bem como de conhecer aspectos da memória e da história de Mato Grosso do Sul.

Referências

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de, MARAGNO, Gogliardo Vieira, COSTA, Mário Sérgio Sobral. **Arquitetura em Campo Grande**. Campo Grande/MS: UNIDERP, 1999.

HORTA, M. L. P., GRUNBERG, E., MONTEIRO, A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999

MACHADO, Paulo Coelho. **Pelas Ruas de Campo Grande – A Grande Avenida (Avenida Afonso Pena)**. Campo Grande/MS: Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2000.

MARANDINO, Martha (org.). **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo, SP: Geenf / FEUSP, 2008.

PRIMO, Judite. O Museólogo-Educador Frente aos Desafios Económicos e Sociais da Actualidade. **Encontro Museologia e Educação**. Santiago do Cacém, 2002.

STUDART, Denise Coelho. Conceitos que transformam o museu, suas ações e relações. (DOSSIÊ CECA-Brasil). In: **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia/Iphan, Departamento de Museus e Centros Culturais, Rio de Janeiro v. 1, n.1, 2004. p. 148-157.

BANHO DE SÃO JOÃO DE CORUMBÁ E LADÁRIO: TRAJETÓRIA E DILEMAS NA ELABORAÇÃO DE UM DOSSIÊ DE PATRIMÔNIO CULTURAL

**Álvaro Banducci Júnior
Luciana Scanoni Gomes**

A elaboração de um dossiê com vistas ao registro patrimonial de um bem imaterial é atribuição ao mesmo tempo absorvente e desafiadora. Exige o esforço de pesquisa, a observância de metas prescritas, o trabalho de campo, o rigor analítico, linguagem acessível, além de manter constante o peso das expectativas, sejam as de ordem teórico-metodológica, sejam as das comunidades envolvidas.

O Banho de São João, bem cultural a cujo processo de reconhecimento patrimonial remete este capítulo, é uma tradição de fé que compõe as manifestações religiosas dos municípios de Corumbá e Ladário, em Mato Grosso do Sul, banhados pelo rio Paraguai e localizados na fronteira com a Bolívia. A celebração do Banho do Santo, que acontece anualmente na passagem do dia 23 para o dia 24 de junho, constitui um mundo pulsante da cultura popular, de forte dimensão festiva, devocional, estética e comunitária. São mastros, bandeiras, comidas típicas, procissões com ladainhas e ritmos carnavalescos, são andores ornamentados com adereços coloridos, são crenças e ritos que conformam o encontro das cidades consigo próprias e com o domínio do sagrado.

Nas casas católicas e nos terreiros de umbanda e candomblé, em lugar de destaque, altares são cuidadosamente elaborados para que neles as imagens do Santo possam receber os devotos para reverenciá-lo e homenageá-lo. Dessas residências e casas religiosas, da mesma forma que de igrejas, clubes, associações e escolas, centenas de festeiros e devotos saem, na noite do dia 23 de junho, em procissão pelas cidades, conduzindo os andores em direção ao rio Paraguai, quando então promovem o Banho do Santo. Próximos à margem, dentro d'água, os celebrantes ao mesmo tempo em que rezam, cantam e dão vivas a São João, realizam o ritual de ablução, um gesto simbólico que reproduz e atualiza o batismo de Jesus Cristo por João Batista e deste por Cristo no rio Jordão.

Se a ladainha que embala as procissões remete, por um lado, ao evento bíblico, por outro, entremeada por ritmo carnavalesco, revela as faces festivas e comunitárias do ritual. No embalo de uma espécie de frevo, o cortejo pula e dança alegremente enquanto conduz os andores pelas ruas e ladeiras. Todos os anos, há mais de um século, é o mesmo procedimento ritual. O Banho de São João é um acontecimento que envolve parcela significativa da população de Corumbá e Ladário e da área fronteiriça, reunindo devotos oriundos do catolicismo, kardecismo e de religiões de matriz afro-brasileira, que conformam um evento de valor histórico e cultural com feição bastante característica e singular.

Por se tratar de tradição centenária, pela extensão de seu caráter devocional e festivo e, da mesma forma, pautado na singularidade da prática do banho em si e das manifestações religiosas a ele associadas, o poder público municipal, juntamente com representantes dos festeiros, mobilizou-se para solicitar, junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro.

No ano de 2017, o Iphan – Superintendência Mato Grosso do Sul, estabeleceu contato com pesquisadores da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, que atuam no Laboratório de Antropologia Visual Alma do Brasil (LAVALMA/UFMS) e no Grupo de Trabalho e Pesquisa em Cultura e Turismo (GTTUR-UFMS), núcleos de estudo e pesquisa em cultura regional, a fim de firmar parceria de trabalho para a elaboração do Dossiê do Banho de São João de Corumbá e Ladário, com vistas a instrumentalizar o pedido de registro desse bem como patrimônio imaterial nacional. A parceria entre o Iphan e a UFMS, mediante Termo de Execução

Descentralizada – TED, foi celebrada em dezembro de 2017 e os trabalhos da equipe tiveram início em janeiro de 2018, tendo como prazo de realização das atividades contratadas o mês de outubro do mesmo ano.

A pesquisa proposta, pautada em pressupostos teórico-metodológicos da antropologia, que exige o contato próximo com os detentores do bem cultural, colocou seus realizadores, de imediato, diante de sérios desafios. O tempo exíguo para a realização dos trabalhos; os recursos limitados; a possibilidade de se deparar com a desconfiança e o desinteresse dos devotos e festeiros, tendo em vista haverem sido abordados em pesquisa anterior visando o mesmo fim de elaboração de Dossiê; constituíam barreiras a serem enfrentadas pelo trabalho.

Para além dos desafios de ordem técnica e prática, a pesquisa, desenvolvida a partir da antropologia, se viu diante de alguns dilemas recorrentes à área de estudo quando confrontada com a temática do patrimônio. Atentos à diversidade da cultura, os antropólogos, quando em trabalho de registro de um bem cultural, se veem diante de um esforço – seja de ordem técnica, teórica ou mesmo política – de singularização, na medida em que, reconhecendo e legitimando a importância de um dado patrimônio cultural, atuam no sentido de selecionar e destacar bens particulares em detrimento de outros associados e de valor equivalente ou mesmo impossível de ser dimensionada em termos comparativos.

De acordo com Mota (2014), o antropólogo envolvido com processos de preservação de bens culturais intangíveis, como é o caso do Banho de São João, vê-se na tarefa permanente de encontrar a maneira justa e adequada de “preservar e transmitir a memória, saberes e fazeres daquilo que é vivo e dinâmico” (MOTA, 2014, p. 381). Mas, o vivo não se realiza em isolamento e o que é dinâmico encontra-se em constante processo de interação e mudanças. Assim, de acordo com o autor, dessa condição do objeto, surge a pergunta crucial: “o que justificaria a preservação de algumas manifestações culturais em detrimento de outras?” (Idem, p.382). Lima Filho e Monteiro de Abreu (2007, p. 40), cientes do compromisso do antropólogo com a diversidade das culturas e atentos ao sentido e significado das manifestações culturais, as mais discretas e corriqueiras, questionam se seria “papel dos antropólogos hierarquizar culturas”. Como tal, definem o dilema do antropólogo em seu aspecto mais paradoxal: como “patrimonializar as diferenças sem trair o próprio conceito de diferença?” (Idem, p. 40).

Vale destacar que foi justamente a proximidade da antropologia com as discussões do patrimônio, a sua noção ampla de cultura e o reconhecimento dos saberes, dos modos de fazer e das tradições do povo, que permitiu alargar a noção de patrimônio e democratizar as políticas a ele destinadas no Brasil, antes centrada na lógica da pedra e cal, ou seja, com ênfase na preservação de bens materiais, tais como edifícios arquitetônicos, monumentos, áreas de valor ambiental, entre outros¹. A vertente antropológica, que se soma e, em muitos aspectos, se sobrepõe à perspectiva histórica e artística do patrimônio, tem contribuído, em âmbito nacional e internacional, para alertar sobre a importância do reconhecimento, valorização e proteção do “conhecimento tradicional”, das práticas, saberes e memórias de domínio do povo, que constituem seu patrimônio imaterial (LIMA FILHO E MONTEIRO DE ABREU, 2007).

O debate público e as políticas nacionais decorrentes dessas discussões, tal como o Decreto n. 3.551, de 2000, que instituiu o registro de patrimônio cultural brasileiro e que criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, contribuíram para ampliar a participação de diferentes segmentos sociais nas articulações em torno do patrimônio, permitindo expressar suas vontades “sobre o quê e o porquê preservar” (GONÇALVES, 2012; MOTA, 2014). Desse modo,

[...] processos eletivos de patrimonialização não mais se encontram necessariamente subordinados apenas às vontades e decisões governamentais ou de organismos internacionais, mas, sobretudo, aos anseios de novos atores sociais (organizações não-governamentais, associações locais, movimentos sociais, cidadãos em geral) que reivindicam para si a definição e preservação de patrimônios comuns, podendo, assim, atribuir valores e sentidos tanto a artefatos da cultura material quanto a práticas socioculturais a partir das quais esses foram criados, ensejando deste modo um novo entendimento [acerca do patrimônio] (MOTA, 2014, p. 384).

1. O primeiro bem tombado no Brasil, que fugiu à lógica da pedra e cal, foi o terreiro Casa Branca, em Salvador, Bahia, no ano de 1984, que teve como relator o Antropólogo Gilberto Velho, que deixou anotadas suas impressões acerca da grande dificuldade em superar a resistência dos próprios conselheiros com os quais dividia cadeiras no Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (VELHO, 2007).

Diante desse contexto de maior participação, de reflexão e ressignificação do patrimônio cultural, novas questões se somam ao fazer antropológico, tal como a colocada por Lima Filho e Monteiro de Abreu (2007, p. 40): “como deixar de aproveitar oportunidades de certificar culturas que são nossos próprios objetos de estudo, uma vez que sabemos que elas podem ser boas estratégias para a auto-afirmação e a construção da auto-estima desses grupos?”. São questões que acompanham a prática da elaboração de dossiês de registro patrimonial e que colocadas no campo servem de parâmetro para “pensar com” os agentes interessados, segundo suas demandas e interesses. Foi com esse posicionamento e atentos aos dilemas metodológicos e éticos colocados pela antropologia, que a pesquisa do Banho de São João foi proposta e realizada.

No dia 19 de maio de 2021, durante a 95ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan, mediante parecer redigido pela conselheira Maria Cecília Londres Fonseca, o Banho de São João de Corumbá e Ladário foi reconhecido, por unanimidade, como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo inscrito no Livro do Registro das Celebrações. O estado, juntamente com o Mato Grosso, tem reconhecido o Modo de Fazer Viola de Cocho (2004), como patrimônio imaterial do Brasil, e compartilhado o registro, de amplitude nacional, da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira (2008). O Banho de São João constitui, assim, o primeiro patrimônio imaterial exclusivo de Mato Grosso Sul a obter certificação do Iphan.

O presente capítulo tem como propósito tratar do processo de pesquisa e de elaboração do Dossiê do Banho de São João de Corumbá e Ladário, no qual seus autores atuaram como coordenador geral de projeto e como coordenadora de pesquisa. O texto trata dos arranjos técnicos para o desenvolvimento da pesquisa e da abordagem de caráter etnográfico que orientou seu olhar e enfoque dialógico com a comunidade de devotos. Da mesma forma, visa discutir algumas dificuldades e dilemas enfrentados por ocasião dos trabalhos, bem como, estratégias adotadas a fim de alcançar seus objetivos, tendo como parâmetro as demandas e expectativas trazidas pela comunidade e pelas agências parceiras.

O Banho do Santo

São João Batista, na hagiografia católica, é o primo de Jesus, tendo batizado o filho de Deus nas águas do rio Jordão e sendo em seguida por ele batizado. O culto a São João é muito difundido em Corumbá e Ladário, sendo ele o santo da casa, o amigo, interlocutor cotidiano, além de ser considerado grande milagreiro. A ele são dirigidos pedidos de cuidados, de emprego e sobretudo relacionados à saúde que, a julgar pelo número de devotos e a dimensão da festa a ele dirigida, costumam ser regularmente atendidos. As celebrações a São João são uma espécie de contra dádiva, de retribuição pelos favores e graças concedidos pela entidade sagrada a seus devotos. Sincretizado como Orixá Xangô, nas religiões de matriz afro-brasileira, São João é cultuado não apenas pelos católicos, mas também pelos umbandistas e candomblecistas que, da mesma maneira fazem pedidos e promessas e o homenageiam na data de celebração de seu nascimento.

O Banho de São João, ritual religioso e festivo que compõe as celebrações juninas nessas cidades pantaneiras, é uma tradição devocional cujas primeiras menções datam do final do século XIX, registradas nas páginas da nascente imprensa de Corumbá ((SOUZA, 2008). A manifestação popular apareceu a princípio na seção policial, em notas que ora reprovavam os excessos cometidos pelos festeiros na exaltação do santo, ora elogiavam seu comportamento comedido e ordeiro (Idem, p. 333).

Não há como precisar a origem nem o momento em que teve início a celebração festiva nessas cidades. Acredita-se que tenha surgido logo após o término da Guerra do Brasil com o Paraguai, quando o município de Corumbá experimentou importante ciclo de expansão econômica e populacional, tornando-se, na passagem do século XIX para o século XX, proeminente polo da economia pantaneira e regional (QUEIROZ, 2008). Nesse período, a cidade recebeu levas de imigrantes das mais diversas origens, desde trabalhadores do norte pantaneiro, até grande contingente de paraguaios fugidos das ruínas da guerra, além de estrangeiros das mais diferentes nacionalidades, como libaneses, sírios, italianos, portugueses, alemães, entre outros, que viam na cidade lugar atraente para investir suas finanças e sua força de trabalho. Os festejos de São João emergem nesse contexto de florescimento econômico e cultural da cidade.

A celebração ao Santo compreende uma série de procedimentos e atitudes rituais que têm início com as novenas, nas casas católicas, e as rezas

e giras nas casas de santo de matriz afro-brasileira. Os altares e andores são cuidadosamente preparados, ornamentados com tecidos, flores e fitas, geralmente nas tradicionais cores vermelha e branca, e dispostos nas varandas das casas, nos pátios dos terreiros e mesmo em salões de clubes, escolas e outros locais onde acontecerão as festas. No dia 23 de junho, véspera do aniversário do Santo, esses espaços são enfeitados com bandeirinhas coloridas, é erguido o mastro com a imagem de São João e preparada a comida a ser servida aos convidados dos festeiros.

À noite, após a chegada dos convidados, têm início as rezas em seguida às quais os andores são conduzidos em procissão em direção ao rio Paraguai. Os cortejos saem das casas e terreiros, dão três ou sete voltas em torno do mastro e dirigem-se ao rio. Em Corumbá, cidade que agrega maior número de festeiros, os andores seguem em direção ao Porto Geral, onde costumam chegar entre 21h e 24h. Na cidade de Ladário, de menor porte e com número restrito de festeiros, é tradição levar os andores para a praça da Igreja Matriz de onde, próximo às 24h, seguem em procissão coletiva para o banho das imagens no rio.

A celebração culmina com o batismo de São João nas águas do rio Paraguai, que tendem a se tornar sagradas na passagem do dia 23 para 24 de junho. No Porto Geral de Corumbá e no Porto de Ladário, a população das cidades se aglomera, junto com os festeiros, devotos e turistas para receber e assistir ao ritual do Banho do Santo, quando os andores são levados ao rio e, mediante gestos comedidos de alguns ou expansivos de outros, que atiram água para todos os lados, nas imagens e no público, São João é batizado, purificado com as águas que naquele instante são concebidas como as do rio Jordão.

Banho do Santo representa o conagraçamento da coletividade, é o momento do encontro, democrático e afetivo, da cidade consigo própria e com o sagrado. A celebração ganha em intensidade, festiva e religiosa. É nesse contexto, de alegria e fé, que os votos com o Santo são renovados; promessas são pagas e refeitas; as bênçãos são agradecidas; novos pedidos são endereçados a São João que, refeito em suas forças com o ritual de purificação, está pronto para receber as demandas dos devotos. Terminado o Banho, os andores retornam aos locais de onde partiram para que tenham continuidade as festas das famílias e coletividades dos bairros.

No trajeto urbano, os cortejos se encontram nas ruas e na beira do rio. Nessas ocasiões, independente da origem religiosa, os andores se cumprimentam respeitosamente, mediante três flexões das pessoas que o conduzem. Esse gesto se soma a outras tradições que, além da alegria da musicalidade que acompanha as procissões, dão um colorido particular aos festejos do Banho do Santo. Nas duas cidades pantaneiras, São João, tal como Santo Antônio, é tido como o casamenteiro. Durante a descida dos andores há a crença de que a pessoa desejosa de se casar pode alcançar a graça desde que nessa noite passe por baixo de sete andores. Assim, nos locais onde a população se aglomera para receber o Santo, filas de pessoas se formam para passar sob os andores, seja em gesto de brincadeira, seja de fé.

No dia 29 de junho, dia de São Pedro, encerram-se as celebrações dedicadas a São João. Nesse dia acontecem rezas, o mastro com a bandeira é retirado e têm início os preparativos das festas do ano seguinte. Nas religiões de matriz afro-brasileira, nas quais Xangô também é sincretizado com São Pedro, acontecem as giras, que incluem o ritual da descida dos mastros, quando os Pretos Velhos dirigem-se ao pátio, contornam o mastro por três vezes e assistem sua retirada. Com isso, fecha-se o ciclo de São João-Xangô.

Banho de São João: trajetória de registro

As primeiras providências da sociedade corumbaense, por iniciativa da Fundação de Cultura e Turismo do Pantanal (Corumbá/MS) e de representantes da comunidade de festeiros, no sentido de pleitear o registro do Banho de São João como patrimônio nacional, tiveram início em 2010². Nesse mesmo ano, a “Festa de São João de Corumbá” foi reconhecida como Patrimônio Imaterial do Estado de Mato Grosso do Sul, através do Decreto No. 12.923, de 21 de junho de 2010.

Em 2012, a Fundação de Cultura e Turismo do Pantanal organizou e encaminhou à Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial do Iphan docu-

2. Alguns dados e informações dipostos neste item foram obtidos a partir da memória do processo do registro tal como apresentada em eventos digitais promovidos pela Fundação de Cultura de Corumbá, em palestras proferidas pelo historiador José Augusto Carvalho dos Santos (Iphan, Superintendência MS) e pelo gestor cultural José Gilberto Rozisca (Fundação de Cultura de Corumbá). O material está disponível nos seguintes endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=BZGsC1zitf0&t=433s> (Acessado em 28 de julho de 2021) e <https://www.youtube.com/watch?v=X0wWBVc02lg> (Acessado em 23 de agosto de 2021).

mento com vistas a desencadear providência protocolar relativa ao registro da Festa de São João. O Iphan acatou a solicitação, realizou visita técnica à cidade no ano de 2013. Nesse momento inteirou-se da realização de celebrações com características semelhantes na cidade vizinha de Ladário. De fato, os festejos são comuns em sua estrutura devocional e, em muitos aspectos, em sua vivência. Algumas pessoas participam de ambas as celebrações, como é o caso do S. Sebastião Souza Brandão, mestre cururueiro, que, juntamente com outros mestres do cururu e siriri, toca viola de cocho no ritual de içamento dos mastros de São João em Ladário e em Corumbá. Ciente das manifestações ao Santo no município de Ladário, e de posse de documentos que indicavam a existência de ao menos 20 festeiros na cidade, o Iphan recomendou sua inclusão no processo de registro e a mudança de foco do documento que, se antes recaía sobre a festa do Santo, tal como indicava a solicitação de Corumbá, deveria centrar-se no ritual do Banho de São João, que corresponde às expressões festivas e de fé que singularizam as celebrações daquelas localidades.

Em 2014, via processo de licitação, uma empresa de fora de Mato Grosso do Sul, com atuação no campo da pesquisa e produção cultural, foi contratada pelo Iphan com o propósito de elaborar o Dossiê do Banho de São João, documento que dispõe sobre as características do bem sobre o qual o registro é solicitado, bem como indicadores de seu valor histórico e cultural. O Dossiê, bem como os dois documentários que o acompanham (sendo um de 40 min e outro de 15 min), servem de referência para a análise e o parecer do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan acerca da legitimidade do registro.

Ao término do contrato e a entrega o produto, a ser encaminhado ao Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), o Iphan sede se manifestou, mediante análise técnica, indicando algumas inconsistências no material finalizado. A despeito da validade da pesquisa, foi detectada a ausência de itens e de informações necessários à caracterização do bem e de seu lugar na cultura local, da mesma forma que a necessidade de novas análises e contextualizações históricas e espaciais que melhor o definissem. De modo geral, além de dados socioeconômicos e históricos, o Dossiê carecia de maior enfoque etnográfico e antropológico.

Por iniciativa da Superintendência Regional de Mato Grosso do Sul, o Instituto de Patrimônio procurou reunir, a partir de 2015, um grupo inter-

disciplinar e interinstitucional, composto por técnicos do patrimônio e por pesquisadores da cultura e da história regional³, a fim de organizar uma espécie grupo de trabalho cujo esforço de pesquisa pudesse responder às demandas não contempladas no Dossiê. Essas demandas, detalhadas em planilha, se traduziam na necessidade de aprofundamentos investigativo quanto ao aspecto histórico da região; ao lugar e à importância do rio Paraguai na economia e na cultura locais; à presença das religiões de matriz afro-brasileira nas celebrações do Santo; ao aspecto fronteiro e à interação cultural entre bolivianos e brasileiros; dentre outros aspectos. Tratava-se de temas amplos, variados e complexos. Após algumas reuniões do grupo, e a despeito dos esforços para desencadear os trabalhos, o número elevado de componentes, a diversidade de interesses e de orientação teórica e metodológica, somados ao processo de reestruturação interna por que passou o Iphan no período, acabaram por resultar na dissolução da equipe.

No ano de 2017, o Iphan-MS iniciou novo diálogo, dessa vez com a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com o intuito de, através de seus pesquisadores, dar prosseguimento aos trabalhos de reelaboração do Dossiê do Banho de São João de Corumbá e Ladário. A parceria entre o Iphan e a UFMS se deu mediante Termo de Ação Descentralizada – TED, com Instituto de Patrimônio federal arcando com recursos e supervisão técnica e a universidade federal com a elaboração e execução do plano de trabalho e com a expertise técnica, através de pessoal com experiência investigativa na temática do Banho de São João e de auxiliares com formação em antropologia e áreas afins. O termo foi celebrado em dezembro de 2017 e os trabalhos tiveram início em janeiro de 2018, tendo como prazo de realização das atividades o mês de outubro do mesmo ano.

Desafios e dilemas da pesquisa

Em 2005, nós, autores deste estudo, iniciamos, a partir do Grupo de Trabalho e Pesquisa em Cultura e Turismo (GTTUR-UFMS), os primeiros levantamentos etnográficos da festa, abordando desde as celebrações nas

3. O grupo era composto por professores e pesquisadores da Universidade Católica Dom Bosco, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, da Universidade Federal da Grande Dourados, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e por técnicos das Fundações de Cultura do Estado e Municípios.

casas e no Porto Geral; os rituais dos cortejos e do Banho do Santo; as festas do povo e da elite; a presença dos bolivianos no arraial; o papel do poder público nos festejos e a presença do turismo. Desde então, o Banho de São João tornou-se tema e objeto de nossas atividades acadêmicas, compreendendo visitas técnicas com alunos; oficinas de fotografia e vídeo, promovidas por iniciativa do Laboratório de Antropologia Visual Alma do Brasil (LAVALL-MA); e levantamentos de caráter antropológico. Dessas visitas, encontros e investigações resultaram publicações, exposições fotográficas e apresentações em eventos científicos. Durante esses anos, mantivemos contato com festeiros, com pessoal técnico da área cultural do município, além do Escritório do Iphan em Corumbá e com professores da UFMS, campus de Corumbá. Dessa experiência e proximidade com o Banho de São João resultou o interesse pela proposta do Iphan.

Estabelecida a parceria, o trabalho se mostrou, desde o início, um exercício bastante desafiador. A começar pelo enfoque etnográfico que imprimimos à pesquisa. Conhecedores da dimensão da fé do povo corumbaense e ladarense em São João; da relação de proximidade e reciprocidade existente entre devotos e o Santo; de seu papel como agente promotor de sociabilidade; de sua condição de milagreiro; da dinâmica de *status* dos festeiros relacionada ao poder de seus Santos; das trocas e dos congraçamentos; entre muitos outros aspectos da devoção e das celebrações delas decorrentes, entendíamos como fundamental trazer a voz dos festeiros para o trabalho, a fim de traduzir minimamente o sentido do Banho do Santo para a comunidade.

Com isso, em nosso entendimento e segundo a linha teórico metodológica adotada, de abertura à experiência e conhecimento do “outro”, ressurgia a necessidade de outras investidas a campo, de retomar as conversas e interações com os devotos e festeiros a partir de outro enfoque e perspectivas. Contra essa orientação metodológica impunham-se as condições adversas da pesquisa, como a já mencionada restrição de tempo. Assim, optamos por ampliar a equipe de pesquisadores e de auxiliares de pesquisa, orientados pelas demandas apresentadas pelo Iphan Sede para a elaboração do Dossiê. O número maior de pesquisadores, mesmo que em sua maioria voluntários, implicava em despesas maiores, fosse com transporte, hospedagem ou alimentação, pois mesmo havendo pesquisadores de Corumbá-MS, grande parte da equipe era oriunda do laboratório e do núcleo de estudos da

UFMS – campus Campo Grande, havendo também componentes de Dourados-MS. Nesse sentido, contamos com o apoio providencial da Prefeitura de Corumbá, através da Fundação de Cultural do município, que forneceu hospedagem e alimentação à equipe em muitas das visitas a campo; com a colaboração da direção do Campus Pantanal da UFMS, que concedeu hospedagem em diversos momentos da pesquisa; e do próprio Iphan que, a partir de seu escritório de Corumbá, propiciou transporte para a realização de entrevistas. Da mesma forma, vale destacar o esforço crucial do Iphan – Superintendência Mato Grosso do Sul, que conseguiu, junto ao Iphan sede, suplementação de verba para que pudéssemos arcar com as diárias da equipe de fotografia e filmagem no período da festa do Santo.

O trabalho foi organizado a partir de temas abrangentes, tais como história da região, religiosidade afro brasileira, religiosidade católica e poder público e turismo, aos quais se alinharam as equipes. Estas, por sua vez, foram compostas por pesquisadores com larga experiência investigativa em temáticas relativas à festa e à região, fosse em seu aspecto histórico, socioeconômico, cultural ou religioso.

A coordenação da pesquisa esteve à cargo da antropóloga Luciana Scaroni Gomes, que também se responsabilizou pela pesquisa relativa às celebrações de matriz católica, juntamente com professor e antropólogo Álvaro Banducci Júnior (UFMS); o historiador Marco Aurélio Machado de Oliveira (professor aa UFMS, Campus Pantanal) conduziu as investigações sobre a formação histórica e econômica da região, bem como sobre o histórico e a memória da festa nas duas cidades; e o estudo sobre as manifestações festivas a partir das religiões de matriz afro-brasileiras ficaram à cargo do professor e historiador Mario Teixeira de Sá Júnior, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). A essas linhas gerais de pesquisa associaram-se outras frentes de trabalho e investigação, tais como sobre a presença de devotos bolivianos em território brasileiro e sua relação com os festejos do Santo, sob responsabilidade do antropólogo Alyson Matheus de Souza, e a participação dos mestres cururueiros e seu lugar nas festas, à cargo do gestor cultural e mestre em Estudos de Linguagem José Gilberto Rozisca. O contato com os festeiros e devotos foi facilitado pela mediação da Fundação de Cultura de Corumbá e pelo trabalho de alguns integrantes da equipe que, por sua atuação em instituições culturais, já tinham acesso a esses agentes, tais como a antropóloga Edivânia Freitas de Jesus e o gestor cultural e festei-

ro ladarense Alexandre Ohara⁴. Por intermédios desses e outros agentes da pesquisa, além do poder público local, uma rede de contatos foi estabelecida com festeiros e devotos. Em decorrência disso, o diálogo com a comunidade, propiciado pela extensão das relações de confiança anteriormente existentes, em pouco tempo se viabilizou.

O contato foi estabelecido com os interlocutores das mais diferentes matrizes religiosas e das mais distintas esferas de fala; a etnografia, por fim, se realizou⁵. Os pesquisadores puderam tomar parte em diferentes rituais e celebrações que precederam e sucederam o Banho de São João na noite do dia 23 de junho, sendo convidados a participar de novenas, giras, terços, missas e na descida do mastro no dia 29 de junho, dia de São Pedro. Do mesmo modo, puderam tomar parte em reuniões dos festeiros para a organização de suas celebrações e do Conselho Municipal de Política Cultural de Corumbá, para discutir sobre o projeto de pesquisa, a produção do documentário e sobre o desenvolvimento dos trabalhos.

O levantamento de campo acabou por revelar a grande expectativa dos festeiros e festeiras de São João em torno do reconhecimento nacional de sua fé e devoção. Tal desejo ficou expresso no modo carinhoso e receptivo com que as equipes foram recebidas nas casas particulares e nas casas de santo. Não que recusas, desistências e desconfiças, entre outros fatores adversos, tenham deixado de acontecer. Porém, de modo geral, por se tratar de São João, o Santo que aprecia ser louvado e festejado, a nossa presença

4. Aos pesquisadores responsáveis por cada linha investigativa se associou um grupo de auxiliares de pesquisa, constituído por alunos de graduação e de pós-graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Campo Grande e Corumbá, e da Universidade Federal da Grande Dourados. Esse corpo de pesquisadores participou do trabalho mediante a coleta de dados documentais, auxílio em entrevistas, registro de manifestações e rituais no decorrer das festas, registros fotográficos, entre outras atividades. Compuseram o grupo o antropólogo Valdir Aragão do Nascimento; a geógrafa Gesliane Chaves (UFGD); o acadêmico em história Vitor Jorge Campos (UFMS); e os acadêmicos do curso de Ciências Sociais (UFMS) Camila Catelan, Danilo Cezar de Jesus Santos, Josafá Borges, Maria do Carmo Rossatti, Maria Eduarda da Silva, Talita Thomazini e Thais Almeida Cariri. Além do pessoal da pesquisa, o trabalho contou com equipe de imagem, coordenada pela fotógrafa Vânia Jucá e a diretora e produtora de audiovisual Elis Regina, que trabalharam em consonância com a abordagem metodológica do Banho de São João, a partir de um enfoque dialógico e pouco intrusivo

5. Foram realizados contatos e conversas com diverso/as festeiro/as e agentes ligados ao Banho do Santo. Desses encontros resultaram 25 entrevistas gravadas, das quais 15 foram registradas em vídeo para a produção do documentário.

representava não apenas a comunhão de interesses em torno do reconhecimento do Banho de São João, mas, de certo modo, significava, em si mesma, uma espécie de celebração do santo da casa. O diálogo estava aberto, afetos foram construídos e a dimensão da fé e da beleza das celebrações do Santo puderam ser contemplados.

O Dossiê foi, por fim, elaborado e estruturado de tal forma a contextualizar a espacialidade e a historicidade do bem investigado, com ênfase ao aspecto fronteiro da região e à forte presença cultural e influência socioeconômica do rio Paraguai. Localizado no espaço e no tempo, os devotos ganham voz no texto e o Banho de São João passa a ser por eles descrito e apresentado. Assim, são trazidas as narrativas dos festeiros e festeiras católicos, umbandistas e candomblecistas com a descrição dos rituais dedicados ao Santo e suas impressões e sentimentos em relação ao personagem sagrado. A festa é descrita, em sua dimensão “privada”, nas casas e terreiros, e “pública”, no encontro das comunidades às margens do rio Paraguai. O documento termina por trazer aspectos da cultura material relativa aos festejos do Banho – os altares, andores, mastros e outros objetos sagrados e de devoção – e uma reflexão sobre a relação da festa com outras manifestações culturais das cidade de Corumbá e Ladário.

Considerações finais: os sentidos do registro para os devotos do Santo

Cabe retomar aqui o dilema exposto na introdução deste estudo a fim de avaliar e dimensionar o sentido do registro do Banho de São João como patrimônio seja no interior do fazer antropológico, seja para as comunidades envolvidas. Como dito inicialmente, o problema que se coloca aos antropólogos, quando atuam no campo do patrimônio, e mais especificamente dos processos de patrimonialização, é saber se cabe a ele o papel de “certificador das culturas” (LIMA FILHO E MONTEIRO DE ABREU, 2007). Se o antropólogo é o profissional que atua numa relação de intensa proximidade com as comunidades que estuda, como lidar com seus próprios valores, gostos, preferências quando diante do poder de certificá-las em detrimentos de outras? (MOTTA, 2014). Quando a diversidade das culturas humanas tende a ser cada vez mais ameaçada pela globalização e a disseminação de novas tecnologias de comunicação, qual seria o papel da antropologia na salva-

guarda de “repertórios culturais”, na conservação de memórias, valorização de identidades e conhecimentos, na disseminação de linguagens e saberes? (MOTTA, 2014). Nesse aspecto, como questiona Gonçalves (2007), qual seria o limite a separar o reconhecimento e a valorização do patrimônio de sua vulgarização como “objeto de obsessão coletiva”? O próprio autor aponta caminhos para contornar o problema. Para ele, cabe, antes de mais nada, ser fiel à tradição etnográfica e se perguntar “para que serve o patrimônio?” e “qual a relevância de reivindicá-lo?” (GONÇALVES, 2012) A pesquisa para elaboração do Dossiê do Banho de São João nos permitiu avançar no sentido de obter algumas respostas.

A relação dos devotos com o São João, tende a acontecer por meio de dádivas, relação na qual as promessas desempenham papel preponderante. Os devotos pedem as graças que, sendo atendidas, devem ser retribuídas com festas e o Banho no rio Paraguai. O cumprimento das promessas exige a realização dos festejos pelo período de sete anos consecutivos. Estes, no entanto, tendem a durar a vida toda dos festeiros, e ainda são passados como herança para familiares, pois ao Santo são agregados novos pedidos e aos promesseiros novos compromissos de retribuição das graças. As festas tendem a se tornar tradição nas famílias. Mais que isso, porém, os cuidados com o Santo, as celebrações do Banho e os cultos dedicados ao São João/Xangô nos terreiros, conformam uma espécie de ciclo permanente de reciprocidade com a entidade sagrada.

São João é apreciador das homenagens prestadas em tom de alegria. Quanto mais animadas as festas a ele dedicadas, mais se sente prestigiado. Quanto maiores os compromissos e cuidados com as rezas, novenas, giras, com a preparação de altares, a decoração de andores, entre outros procedimentos do Banho, maior a disposição do Santo para conceder graças. Os andores saem enfeitados das casas e terreiros com o fim de agradar ao Santo, mas também de “encher os olhos” do público que os aguarda na ladeira Cunha e Cruz e na praça de Ladário. O encantamento do público é o termômetro da homenagem prestada pelo festeiro. Sua sedução, pela beleza do andor e pela animação do cortejo, ganha em significado no ciclo complexo de reciprocidade com o sagrado. Quanto mais o andor encanta, mais se torna agente de encantamentos. São João, sentindo-se homenageado, tende a se tornar ainda mais benevolente. Ao conceder mais graças, tende a atrair mais devotos para junto de si, e do festeiro que dele cuida.

No que se refere ao poder da imagem do Santo para os que nele acreditam e professam fé, cabe um relato que vivenciamos – para além de pesquisadores somos também promesseiros e devotos de São João – por ocasião de uma festa ao Santo na cidade de Corumbá. Levamos nosso Santo para o batismo no rio Paraguai na manhã do dia 24 de junho, depois de termos participado do ritual coletivo do Banho do Santo na noite anterior. Nesse ano, a prefeitura havia instalado no rio um grande painel com uma imagem majestosa de São João. Ocorreu que a imagem que enfeitava a área do Porto de Corumbá era justamente a do nosso Santo, que havíamos cedido para esse fim. No momento em que batizávamos nossa imagem, uma família se aproximou para fazer o mesmo com seu Santo. Eles traziam no colo uma criança adoentada que era o motivo de estarem ali. Seu intuito era elevar uma promessa a São João. Ao perceberem a semelhança de nosso santo com a imagem do cartaz, se interessaram, curiosos. Ao serem esclarecidos de que se tratava da mesma imagem, pediram permissão para realizarem a promessa mediante o nosso santo, o que lhes foi prontamente atendido. E assim procederam. A imagem majestosa do cartaz havia sobrecarregado de sentido o nosso São João que, empoderado, se mostrava potencialmente mais apto a realizar a graça urgente que era solicitada. Assim como a imagem do cartaz, a intensidade da festa, o capricho na decoração e o brilho dos andores tendem a atrair devotos para os Santos dos festeiros e, com isso, eleva seu prestígio e o compromisso com a entidade é satisfatoriamente retribuído.

É nesse sentido que o registro do Banho de São João de Corumbá e Ladrário como patrimônio imaterial do Brasil ganha em significado para quem a ele se dedica. O processo de patrimonialização tende a se tornar mais um elemento de comunicação com o Santo, através da linguagem da reciprocidade. Se ao festeiro, mediante sua performance e a estética dos andores, cabe cativar o público para, assim, agradecer à entidade sagrada, agora seu São João tornou-se objeto encantamento nacional. O registro é mais uma contra dádiva do devoto à entidade sagrada. Sua devoção, sua fé, dedicação, suas dores e alegrias, legitimados como patrimônio pelo público, tendem a ser reconhecidos em sua dimensão de sacrifício e homenagem por São João.

Da mesma forma, o Banho do Santo vir a se tornar patrimônio nacional é um indicador de que as práticas festivas e devocionais detêm legitimidade para além de seu contexto social, o que acaba por promover a autoestima da população local. A nova condição permite deslocar o eixo de atenção das

expressões culturais para universos pouco valorizados e conhecidos. Representa o reconhecimento das práticas e saberes do povo católico e do povo de santo de Corumbá e Ladário, das manifestações de fé que se perpetuam por mais de cem anos na tradição popular.

Apesar de constituir um patrimônio singular e específico, o Banho de São João é uma manifestação que mobiliza outros eventos de celebração das cidades pantaneiras. A festa dedicada ao Santo promove a participação da comunidade católica e de matriz afro-brasileira nos cultos a São Pedro, que fecha o ciclo das festas juninas, pois a descida dos mastros de São João acontece nessa data. Devotos cujas promessas são cumpridas mediante a decoração de altares e andores, não raro são aderecistas do carnaval das cidades. Componentes das baterias das escolas de samba, tocam atabaques nos terreiros. Nas casas de umbanda e candomblé, a mesma comunidade que celebra São João, participa dos festejos de Iemanjá, de São Sebastião e de Cosme e Damião, que paralisa as cidades em razão do movimento de crianças nas ruas em busca de doces e brincadeiras. Enfim, o São João de Corumbá e Ladário, ao ser patrimonializado em âmbito nacional, permite orientar o olhar e valorizar não apenas os festejos do Santo, mas uma rede de celebrações e de rituais que têm na tradição do Santo uma espécie de epicentro religioso e festivo.

Por fim, o registro nacional de uma manifestação religiosa de cidades pantaneiras, em Mato Grosso do Sul, serve como expediente de divulgação, em âmbito estadual e nacional, de expressões singulares e ricas da cultura local que, de outro modo, tendem a permanecer desconhecidas. Tal recurso aponta, da mesma forma, para o compromisso prévio e necessário, por parte do poder público, na valorização e cuidado com as expressões da cultura do povo. Muitos agentes, detentores de saberes e práticas relativos ao Banho de São João, tais como os pais, mães e filhos de santo; festeiros e festeiras católicos e de matriz afro-brasileira; rezadores e rezadoras; mestres cururueiros, cozinheiros e cozinheiras dos alimentos típicos das festas, tais como sarravulho, feito de miúdos de boi, e paçoca de carne seca; os marceneiros dos andores, dentre tantos outros, tendem a ser conhecidos e reconhecidos por meio de sua relação com os festejos do Santo. A pesquisa e elaboração do Dossiê do Banho de São João de Corumbá e Ladário constitui, assim, uma experiência de encontro, de diálogo e de empenho coletivo com vistas a valorizar e manter vivas as tradições do povo devoto do Pantanal.

Bibliografia

GONÇALVES, José R. S. **As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente**. In: TAMASO, Izabela e LIMA FILHO, Manuel F. *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

GONÇALVES, José R. S. **Os limites do Patrimônio**. IN: LIMA FILHO, Manuel F.; BELTRÃO, Jane Felipe e ECKERT, Cornelia. *Antropologia e patrimônio cultural : diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau : Nova Letra, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Banho de São João de Corumbá/Ladário – MS: subsídios para registro como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Dossiê de Registro*. Campo Grande: Iphan/MS, 2018 (Versão Preliminar).

LIMA FILHO, Manuel e MONTEIRO DE ABREU, Regina M. do R. **A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil**. IN: LIMA FILHO, Manuel F.; BELTRÃO, Jane Felipe e ECKERT, Cornelia. *Antropologia e patrimônio cultural : diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MOTTA, Antonio. Patrimônio. In: **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa** / org. Sansone, Livio e Furtado, Cláudio Alves. Salvador: EDUFBA, 2014.

QUEIROZ, Paulo R. Cimó . Revisitando um velho modelo: contribuições para um debate ainda atual sobre a história econômica de Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul. **Intermeio** (UFMS) , v. 14(27), p. 128-156, 2008.

SOUZA, J. C. **Sertão Cosmopolita: tensões da modernidade de Corumbá (1872-1918)**. São Paulo, Editora Alameda, 2008.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: LIMA FILHO, Manuel F.; BELTRÃO, Jane Felipe e ECKERT, Cornelia. **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos**. Blumenau : Nova Letra, 2007.

CORDÃO VALU – ALEGRIA E RESISTÊNCIA OCUPANDO A CIDADE

Taylor Fuchs

Introdução

Nos últimos anos tem vindo à tona polémicas e discussões envolvendo o carnaval campo-grandense, mais especificamente o carnaval de rua na região da Esplanada Ferroviária. Mesmo quem não cai na folia acompanha o que se pode chamar de reorganização ou revalorização do carnaval de rua da capital de Mato Grosso do Sul. Na década de 1990, a cidade tinha o carnaval caracterizado pelos bailes nos clubes – mais restrito às classes médias, sócios e seus convidados – e o mais popular, o carnaval da Avenida Fernando Correa da Costa, este apenas caracterizado por shows em um palco, além das escolas de samba e seus desfiles que existe e resiste com seus campeonatos desde a década de 1960.

Fundado no dia 02 de dezembro de 2006, juntamente com o Bar Valu, o Cordão do Bar Valu fez seu primeiro desfile no sábado de carnaval de 2007 saindo do bairro São Francisco até chegar ao Bar do Zé Carioca na Esplanada Ferroviária. O bar fechou e o Cordão passou a se chamar apenas Cordão Valu. Após 14 carnavais o Cordão é o grande precursor do Carnaval de Rua em Campo Grande no século XXI, diferenciando-se dos desfiles das escolas

de samba e dos shows de carnaval realizados pela prefeitura. O carnaval de rua distingue-se pelos blocos independentes, auto-gestionados, ocupação de praças e espaços públicos e desfiles e cortejos em suas regiões. Diversos outros blocos surgiram em seguida e o carnaval de rua virou uma realidade pujante em Campo Grande.

Em sua página, o Cordão deixa bem nítido seu intuito de fazer o carnaval incentivando a liberdade e a ocupação dos espaços públicos, o “Cordão trouxe as pessoas para a liberdade das ruas novamente. Novos blocos foram surgindo, seguindo o mesmo princípio. Acontece que o campo-grandense entendeu que pode ocupar as ruas no carnaval ou em qualquer dia”. (CORDÃO VALU, 2020). O presente artigo é apresentado com o propósito de analisar a trajetória do Carnaval de Rua em Campo Grande/MS no século XXI: O Cordão Valu e sua história entre 2006 a 2020; dando ênfase à sua proibição, por parte do Ministério Público, e as divergências envolvendo o desfile na região da Esplanada Ferroviária a partir de 2018, as transformações culturais vivenciadas neste período e sua atuação na discussão e efetivação da ocupação dos espaços públicos, no acesso, defesa e direito à cidade.

Carnaval em Campo Grande – Mais de um século de história

No bojo dos dilemas ocorridos em 2018 sobre a possível proibição do Carnaval apresento o artigo de opinião *Carnaval de Rua: um direito à cidade* – publicado no site de notícias Campo Grande News – surgindo, neste momento, a ideia embrionária que motiva este artigo. Existente em Campo Grande desde início do século XX o carnaval irrompe na região central e tem seus primeiros desfiles abertos na Rua 14 de Julho. O pesquisador Firmino de Oliveira Neto em sua tese de doutorado *Campo Grande e a Rua 14 de Julho: Tempo, espaço e sociedade* destaca um trecho da obra do memorialista Ulysses Serra ao comentar sobre os desfiles na referida rua:

Pela 14 de Julho realizavam-se os Corsos carnavalescos, inicialmente com carruagens, substituídas, posteriormente, por automóveis de capotas arriadas que percorriam o trecho principal entre Afonso Pena e Mato Grosso. *Para o que comprava-se serpentina de caixotes e gastava-se dinheiro desbragadamente, em pleno delírio momesco,* comenta em seu livro *Camalotes e Guavirais* Ulysses Serra, em saudosa menção, alegando até que *guardadas as devidas proporções*

não houve no mundo todo Corso mais vibrante e intenso que o da rua 14 do meu tempo (P.25). (OLIVEIRA NETO, 2003, p. 59).

Às vésperas das comemorações do centenário da Capital, o Arquivo Histórico de Campo Grande, realiza uma série de publicações voltadas a história da capital, a primeira edição composta por textos de professores, ex-gestores públicos, jornalistas, pesquisadores, escritores e memorialistas, conta com dois breves artigos sobre o carnaval da capital, intitulados: O Carnaval de Outros tempos em Campo Grande, escrito por Paulo Coelho Machado e, Do Entrudo ao Show Carnaval em Campo Grande, de autoria de Edson Carlos Contar.

Paulo Coelho Machado (1999, p. 83) , em breve texto de pouco mais de duas laudas, de forte caráter memorialista e nostálgico, narra acontecimentos e personagens deste período, inicia dando destaque ao carnaval de 1914, segundo relatos transcritos pelo autor, “o maior carnaval de todos os tempos”. Em seguida discorre sobre o surgimento dos primeiros blocos na década de 20 e o carnaval dos clubes que teria iniciado na década seguinte, grande destaque é dado a Rua 14 de Julho, palco dos primeiros festejos.

Em seu artigo, o escritor e compositor Edson Contar (1999, p.87) também destaca o carnaval de 1914 como um grande marco da festividade, entretanto, os primeiros festejos teriam começado dois ou três anos antes. Sem muita precisão na data, o Entrudo marcou os primeiros carnavais e é descrito assim pelo autor: “Água, trigo, tinta, um pouco de tudo, brincadeiras que na rua Velha se fazia com o nome de Entrudo”.

O Clube dos Fidalgos, bloco independente, de acordo com Contar, foi o primeiro a levar o carnaval para as ruas de Campo Grande. Embalados pelo crescimento da cidade morena a partir de 1914, com a vinda dos quartéis e a chegada da estrada de ferro, os festejos carnavalescos só cresciam e as disputadas dos blocos agitou a sociedade nas décadas de 1910 e 1920.

Em 1924 surge o Rádio Clube e a partir daí iniciam os festejos momescos em salões de clube, outra “modalidade” do carnaval campo-grandense. Seria somente na década de 60 que o carnaval das escolas de samba chegaria às ruas de Campo Grande. Entretanto, somente a partir de 1975 o formato com disputa de agremiações e as notas por quesitos seria instituído, o que é descrito pelo autor como início do “moderno carnaval das Escolas de Samba de Campo Grande” (1999; p. 94).

Conhecido compositor de sambas-enredo e amante do carnaval, Con-tar também dedica parte do seu artigo a criticar o descaso do poder público com o carnaval, o que teria levado a suspensão dos desfiles das escolas de samba por dois períodos, 1992-1995 e 1997-1998. Também ataca a contratação pelo poder público de trios elétricos e bandas de axé vindas de outros estados, em detrimentos dos músicos da capital e investimentos nas agremiações.

As Escolas de Samba e seus desfiles já existem desde a década de 1960, como relatado acima, Eduardo de Souza Neto, presidente da Liga das Escolas de Samba de Campo Grande (LIENCA), em entrevista concedida em 2017, afirma:

Desde a década de 1960 já tinha desfile na 14. A gente tem um formato de carnaval em que a pessoa se acomoda para assistir, é muito família. A escola leva um enredo sequencial, contando uma história. O que mudou desde 1960 para cá foi a participação de pessoas que não são da comunidade. A Igrejinha ensaiava em praça pública, hoje os ensaios são nos barracões. As gerações mais recentes vão se surpreender com o nível de trabalho que os carnavalescos desenvolvem. (FUNDAÇÃO DE CULTURA DE MATO GROSSO DO SUL, 2017).

Mesmo com sua histórica existência o desfile das escolas de samba sempre teve que enfrentar grande resistência por parte da sociedade em geral, principalmente de comerciantes e autoridades. Em 2007, após longa oposição devido a reclamações de moradores e comerciantes, o desfile se muda da tradicional Rua 14 de Julho para a Via Morena. Entretanto, em 2011 o Ministério Público Estadual por meio de ação proíbe shows e afins no Parque Laucídio Coelho e Via Morena. Após várias tratativas o desfile de 2011 acontece no local (HUMBERTO; 2011), mas em 2012 é remanejado novamente e desta vez para a Praça do Papa, localização bastante afastada da região central, onde os desfiles aconteceram até o último ano de 2020.

Distinguindo-se das escolas de samba, o carnaval de rua será o presente objeto deste artigo, tendo como foco especificamente o precursor desta nova época – o Cordão Valu – e todo movimento proporcionado por ele e demais blocos que surgiram em seu encaixe, utilizando-se da Esplanada Ferroviária como *palco* da folia, na região central e demais locais. Realizado

pelos blocos e cordões, organizados de forma independente do poder público, sem competição, abertos e livres, com seus cortejos e desfiles, arrastando e cativando cada vez mais foliões a cada carnaval que se apresenta.

Cordão Valu – Ocupação dos Espaços Públicos e o Direito a Cidade

O surgimento do Cordão Valu, em 2006, pode ser considerado um dos grandes responsáveis pela revalorização ocorrida neste cenário, como o presente artigo intenciona demonstrar. Organizado pela professora Silvana Valu e seu marido, o bancário Jefferson Contar, seus fundadores tinham o intuito de promover o carnaval de rua com bandas e marchinhas em que amantes do samba e da cultura popular buscavam voltar às raízes e democratizar essa linda festa. O próprio nome *cordão* remete ao século XIX, conforme mostra André Diniz em seu livro *Almanaque do Carnaval* (2008):

A repressão ao estruendo impulsionou as camadas populares a se organizarem a fim de obterem licença da polícia para desfilar, e fez com que surgissem os cordões carnavalescos. Desfilando de forma anárquica os cordões apareceram na segunda metade do século XIX, também como resultado da paganização das estruturas das procissões religiosas. Conduzido por um mestre, a cujo o apito de comando todos obedeciam, os cordões apresentavam personagens como os cantadores e dançarinos, os palhaços, a morte, o diabo, os reis, as rainhas, as baianas, os morcegos e os índios. O instrumental era percussivo, a base de adufos, cuícas e reco-reco, entre outros. Dessa nova organização surgiram as primeiras composições do povo para o carnaval. (DINIZ 2008, p. 32).

Um marco no carnaval de rua campo-grandense, em pouco mais de dez anos após seu surgimento, vários outros blocos e cordões foram criados, entre eles podemos destacar o Capivara Blasé que também é organizado na região da Esplanada Ferroviária. Segundo dados divulgados na imprensa em 2019, nas principais noites cerca de 40 mil pessoas participaram da festa momesca na região da Esplanada Ferroviária. Isso representa aproximadamente 5% da população da capital, demonstrando que, muito mais que uma

simples festa, o carnaval de rua já é um patrimônio cultural da sociedade sul-mato-grossense.

Em 2018, entretanto, os organizadores da festa foram surpreendidos por uma decisão do Ministério Público de Mato Grosso do Sul, provocada por uma ação movida por alguns moradores da Esplanada Ferroviária. Sem ouvir os blocos e cordões, recomendou “para que não haja permissão na realização dos eventos, tais como carnaval, enterro dos ossos e afins, na Esplanada Ferroviária e entorno, no ano de 2019 e posteriores” (MPMS; 2018). Amplamente divulgada pela imprensa, a decisão deixou perplexos os milhares de foliões e provocou revolta e indignação nos organizadores de blocos e cordões.

Na mesma decisão é indicado que os organizadores procurassem outro espaço para a realização do evento, chegando a ser divulgada em sites de notícias uma suposta sugestão do Autódromo Municipal como substituto para este fim. Pelas características do espaço e principalmente pela dificuldade do seu acesso, a indicação representou um misto de sarcasmo e falta de conhecimento sobre tão importante expressão cultural da nossa sociedade, tal estultice nem chegou a ser cogitada pelos organizadores.

O mais preocupante é que tal decisão não é isolada. Vive-se na capital do Mato Grosso do Sul uma onda proibitiva, ora pelo poder público municipal, ora pelo judiciário e, analisando as medidas e decisões que a sociedade acompanha no que tange a arte e a cultura, não seria exagero afirmar que a capital morena já pode ser chamada de *Campo Grande: a cidade proibida*.

Em 2018, um artigo de opinião para o site de notícias Campo Grande News intitulado: *Na terra de Manoel de Barros jovens precisam de alvará para recitar poesia*. Nele há o relato do ocorrido com os poetas do *Slam Campão* que estavam sendo impedidos de recitar poesia em praça pública porque não detinham alvará para tal intento. Após o ocorrido não era raro acompanhar pelas redes sociais as dificuldades burocráticas enfrentadas pelos mesmos para recitar poesias nos terminais de ônibus.

Os sites e jornais mostravam em 2018 a onda de fechamento de bares, casas noturnas e espaços culturais, impelidos pelas dificuldades financeiras, mas também e principalmente pelas dificuldades em atender às exigências burocráticas das normas e leis, entre elas famigerada Lei dos 45 decibéis – Lei municipal complementar nº8/96. Promover arte e cultura em Campo

Grande passou a ser ato heroico e a ocupação dos espaços públicos o símbolo à resistência da cultura.

A ocupação dos espaços públicos remonta a questão do direito à cidade, conceito que surgiu na eferescente Paris de 1968, criado pelo sociólogo Henri Lefebvre em seu livro de mesmo nome, entendia a cidade como projeção da sociedade no terreno, portanto marcada por profunda exclusão e desigualdade. Grosso modo, o direito à cidade consiste na democratização e garantia de acesso à cidade e seus equipamentos urbanos, ou como afirma o autor já na apresentação da obra “o direito à cidade, isto é, à vida urbana, condição de um humanismo e uma democracia renovados”. Mais adiante define:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicadas no direito à cidade. (LEFEBVRE; 1968. P. 134).

No Brasil o conceito foi amplamente divulgado no meio acadêmico e, segundo estudiosos, incorporado à legislação brasileira, mesmo que utilizado em outros termos, na Constituição de 1988, no capítulo denominado Política Urbana por meio dos artigos 182 e 183:

Art. 182. A política de desenvolvimento urbano, executada pelo poder público municipal, conforme diretrizes gerais fixadas em lei, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem-estar de seus habitantes.
Art. 183. Aquele que possuir como sua área urbana de até duzentos e cinquenta metros quadrados, por cinco anos, ininterruptamente e sem oposição, utilizando-a para sua moradia ou de sua família, adquirir-lhe-á o domínio, desde que não seja proprietário de outro imóvel urbano ou rural. (BRASIL, 1988).

Com o objetivo de regulamentar estes artigos foi publicada em 2001 a Lei 10.257. Conhecida como o Estatuto das Cidades tem, entre outros objetivos, “proporcionar a justa distribuição dos benefícios e ônus decorrentes do processo de urbanização; o uso da propriedade urbana em prol do bem

coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos”. Outro fator de destaque da lei é o quesito da participação social, pois criou mecanismos e obriga a participação social em todas as esferas de elaboração das políticas públicas urbanas.

Nesse sentido, um evento com mais de uma década de história, que na última edição reuniu 5% da população total da cidade é um direito do cidadão ao lazer e a cultura e os pequenos problemas gerados na realização deste evento são de responsabilidade do poder executivo, devendo ser pensados e planejados estrategicamente com a participação de todos os setores envolvidos buscando soluções para tais problemas e não para ser utilizados como justificativa para proibi-lo e cercear o cidadão ao seu direito constitucional.

No que diz respeito ao Patrimônio Histórico, em resposta ao MPMS, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se posicionou em 2018. Em nota enviada à imprensa em 19 de setembro de 2018 e publicada em matéria no site de notícias Midiamax, o IPHAN-MS, ao contrário das várias interpretações feitas, corrobora com os argumentos dos blocos e cordões sobre a viabilidade da manutenção do evento naquele local, como demonstrado neste trecho “[...] O IPHAN reconhece que a celebração do carnaval como rica expressão cultural brasileira, enquanto realizada na área tombada pode promover o reconhecimento e apropriação da área pela população” (ROCHA, 2018).

Mais adiante na nota, o Instituto ainda reforça que o Patrimônio Histórico jamais deve ser colocado como obstáculo para o acesso e a realização de eventos, entretanto, ciente das limitações jurídicas e administrativas do órgão e, frente à ausência de ações do executivo municipal e estadual, o órgão se vê obrigado a aceitar tais determinações.

A utilização do centro e de áreas históricas da cidade para realização das festividades, entre elas o carnaval, não é exclusividade de Campo Grande, pois diversas outras capitais e cidades utilizam-se destes espaços. O sociólogo Roberto DaMatta em sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis – Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*, relata nestes dois trechos:

O centro da cidade adquire, então, um movimento próprio. Em primeiro lugar o centro passa realmente a ser ‘o centro’, apesar do feriado, quando as pessoas tendem a se afastar de suas áreas de trabalho. No carnaval o que ocorre com o Rio de Janeiro e em outras cidades é que o movimento do feriado se inverte: em vez das pes-

soas ‘marcharem’ para praias ou bairros mais festivos, elas fazem um movimento em direção ao centro da cidade. Exatamente como ocorre num dia de trabalho. Só que nesse momento vão brincar o carnaval. (DAMATTA, 1997, p. 112).

O movimento carnavalesco não se diferencia de outros movimentos rituais, já que todos exigem um local especial para sua realização. O contraste marcante, porém, entre o desfile de carnaval e as paradas militares e procissões é que, no carnaval a área selecionada é muito maior e sua ocupação muito mais prolongada. (DAMATTA, 1997, p. 113).

Toda ação provoca uma reação e diante da iminência da proibição do já tradicional carnaval de rua na região da Esplanada Ferroviária, os blocos e cordões “saíram às ruas” e disso eles entendem muito bem: no mesmo mês, em 2018, foi mobilizada uma reunião com representantes da Prefeitura, Governo do Estado, moradores da esplanada, representantes da Feira Central, Conselho Municipal do Patrimônio Histórico, coordenadores e representantes de blocos e demais interessados, com o objetivo de criar um diálogo amplo e coletivo, refletir sobre os problemas em questão, mas acima de tudo criar soluções para garantia da manutenção e realização do carnaval de rua na região da Esplanada Ferroviária.

Em janeiro de 2019 foi assinado um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) entre o Ministério Público de Mato Grosso do Sul, Prefeitura Municipal de Campo Grande e a Secretaria de Turismo e Cultura com medidas para garantir a realização do carnaval. Entretanto, no ano de 2020, o último carnaval realizado antes da pandemia de COVID-19, as polêmicas e burocracias persistiram e mais uma vez os organizadores encontraram bastante dificuldade para realizar o evento que acabou enfim acontecendo e reuniu 118 mil pessoas nos quatro dias de festa na Esplanada Ferroviária, segundo dados da Guarda Civil Municipal divulgados na imprensa local (BARBOSA, 2020).

Conclusão

Nota-se, portanto, há grande embate quanto ao local onde tais eventos acontecem. A ocupação do espaço público, a rua e o direito à cidade vêm

sendo questionado e muitas vezes negado a essas importantes expressões culturais e de grande relevância social e cultural não apenas campo-grandense, mas, sobretudo, brasileira. Que o presente texto possa vir a contribuir no sentido de aporte teórico, técnico e histórico para subsidiar positivamente nesse importante embate em defesa não só do carnaval, mas também dos direitos essenciais dos cidadãos.

Ao realizar o levantamento bibliográfico percebe-se a pouca produção específica sobre o tema, sendo estes frequentemente encontrados em obras de memorialistas regionais e em grande parte tratando do carnaval do início do século passado e, principalmente, das agremiações e das escolas de samba. Na produção acadêmica pode-se encontrar o assunto não raras vezes de forma esparsa em teses e dissertações com enfoque maior em outros temas. Acredita-se que o caráter contemporâneo do assunto também possa contribuir para a pouca produção específica e que este artigo possa fomentar e encorajar pesquisas, textos e a construção da memória e arquivo do carnaval da capital sul-mato-grossense.

Os foliões, cidadãos como quaisquer outros, esperam que o poder público – executivo e judiciário – compreendam que a solução para grandes eventos – importante expressão da nossa cultura e identidade –, bem como a ocupação dos espaços públicos através da arte e cultura, não sejam resolvidos com censura e proibições, e sim com a responsabilização dos agentes públicos responsáveis, com planejamento estratégico, a ampliação de investimentos, o alargamento do diálogo e a construção democrática, bem como o acesso e a descentralização dos equipamentos públicos, garantindo a todas e a todos o efetivo direito à cidade.

Referências

AMARAL, Amanda. Ministério Público determina o fim do Carnaval na Esplanada Ferroviária. **TopMídiaNews**, Campo Grande, 14 de set. de 2018. Disponível em: <<https://www.topmidianews.com.br/cidade-morena/ministerio-publico-determina-o-fim-do-carnaval-na-esplanada/96962/>> Acesso em: 07 fev. 2021.

BARBOSA, Álvaro. Carnaval na esplanada ferroviária reuniu cerca de 118 mil pessoas. **CampoGrande Notícias**, Campo Grande, 27 de fev. de 2020. Disponível em: <<https://www.campograndenoticias.com.br/2020/02/27/>>

carnaval-na-esplanada-ferroviaria-reuniu-cerca-de-118-mil-pessoas/> Acesso em 07 fev. 2021.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. (2001) Lei 10.257 de 10 de julho de 2001: Regulamenta os artigos 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Brasília: Congresso Nacional, 2001.

CAMPO GRANDE. **Lei Municipal Complementar nº 8 de 28 de Março de 1996**: altera dispositivos da lei nº 2.909/92, de 28 de julho de 1992 – código de polícia administrativa do município de Campo Grande-MS, e dá outras providências. Campo Grande: Câmara de vereadores, 1996.

CONTAR, Edson Carlos. Do entrudo ao show carnaval em Campo Grande. In: CAMPO GRANDE, Prefeitura Municipal de. Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer; Arquivo Histórico de Campo Grande (org.). **Série Campo Grande**. Campo Grande: Ed. UFMS, 1999. p. 86-105

CORDÃO VALU. **História**, 2020. Disponível em: <<http://cordaovalu.com.br/historia/>> Acesso em: 07 fev. 2021.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FERNANDES, Adriano; VALENTIN, Daniella. Público lota Esplanada e Valu fecha Carnaval 2019 com 40 mil na rua. **CampoGrandeNews**, 05 de mar. de 2019. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/publico-lota-esplanada-e-valu-fecha-carnaval-2019-com-40-mil-na-rua>> Acesso em: 07 fev. 2021.

FUCHS, Teylor. Na terra de Manoel de Barros, jovens precisam de “alvara” para recitar poesia. **CampoGrandeNews**, Campo grande, 29 de Abr. de 2018. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/artigos/na-terra-de-manoel-de-barros-jovens-precisam-de-alvara-para-recitar-poesia>> Acesso em: 07 fev. 2021.

FUCHS, Teylor. Carnaval de Rua, Um Direito à Cidade. **CampoGrandeNews**, Campo Grande, 23 de set. de 2018. Disponível em: <<https://www>.

campograndenews.com.br/artigos/carnaval-de-rua-um-direito-a-cidade> Acesso em: 10 fev. 2021.

FUNDAÇÃO DE CULTURA DE MATO GROSSO DO SUL. Exposição do MIS retrata a história dos desfiles das escolas de samba em Campo Grande. **Fundação de Cultura/MS**, Campo Grande, 31 de jan. de 2017. Disponível em: <<https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/exposicao-no-mis-retrata-a-historia-dos-desfiles-das-escolas-de-samba-de-campo-grande/>> Acesso em: 07 fev. 2021.

HUMBERTO, João; BUREMA, Danúbia. Lienca teme que desfiles sejam barrados pelo MPE na Via Morena. **CampoGrandeNews**, Campo Grande, 28 de jan. de 2011. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/lienca-teme-que-desfiles-sejam-barrados-pelo-mpe-na-via-morena>> Acesso em 07 fev. 2021.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. de Rubens Eduardo Frias. 5. Ed. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Ana Paula. MPMS, Prefeitura e SECTUR firmam TAC com medidas para a realização de eventos carnavalesco na Esplanada Ferroviária. **Ministério Público-MS**, Campo Grande, 2019. Disponível em: <<https://www.mpms.mp.br/noticias/2019/01/mpms-prefeitura-e-sectur-firmam-tac-com-medidas-para-a-realizacao-de-eventos-carnavalesco-na-esplanada-ferroviaria/>> Acesso em 07 fev. 2021.

MACHADO, Paulo Coelho. O carnaval de outros tempos em Campo Grande. In: CAMPO GRANDE, Prefeitura Municipal de. Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer; Arquivo Histórico de Campo Grande (org.). **Série Campo Grande**. Campo Grande: Ed. UFMS, 1999. p. 82-85.

OLIVEIRA NETO, Antônio Firmino de. **Campo Grande e a rua 14 de julho: tempo, espaço e sociedade**. 2003. 181 f. Tese (doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2003.

ROCHA, Mylena. Iphan pede proteção de patrimônio para Carnaval continuar na Esplanada Ferroviária. **Midiamax**, Campo Grande, 18 de set. de 2018. Disponível em: <<https://midiamax.uol.com.br/cotidiano/2018/iphan-concorda-ministerio-publico-e-defende-suspensao-de-eventos-na-esplanada-ferroviaria>> Acesso em 07 fev. 2021.

CROQUIS, CANHÕES & BANDEIRAS: RELÍQUIAS DE UMA MARCHA QUE NÃO ACABOU

Eduardo Henrique de Oliveira Lima
Evandro Dias da Silva

Introdução

No contexto da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), temos a Retirada da Laguna, manobra executada pela Coluna Camisão¹. Esta deixou marcas e vestígios que podem ser vistos ainda hoje no Sudoeste do Mato Grosso do Sul. Com o propósito de reunir as relíquias e divulgar os sítios históricos locais, surgiu a Sala de Exposição da Retirada da Laguna (SERL), localizada em Jardim-MS. É o mais novo espaço cultural de uma região que respira História, exala pólvora e que foi forjada com sangue (LIMA; SILVA, 2019).

“Soldados, honra a vossa constância que conservou ao Império os nossos canhões e as nossas bandeiras” (TAUNAY, 1874, p. 226). Com estas palavras, o Major José Thomaz Gonçalves, comandante da tropa a partir da travessia do Rio Miranda, finalizou a Ordem do Dia de 12 de junho de 1867.

1. A tropa em retirada era chamada assim em referência ao Coronel Carlos de Moraes Camisão, que comandou a Força Expedicionária enviada pelo Império ao Mato Grosso, no intento de repelir a invasão paraguaia (TAUNAY, 1874).

Nesta data, na localidade de Porto Canuto (atual Anastácio-MS), às margens do Rio Aquidauana, encerrava-se a heroica marcha.

No acervo da SERL, além dos invólucros das granadas dos canhões e de um exemplar da Bandeira Imperial, são destaques do acervo a arte de Taunay e o tronco que é símbolo dos coléricos. Ao longo deste trabalho, estas peças demonstram o porquê de a Retirada da Laguna, apesar de encerrada há mais de 150 anos, ser uma marcha que não acabou.

Neste sentido será utilizado o método de abordagem indutivo, aquele que parte do particular para o geral, uma vez que ao apresentar o acervo, o realiza relacionando-o ao contexto geral no qual as peças estão inseridas. Já o método de procedimento será o histórico, pois cada relíquia salvaguardada eterniza fatos históricos do passado (LAKATOS; MARCONI, 2003).

Muito do que se sabe deste episódio chegou até nós por meio de escrita, de capacidade descritiva profunda, além de traços perfeitos a respeito de cada acidente geográfico, ou mesmo de objetivos militares importantes. Alfredo Maria Adriano d'Escragnole Taunay, o Visconde, não poderia estar de fora do memorial que trata do tema de sua principal obra.

Visconde de Taunay, versos e croquis: a arte na guerra

A Arma de Engenharia do Exército Brasileiro, conforme se conhece hoje, nasce ainda na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Ela surge da sinergia entre o Batalhão de Engenheiros, especialista nas atividades de sapa² e pontagem³, e a Comissão de Engenheiros, responsável pelas obras de infraestrutura do Império. Tinham como missão realizar os reconhecimentos, dar a direção de projetos e empreendimentos, tais como: transposições de curso d'água e construção de estradas (LYRA TAVARES, 1981).

Toda erudição e perfeição dos traços de um dos mais conhecidos integrantes desta Comissão (TAUNAY, 1874), Tenente Alfredo d'Escragnole Taunay (1843-1899), não é obra do acaso. Ele herdou um importante legado na seara das Artes.

2. "Pá utilizada para cavar fossos, trincheiras e galerias subterrâneas". Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sapa/>. Acesso em: 23/07/2021.

3. Relativo a meios descontínuos de travessia de curso d'água (ESTEVAM, 2018).

A família Taunay chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa (1816)⁴. Muito em função da vinda da Família Imperial, fugindo do avanço napoleônico⁵ sobre as monarquias europeias. Essa iniciativa visava “desenvolver culturalmente” o país, algo desejado pela Corte, por conta da sua chegada. Dentre outras personalidades, destaca-se a figura de Jean Baptiste Debret (1768-1848) (TREVISAN, 2007).

O patriarca, Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) foi um dos fundadores da Academia Real de Belas Artes (1820). Seu filho, Félix Émile (1785-1881) tornou-se um dos mais importantes professores de pintura no Brasil do século XIX. Charles Auguste, outro filho de Nicolas, construiu carreira militar e administrou uma propriedade cafeeira da família na região da Tijuca, no Rio de Janeiro⁶. A família Taunay participou ativamente da política e da cultura do Império.

Um dos filhos de Félix Émile, Alfredo d’Escagnolle Taunay, além de militar, foi político (deputado, senador, presidente de província)⁷ e escritor de obras renomadas, como “A Retirada da Laguna” (1871), o romance “Inocência” (1872), “Visões do Sertão” (1923), entre outras. Veio a receber o título de Visconde em 1889, já no final da vida (ANHEZINI, 2011).

A obra sobre a Retirada antes de qualquer coisa é a principal fonte sobre este célebre episódio. Pela escassez de referências primárias deste acontecimento, sem ela, saberíamos muito pouco deste evento. Seu “primeiro esboço [...], em francês, foi dedicado, lido e comentado pelo Imperador, que viabilizou a primeira edição, em 1871” (MAESTRI, 2017, p. 12).

De conhecimento da origem de Visconde de Taunay (Imagem 1), entendemos o ícone que se tornou, integrante e responsável pelas letras que eternizaram a Retirada da Laguna. Inclusive, existem relatos de que, ao comunicar a mãe da sua partida para a guerra, ela teria lhe dito: “Irás à guerra

4. Vinda de um grupo de artistas franceses, destinada a transformar a cena cultural no Rio de Janeiro. Fonte: http://bndigital.bn.br/francebr/missao_artistica.htm. Acesso em: 23/07/2021.

5. “Napoleão [...] decretou o fechamento dos portos de todos os países europeus ao comércio inglês. Pretendia, dessa forma, enfraquecer a economia inglesa [...]”. Fonte: http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/bloqueio_continenta.html. Acesso em: 23/07/2021.

6. Fonte: <http://www.adriantaunay.org.br/portugues/aime-adrien-taunay/a-familia-taunay-e-o-brasil>. Acesso em: 23/07/2021.

7. Fonte: <http://www.ihgs.com.br/cadeiras/patronos/alfredotaunay.html>. Acesso em: 23/07/2021.

e serás, do mesmo modo que os teus avós, feliz nela, voltando honrado e glorioso. Não podes desmerecer do que foram todos os teus antepassados” (TAUNAY, 2004, p.12). Mais do que uma exortação materna, estas palavras foram uma lembrança do legado familiar a honrar (ANHEZINI, 2011).



[Imagem 1] Arte acerca do Visconde de Taunay, presente na SERL

[Fonte] Arquivo dos autores

E assim ele o fez: honrou seus antepassados eternizando-se na Retirada e eternizando-a em seus relatos. Sendo assim, nada mais justo que estivessem presentes na SERL exemplares de seus refinados traços, na forma dos croquis.

A seguir, na Imagem 2, vemos sob sua perspectiva, a fachada do Presídio de Miranda (localizada na atual Miranda, mais precisamente na área militar conhecida, atualmente, como Campo de Instrução de Betione). O sombreamento de parte da edificação retratada dá a exata noção da direção do sol, no momento em que Taunay realizava o desenho.



[Imagem 2] Croqui da fachada do Presídio de Miranda.

[Fonte] Arquivo dos autores.

Além dele, temos outro croqui, relativo à Colônia Militar do Miranda (CMM, localizada na atual Guia Lopes da Laguna). Tratava-se de uma pequena guarnição militar, nas cercanias do Rio das Velhas, afluente do Rio Miranda, conforme pode ser verificado na Imagem 3.



[Imagem 3] Painel com reprodução do croqui da CMM. A imagem aérea comprova a grande capacidade de Taunay em retratar fielmente o que observava.

[Fonte] arquivo dos autores.

No verso do croqui da CMM (Imagem 3), em sua língua materna (francês), ele se despede do seu pai e se “desculpa” pela qualidade do seu trabalho. Como é natural de quem vai à guerra, não esperava voltar. Como descendente de uma linhagem de forte veia artística, buscava justificar a “baixa qualidade” por já não ter seus melhores pincéis. Provavelmente, fez este desenho antes que pudesse perder o resto de seu material, ou mesmo a vida em breve, já que o Paraguai se aproximava (TAUNAY, 1874).

Uma rápida verificação da perfeição dos traços, da meticulosidade, em ambos os croquis, percebe-se quão ricos são em detalhes: apresentando o Norte e até mesmo escala. Foram feitos no colo, durante uma guerra, em condições totalmente desfavoráveis. Levando-se em conta todo este contexto, não se justifica qualquer pedido de desculpas à sua família.

Essa preocupação de Taunay em honrar sua família mesmo em um momento tão dramático demonstra o seu caráter: leva seus valores éticos e morais até as últimas consequências. Muito em função de imaginar que aquelas palavras ali escritas poderiam ser as últimas direcionadas a seus entes.

Dramático também foi o destino de parte da tropa. Uma epidemia de cólera levou o Comando a tomar uma difícil decisão. Essa história não poderia ficar fora do acervo, é um fato emblemático.

Cambaracê: um lenho nascido sob o sangue dos heróis

Tertuliano apresentou o sangue dos mártires como semente do Cristianismo. Sua obra retrata um período de grande perseguição aos cristãos, no segundo século depois de Cristo. O autor apresenta o martírio como expressão maior de obediência e fé (BUENO, 2003).

O que aconteceu no local conhecido como “Cambaracê”, certamente pode ser considerado o “Calvário” de suas vítimas. A marcha chegou a um momento extremo: havia mais de uma centena de militares coléricos. Como cada maca demandava oito pessoas se revezando no transporte de cada doente, quase metade de todo o efetivo estava empregada nesta tarefa⁸. Dessa forma, fatalmente seriam alcançados pelos paraguaios (TAUNAY, 1874).

8. Acompanhando os relatos de Taunay, estima-se que a esta altura, o efetivo de militares chegava a 2000 homens, aproximadamente.

Sendo assim, em 26 de maio de 1867, o Coronel Camisão, comandante da tropa, resolve abandonar os doentes que se encontravam em fase terminal, em uma clareira aberta na mata. Junto a eles foi colocada uma súplica para que houvesse compaixão para com os abandonados. Assim, aliviada, a coluna de marcha poderia seguir com mais vigor, aumentando as chances de sucesso da retirada em curso. Infelizmente, ao alcançarem a posição, os coléricos que ainda estavam vivos, foram mortos a golpes de lança (ibidem).

Quase seis décadas depois, em 1926, por ordem do General Malan, é feito o reconhecimento da Mata do Cambaracê, com o intuito de marcar o local de forma definitiva. Visava que a sua história, não fosse esquecida (D'ANGROGNE, 1926). São enviados militares do então 6º Batalhão de Engenharia, de Aquidauana. “Nesta ocasião, foi esculpida em árvore de espécie braúna, na vertical, a inscrição “CAMBARACE” (Imagens 4 e 5). Esta expressão, em Guarani, significa “lugar onde o negro chorou” (LIMA; SILVA, 2019, p. 22). Era uma clara alusão a maioria negra que compunha a tropa⁹.



[Imagem 4] box onde se encontra o lenho do Cambaracê, com uma lança encontrada no local e um painel com a foto da ocasião em que a inscrição foi feita.

[Fonte] arquivo dos autores.

9. Ainda vivíamos o período em que vigorava a escravidão negra. Grande parte da tropa imperial, sobretudo as praças, era negra: muitos eram escravos, mandados para a guerra com a promessa de obter a liberdade caso retornassem com vida; outros eram propriedade de famílias com alguma posse, mandados para que os seus filhos fossem poupados de enfrentar as agruras do combate (TORAL, 1995).

Podemos evidenciar um “duplo martírio” dos coléricos abandonados. Primeiramente pela própria doença, pródiga em tormentos para quem a contrai. Em segundo lugar, pelo fato de já estando moribundos, terem sido lanceados mortalmente pelos paraguaios. Somente houve um sobrevivente, que conseguiu fugir e alcançou, mais à frente, a tropa brasileira¹⁰ (TAUNAY, 1874).



[Imagem 5] detalhe da inscrição “CAMBARACE” entalhada no tronco em 1926.

[Fonte] arquivo dos autores.

Este chão, marco da abnegação genuína, não poderia realmente ser esquecido. Esta árvore germinou no solo que serviu de destino final a tantas vidas, a inúmeros sonhos, que se acabaram seja pela doença ou na ponta de lança. Assim, pode-se dizer que este lenho foi nascido sob o sangue desses heróis abandonados (PEREIRA, 1925).

¹⁰. Este seria o Cabo Calixto de Medeiros (VIANNA, 1938).

Granadas *La Hitte*: fiadoras da sobrevivência da Coluna Camisão

A Cavalaria imperial estava, literalmente, a pé. Ainda em Coxim, em abril de 1865, toda a cavalaria foi perdida, em decorrência de uma epidemia de tripanossomíase, vulgarmente conhecida como “mal das cadeiras”¹¹. Sendo assim, a tropa estava vulnerável às cargas da cavalaria paraguaia (MAESTRI, 2018).

Nesse sentido, a saída encontrada foi apostar na potência dos canhões *La Hitte* (Imagem 6) e na destreza da Artilharia Imperial. Estes mantiveram, apesar de toda a situação caótica, a cavalaria paraguaia a uma distância segura. Os disparos podiam alcançar até 3200 metros, numa cadência de 2 tiros por minuto (OLIVEIRA, 2008).



[Imagem 6] Painel ilustrativo acerca do canhão *La Hitte*, utilizado pela Coluna Camisão.

[Fonte] Arquivo dos autores.

11. “A enfermidade conhecida como “Mal das Cadeiras” ou “Surra” é uma doença de ampla distribuição geográfica, responsável por inúmeros surtos com mortes de equinos no Brasil. Causada por um protozoário [...]” (DE SÁ RODRIGUES et al, 2016, p. 119).

O episódio do salvamento de um dos canhões ilustra a magnitude, a importância das peças. Após seis dias detidos na margem esquerda do Rio Miranda, por conta das fortes chuvas na região, a tropa inicia a transposição em direção à outra margem, então sede da Fazenda Jardim (TAUNAY, 1874).

Foi feito um engenhoso sistema de cordas e polias para a travessia das quatro bocas de fogo. Ocorre que uma delas se desprende e afunda no rio. De imediato, o Soldado Damásio mergulha e consegue recuperar a corda que prendia o canhão, conseguindo prendê-la de volta, içando a peça à superfície. Foi um momento de grande alegria da tropa (ibidem). Este é o único soldado que tem seu nome registrado no Panteão de Heróis da Retirada (DALMOLIN; SOUZA, 2011).

Quatro peças que, juntas, pesavam aproximadamente duas toneladas¹². Foram as fiadoras da sobrevivência da Coluna Camisão. Sem o apoio das bocas de fogo, a já penosa Retirada seria inviabilizada, a tropa em condição de grande fragilidade, certamente teria sido dizimada.



[Imagem 7] Um invólucro da granada *La Hitte* 4mm (à esquerda), usada pela Coluna Camisão; dois invólucros de granadas *La Hitte* 12mm (ao centro), usadas pela tropa imperial ao longo da guerra; um projétil esférico (a direita) que é atribuído à Artilharia paraguaia.

[Fonte] arquivo dos autores.

¹². Estima-se que cada canhão pesava meia tonelada (OLIVEIRA, 2008).

Além da sobrevida aos retirantes, a destreza da Artilharia Imperial garantiu que a Bandeira do Império, carregada pela Coluna Camisão, ao longo de toda a sua trajetória, permanecesse incólume. Teríamos um dos exemplares empunhados pela tropa? Veremos a seguir.

Bandeira Imperial: em seus fios se encontra a Pátria

Alexandre Volner afirmou que a bandeira é a “marca de um povo” (LUZ, 1999, p. 36). Toda a mística em torno das bandeiras tem origem no período medieval, “os exércitos, para não se confundirem uns com os outros, usavam um pedaço de pano hasteado em um estandarte, com cores/sinais de identificação [...], para evitar a morte de centenas de soldados de grupos aliados”¹³. Mais do que um pedaço de tecido, a bandeira materializa o conceito de Pátria: “País ou estado em que se nasceu e ao qual se pertence como cidadão”¹⁴.



[Imagem 8] painel referente à doação da Bandeira Imperial para a 4ª Brigada de Cavalaria Mecanizada (Dourados/MS)

[Fonte] arquivo dos autores

13. A *História das Bandeiras*. Disponível em: <http://www.dsc.ufcg.edu.br/~pet/jornal/novembro2009/materias/cultura.html>. Acesso em: 23/07/2021.

14. Primeiro significado do termo Pátria, de acordo com o dicionário *Michaelis Online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/P%C3%A1tria/>. Acesso em: 23/07/2021.

A SERL recebeu um exemplar da Bandeira Imperial (Imagem 9), doada por descendentes do Visconde de Taunay (Imagem 8), que teria sido carregada pela Coluna Camisão. Esta hipótese ainda não foi comprovada, mas de qualquer forma, tê-la no acervo, mesmo que não haja ainda certeza da sua originalidade, é bem significativo.



[Imagem 9] Exemplar da Bandeira Imperial

[Fonte]: arquivo dos autores

Apenas a possibilidade de estar diante de uma relíquia empunhada pelos heróis da Laguna é algo instigante. O Conde Afonso Celso afirmou que “a bandeira é o símbolo ótico da Pátria” (LUZ, 1999, p. 34). Seguindo este raciocínio, ao olhar para a bandeira, estaríamos olhando nos olhos do próprio país. Daí resulta toda estima e veneração concedidas pelos militares a este Símbolo Nacional, desde aquela época, até os dias de hoje.

Esta e as demais relíquias aqui apresentadas, além de todo o acervo existente na SERL, demandam a preservação, pesquisa e comunicação (LIMA, 2013). Este tripé recebe a alcunha de musealização e será tratado a seguir.

A musealização

Este processo busca retirar algo de seu contexto de origem (natural/cultural) para torná-lo objeto de museu (ibidem). Ela implica em algumas atividades: “preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), pesquisa (portanto, catalogação) e comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, *apud ibidem*, p. 391).

A necessidade de preservar se deve ao fato do valor, tangível e intangível, do acervo. “Quem preserva a sua memória o faz porque nela se identifica. Identificar-se com ela faz com que a valorize. Esse valor reconhecido a torna patrimônio” (LIMA; SILVA, 2020, p. 93).

De forma imediata, a atividade museal impacta a comunidade em que está inserida, na medida que ao verificar a sua origem preservada, reconhece a sua raiz, a sua identidade. Este sentimento de pertencimento àquele espaço é a chancela de que é patrimônio.

Cada peça traz esse valor, um poder simbólico que transcende a materialidade. Bourdieu (1989, p. 9-10) afirma que este “é um poder de construção da realidade [...]. Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação”.

O conhecimento citado está intimamente ligado à pesquisa, necessária à adequada catalogação de cada item. Quanto mais a fundo é pesquisada, maior noção do real valor patrimonial de uma peça. Além de valorizar o acervo, se eternizam informações importantes para compreensão do que é exposto.

Por fim, a comunicação é vital para a atividade museal, afinal, é dever conceder o “pleno acesso aos verdadeiros donos dos bens culturais: a população” (LIMA; SILVA, 2020, p. 102). A partir dela, podemos fazer mais do que (re) construir uma realidade bélica, podemos eternizar esta memória que é nacional, e sobretudo, sul-mato-grossense.

Considerações Finais

A memória para que seja salvaguardada precisa de elementos simbólicos, que remetam sua importância afetiva, histórico-geográfica e cultural. São elementos de ligação entre o presente e o passado a ser recordado.

Sendo assim, buscou-se aqui apresentar parte do acervo da Sala de Exposição da Retirada da Laguna: espaço que faz a salvaguarda de diversos

artefatos que ainda hoje “florescem” ao longo das terras que um dia foram do lendário Guia Lopes da Laguna. Todo esse simbolismo (BOURDIEU, 1989) reuniu este acervo, para que cada item pudesse ser conhecido e reconhecido.

Seja no inconsciente coletivo ou no debate acadêmico, a mítica Retirada da Laguna (1867), é uma marcha que não acabou. Ela segue permeando o imaginário. Suas relíquias, encontradas ainda hoje por onde passou a Coluna Camisão, mantêm viva a lembrança deste marcante episódio da Formação Territorial do Brasil e do Mato Grosso do Sul.

Parte dessas preciosidades formam o acervo da Sala de Exposição tema desse trabalho. Dentre diferentes peças, destacam-se croquis, o tronco do “Cambaracê”, os invólucros de granadas dos canhões *La Hitte*, e uma Bandeira Imperial que teria sido empunhada pelos retirantes.

Os croquis do Visconde de Taunay vão além do reconhecimento do terreno: a delicadeza dos traços mostra que é possível enxergar beleza em meio ao caos. Mesmo nos piores momentos, em condições insalubres, sem os materiais mais adequados, não se furtou a fazer o seu melhor em prol do cumprimento do dever.

O lenho do Cambaracê eterniza o lugar em que houve o “duplo martírio” dos coléricos que ali pereceram. Como se não bastasse todo o sofrimento daqueles que já se encontravam em fase terminal devido ao cólera, os que foram encontrados vivos foram mortos a golpes de lança. Apesar do apelo deixado pela tropa imperial, para que houvesse clemência para com os doentes, os paraguaios não se sensibilizaram.

Os canhões, através das granadas *La Hitte*, denotam toda a letalidade, a beligerância de uma guerra. As bocas de fogo foram as fiadoras da sobrevivência de uma tropa a pé e bastante debilitada em sua saúde. Elas mantiveram a tropa imperial a salvo, a uma distância minimamente segura, não permitindo que as cargas da cavalaria paraguaia atingissem os brasileiros de forma efetiva. Isto representaria o fim da Coluna Camisão.

A Bandeira, historicamente, personifica a honra de uma tropa. Ela é um estandarte, o símbolo máximo de uma Nação, sendo seu culto uma reverência ao próprio país que venha a pertencer. Ela teria a capacidade de unir diferentes credos, etnias, religiões, origens, camadas sociais, em torno de um ideal. Constituiria um instrumento agregador da nacionalidade. Assim, podemos dizer dela: em seus fios está a Pátria.

Estas peças do acervo destacadas neste artigo mostram o quanto a musealização na SERL tem sido bem-sucedida: a preservação, a pesquisa e a comunicação do acervo evidenciam o simbolismo de uma forma de manobra emblemática.

É uma marcha que não acabou. É ainda viva na memória de brasileiros, paraguaios, de toda a comunidade transfronteiriça, de aficionados e estudiosos. A salvaguarda deste acervo permite que esta realidade simbólica continue a ser (re) construída, (re) vivida, (re) interpretada por diversos pontos de vista. Os croquis, os canhões, as bandeiras, enfim, cada peça deste acervo mantém viva essa marcha sem fim: ela segue ecoando por toda a eternidade.

Referências

ANHEZINI, Karina. Um metódico à brasileira: a História da historiografia a de Afonso de Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989.

BUENO, Daniel Ruiz. (Org.) **Actas de los Mártires**. Madrid: Ed. B.A.C. 2003.

DALMOLIN, J. V.; SOUZA, E. L. **Memorial Descritivo do Cemitério dos Heróis da Retirada da Laguna**. Jardim: Livraria e Editora Tira-Teima, 2011.

D'ANGROGNE, M. Heróis Esquecidos – Perfazendo o itinerário da Retirada da Laguna. 1926.

DE SÁ RODRIGUES, Renan Paraguassu, SANCHES, M. Pinto; SOARES, L. L. da Silva; ARAÚJO, J. Rodrigues; BARBOSA, M. A. P. da Silva; PESSOA, G. Tavares. Análise epidemiológica, clínica e patológica da tripanossomíase “Mal das Cadeiras”. **Pubvet**, v.10, n.2, p.118-124, fev., 2016.

ESTEVAM, Eduardo de Oliveira. **Aplicabilidade no Exército Brasileiro dos meios descontínuos de travessia utilizados pelos principais exércitos do mundo**. 2018. 35 f. Monografia (Especialização em Ciências Militares). Escola de Comando e Estado Maior do Exército, Rio de Janeiro, 2018.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003. 5ª ed.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando Musealidade e Museália. **Ciência da Informação**, v. 42, n. 3, 2013.

LIMA, Eduardo H. de O.; SILVA, Evandro Dias da. Equipamentos culturais em Jardim-MS: por que valorizá-los? **Geofronter**, Campo Grande, n. 5, v. 4, p. 21-50. 2019. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/GEOF/article/view/3927/pdf>>. Acesso em 22/06/2021.

LIMA, Eduardo H. de O.; SILVA, Evandro Dias da. Patrimônio cultural: nasce um novo espaço em Jardim/MS. *In: Museu e patrimônio cultural em Mato Grosso do Sul: pesquisa, cultura, educação e identidade*. SILVA, Douglas A. da (Org.); GASQUES, Lia R. T. B.; CAMPOS, Carlos E. da C. 1. ed. São João de Meriti: Desalinho, 2020. p. 93-103.

LUZ, Milton. **A História dos Símbolos Nacionais: a Bandeira, o Brasão, o Selo, o Hino**. Brasília, DF: Senado Federal/Secretaria Especial de Editoração e Publ., 1999.

LYRA TAVARES, Aurélio de. **Vilagran Cabrita e a Engenharia de seu tempo**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1981.

MAESTRI, Mário. A expedição militar ao norte do Paraguai antes da Retirada da Laguna. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 18, n. 2, p. 293-313, 2018.

MAESTRI, Mário. **Guerra sem fim: a Tríplice Aliança contra o Paraguai: a campanha ofensiva, 1864-1865**. FCM, 2017.

OLIVEIRA, Arcelino Ricardo Almeida de. **De Miranda a Porto Canuto: a Guerra do Paraguai em Mato Grosso do Sul, o caminho da Retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

PEREIRA, Armando de Arruda. **Heróis abandonados. Peregrinação aos lugares históricos do Sul de Matto Grosso**. São Paulo: Secção de obras d' "O Estado de São Paulo", 1925.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle Taunay. **A Retirada da Laguna**. Tradução de Salvador de Mendonça. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle Taunay. **Memórias**. Edição de Sérgio Me-deiros. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. **Estudos Avançados**, v. 9, p. 287-296, 1995.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, p. 9-32, 2007.

VIANNA, Lobo. **A Epopéia da Laguna**. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1938.

CULTURA E HISTÓRIA NA PRAÇA DOS IMIGRANTES – CAMPO GRANDE, MS¹

Lina Yule Queiroz de Oliveira
Lorena de Andrade Barbosa
Matheus Henrique da. S. Mota

Introdução

A Praça dos Imigrantes é um espaço público localizado no centro de Campo Grande, MS e tem sua presença registrada na história da cidade há mais de um século. O local da Praça existe desde a fundação do município, sendo anteriormente utilizado como pasto para os bois de viajantes – imigrantes – que passavam ou se estabeleciam no prévio distrito de Santo Antônio de Campo Grande. Com o passar dos anos, o espaço se modificou e foi adquirindo feições condizentes às necessidades dos habitantes. Além disso, conforme o espaço urbano foi se desenvolvendo, a Praça passou a ocupar uma área central da capital.

Estabelecimentos de comércio, instituições públicas e religiosas foram construídas em regiões próximas do local hoje conhecido como Praça dos Imigrantes, que sediou manifestações culturais de variados gêneros através dos anos e foi reconhecida como a Praça Costa Marques em 1911, em ho-

¹ Este artigo foi baseado no trabalho “Cultura e História na Praça dos Imigrantes”, apresentado no evento I Workshop – cultura, religiosidade e saberes locais, no dia 24 de maio de 2019.

menagem ao então governador do estado de Mato Grosso. A urbanização da Praça, no entanto, só ocorreu quatro décadas depois e, no ano de 2000, o espaço foi novamente modificado durante o mandato do prefeito André Puccinelli, sendo reformado e com novos logradouros instalados.

O local ganhou novas manifestações artísticas, além de ser adaptado para funcionar como a Feira dos Artesãos, com trinta lojas para exposição e comércio de artesanatos tradicionais de Campo Grande, homenageados pela estátua da artesã, exposta na Praça. Atualmente o local é palco de eventos culturais variados, que acontecem com frequência, como a feira vegana, o sarau de segunda – que convida músicos, atores e artistas para se apresentarem no espaço da praça – e o cardápio seresteiro, resgatando antigas músicas regionais.

A importância da Praça no desenvolvimento cultural vai além, sendo esta praça uma das responsáveis pela multiplicação dos habitantes como sujeitos socioculturais. A Praça é a própria identidade de Campo Grande, sendo referência para passeios, apreciação de arte e local de descanso. A partir dela é possível ter acesso a eventos e artigos culturais em uma localização central e de fácil acesso a todos os moradores da cidade.

A localização marcante, o histórico no desenvolvimento da cidade e a importância sociocultural da Praça dos Imigrantes motivaram o desenvolvimento desta pesquisa. Esta surgiu a partir de apresentações realizadas para o 1º Workshop dos Grupos de Pesquisa “Cultura, Religiosidade e Saberes Locais” e “Análise Histórica dos Processos Trabalhistas do TRT – MS (1962-1984)”, em 2019; e de uma pesquisa anterior, intitulada “Cultura e História na Praça dos Imigrantes”, publicada no ano de 2020 pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB).

Este estudo utilizou-se de uma abordagem qualitativa, tendo como método o analítico, de aporte teórico obtido a partir de consultas bibliográficas em livros, artigos, dissertações, teses e monografias encontradas em plataformas eletrônicas e nas bibliotecas da cidade de Campo Grande, bem como de documentos acessados através da administração da Praça e da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. A pesquisa teve por objetivo resgatar a história da Praça dos Imigrantes no desenvolvimento cultural e urbano de Campo Grande, no intuito de identificar e analisar as diversas formas de uso da mesma.

Para tanto, a pesquisa se divide em três etapas. Em um primeiro momento foram destacadas as ligações entre espaço, cultura e identidade a fim de ressaltar a relevância dos patrimônios culturais para a sociedade. Em seguida, foi realizado um breve levantamento conceitual histórico, buscando uma compreensão de como este espaço denominado “praça” se caracterizou em diferentes sociedades e momentos da história, com destaque às praças urbanas no Brasil. Logo após, a pesquisa toma como foco o histórico da Praça dos Imigrantes, utilizando como base pesquisas já realizadas pela historiadora Lygia Carriço de Oliveira Lima. Por fim, é analisada a participação da Praça dos Imigrantes no desenvolvimento sociocultural dos habitantes de Campo Grande e sua influência nas constantes transformações sociais, econômicas e culturais dos mesmos, com enfoque em seus usos como palco de eventos culturais.

Espaço, cultura e identidade: a relevância do patrimônio histórico cultural

Segundo Santos (1996) o espaço constitui-se por um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, sendo a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais, à medida que a sociedade se percebe através das formas e das funções que atribuem à elas. Essa percepção muda ao longo do tempo, em acordo com a natureza dos objetos e ações presentes em cada tempo histórico, adquirindo uma vida sempre renovada pelo movimento social.

Desse modo, ao agir no espaço, Santos (1996) afirma que a sociedade age, na verdade, sobre sua realidade social, não necessariamente nas formas materiais, mas em seu conteúdo, conseqüentemente agindo sobre ela mesma. O espaço urbano é, portanto, condição, meio e produto da ação humana ao longo do tempo, ganhando sentido por meio da vida, e como produto social, é um local democrático, de função social, uso coletivo, condição e expressão de cidadania.

Uma parcela do espaço seria o lugar, afirma Le Bourlegat (2000, p. 18) ao pontuar que “os lugares se distinguem sob forma de localizações dentro da rede, viabilizando ações de interesses específicos na constituição dos circuitos espaciais”, sendo assim, o lugar é onde ocorre o desenvolvimento da vida em todas as suas dimensões. Conseqüentemente, a ordem interna do

lugar, baseada no seu contexto histórico-cultural é o que produz a identidade. Reforça essa visão, Carlos (2007, p. 20) ao assinalar que “a produção espacial se realiza no plano do cotidiano e aparece nas formas de apropriação, utilização e ocupação de um determinado lugar”, sendo o lugar então, produto das relações humanas entre si e com o espaço, formando uma rede de significados tecidos pela história e cultura e que, como resultado, produz a identidade.

A identidade de uma comunidade pode ser compreendida por meio de suas relações com seu território, sendo através dessas relações que se cria e forma a identidade sociocultural de um grupo, e como cada sociedade possui suas particularidades, estas se tornam essenciais para a construção de identidade, sendo fundamental a valorização dos aspectos culturais de uma sociedade (CASTILHO; ARENHARDT; LE BOURLEGAT, 2009).

Compreende então Claval (2009, p. 16) a ligação entre os problemas espaciais e da identidade, pois “a construção das representações que fazem certas porções do espaço humanizado dos territórios é inseparável da construção das identidades”. Assim como mudanças na identidade cultural de um indivíduo ou grupo social pode ocasionar variações em sua relação com o espaço, transformações do espaço podem provocar alterações na identidade cultural de uma coletividade.

O processo de apropriação de um espaço por um grupo social envolve a criação de valores e laços dos sujeitos com o seu meio e suas ações e relações sociais se realizam em acordo com esses valores, que se enraízam e formam particularidades em cada território, sua cultura e identidade. Reforça Capra (2002) ao assinalar que o ser humano tem necessidade de encontrar significado dos ambientes em que estão inseridos, das relações mantidas com estes e com outros indivíduos e agir de acordo com esse significado.

Sendo assim, este mesmo autor pontua que a cultura é formada por redes sociais de comunicações entre indivíduos, nas quais as crenças, comportamentos e valores são atualizados, comunicados e preservados, impondo limites às ações desses indivíduos. Essa rede social produz uma gama de conhecimentos comuns que molda a sociedade e seu modo de vida, no entanto os valores culturais também afetam esses conhecimentos e formam a interpretação do mundo dos indivíduos. O sistema de valores e crenças formado é transmitido ao longo de gerações, criando uma identidade entre os membros da rede social, que molda seu comportamento (CAPRA, 2002).

A cultura, portanto, similar à territorialidade, representa a forma em que uma coletividade, grupo social realiza suas necessidades, o meio usado para satisfazer elas e como as suas relações, entre o si e o meio, se dão. Seria o potencial interno de cada sociedade que se manifesta através de seus conhecimentos e habilidades. É diferente em cada grupo social e resulta de um processo histórico de aprendizagem coletiva, onde as experiências e seus resultados são enraizados na memória de um grupo, determinando suas ações e decisões futuras. Ela dita as relações e práticas de uma sociedade, onde suas ações são guiadas por ela, e os valores de determinados espaços são dados a partir do significado que eles possuem para essa coletividade.

Sob a ótica de Carlos (1996, p. 49), as formas que a sociedade produz guardam história e representam o passado de maneira física, tornando-o presente, onde “a memória articula espaço e tempo, ela se constrói a partir de uma experiência vivida num determinado lugar. Produz-se pela identidade em relação ao lugar, assim lugar e identidade são indissociáveis” e a memória é ligada a um lugar, um espaço determinado, onde a vida e as relações ocorrem.

Observa-se, portanto, a ligação entre a valorização e preservação da identidade da sociedade, sua cultura e história, com a preservação dos patrimônios culturais locais, sendo o meio pelo qual os sujeitos se percebem, se identificam e se valorizam, e também o seu espaço. A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, define patrimônio cultural brasileiro “todos os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, incluindo também modos de viver, de expressar e de criar. O patrimônio histórico e cultural de uma cidade é a materialização de sua história, sendo por meio dele que seus habitantes compreendem sua identidade, fomentando o sentimento de pertença. Ao valorizar e preservar um patrimônio histórico cultural é valorizada e preservada a identidade do território em questão e de sua população local, influenciando o meio em que vivem e como se relacionam com ele e entre si.

A evolução das praças: aspectos históricos, sociais e culturais

O termo “praça”, que deriva do grego *plateia* – “rua larga”, é descrito nos dicionários como um lugar largo e espaçoso, ordinariamente rodeado por edifícios; lugar público onde se compram mercadorias postas à venda; feira, mercado; espaço circular destinado a espetáculos (MICHAELIS, 2015). No decorrer do tempo, este patrimônio se fez presente no cotidiano das mais diversas sociedades e pode-se afirmar que assumiu as mais diversas funções em cada uma delas.

Considera Faracco (2011) as praças como espaços urbanos ligados com a formação histórica de cada local, diretamente atrelada aos acontecimentos socioculturais, sendo imperativo analisar o contexto urbano no qual elas estão inseridas. Sua origem se remete à Antiguidade, mais especificamente à *Ágora Grega*, que se caracterizava como um “local de reunião dos cidadãos; espaço aberto, foco da composição urbanística onde se fazia uso da palavra, falava-se de política e se formavam as correntes de opinião” (ANGELIS *et al*, 2005, p. 4). O espaço aberto da *Ágora* era um convite para que se tomasse parte das questões da cidade, favorecendo uma participação intensa dos cidadãos. Em suma, era o local que exercia um papel principal nesta sociedade e onde a vida política e pública se manifestava.

Outro antecessor das praças atuais é o *Fórum Romano*. Da mesma forma que a *Ágora Grega*, este também exerceu papel fundamental na vida social de Roma o qual pode ser apontado como o coração da cidade, combinando a vida social com a política, religiosa e econômica. Era um espaço que conjugava as atividades de mercado, os encontros políticos, onde podia-se assistir às disputas atléticas, oradores dirigiam-se às multidões, comerciantes fechavam negócios, eram realizados cultos e, principalmente, administrava-se a cidade nos tribunais e edifícios institucionais (CALDEIRA, 2007).

Quanto ao período da Idade Média, Caldeira (2007) afirma que as praças se constituíam como um espaço dinâmico e plural que assumia funções comerciais, sociais e religiosas, caracterizando-se como um verdadeiro palco onde a vida cotidiana medieval se desenrolava. Era ali que se encontrava o mercado e aconteciam as feiras, as festas, as procissões e as manifestações populares. Além dessas atividades, a autora destaca que a praça medieval

também possuía a função de exibir o poder do Estado por meio dos julgamentos e execuções que aconteciam de forma pública.

No Brasil, Robba e Macedo (2003) registram que o espaço da praça remonta às primeiras vilas e povoados coloniais, tendo como característica dominante a presença de uma igreja em seu entorno e, posteriormente, edifícios importantes passaram a se instalar em suas mediações. De acordo com os autores (2003, p. 22), as praças, que naquele período eram chamadas de largos, terreiros e rossio, se caracterizavam como espaços de interação social e articulação entre os diferentes estratos sociais, onde “a população da cidade colonial manifestava sua territorialidade, os fiéis demonstravam sua fé, os poderosos, seu poder, e os pobres, sua pobreza”.

Nessa perspectiva, Caldeira (2007) também reforça a supremacia do modelo de praça religiosa na primeira fase de formação urbana colonial, sendo este um aspecto que atestava a presença e importância das ordens religiosas no processo de colonização do país. Destaca ainda que em contraposição ao poder religioso, o espaço da praça também passou a ser ocupado pelo Estado a partir da instalação do pelourinho, no qual criou-se um ambiente para a realização de punições públicas.

Em vista disso, observa-se que as praças se constituíam como um elemento de referência, ponto de partida para o surgimento do tecido urbano, sendo um espaço que agregava as mais diversas funções e atividades. Quanto à sua composição, impera destacar que em um primeiro momento ela se estruturava seguindo um formato orgânico, ou seja, derivava da formação espontânea das cidades. Contudo, a partir das medidas de racionalização e planejamento que foram adotadas no período pombalino, elas passaram a se originar no espaço urbano de maneira formal (CALDEIRA, 2007).

Na passagem do século XIX para o século XX, o país se encontrava em um contexto de diversas e profundas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que refletiam diretamente na forma como o cenário urbano se constituía. Inicia-se neste contexto o processo de modernização das cidades que, conforme Caldeira (2007), foi um empreendimento intimamente ligado aos aspectos simbólicos que envolviam a intencionalidade de negar o passado colonial e consolidar uma paisagem que representasse a fase republicana brasileira. Além disso, havia também a necessidade de se implementar medidas sanitárias que combatessem as condições higiênicas precárias e tão comuns na época.

Neste cenário de transição para um modelo de cidade embelezada e higiênica, Robba e Macedo (2003) destacam o surgimento das praças ajardinadas, alterando as funções que este espaço tinha até então. Minimiza-se seus usos comerciais e militares, com o mercado se deslocando para edificação apropriadas e as demonstrações do poderio militar passando a se realizarem nas grandes avenidas. Como consequência, os autores evidenciam que a praça-jardim se torna um cenário para as atividades de lazer, convivência e contemplação da sociedade local.

A praça-ajardinada como modelo de modernidade urbana como se consolidou no país, enraizando a prática de projetar estes espaços livres públicos. Robba e Macedo (2003) também destacam que a valorização da vegetação nas cidades como um modo de amenizar os efeitos climáticos da crescente urbanização foi outro fator que contribuiu para a consolidação dessa tipologia.

Com a adoção dos princípios modernistas de urbanismo, as praças passaram a possuir o lazer como função predominante, perdendo progressivamente seu papel cívico, como espaço de manifestações simbólicas e culturais. Nesse aspecto, Caldeira (2007, p. 397) assinala que:

[...] observa-se uma reformulação do programa da praça. Segundo características funcionais, as praças localizadas em bairros habitacionais consolidam-se como espaços fundamentais voltados à sociabilidade da população. Já as praças localizadas em centros urbanos passam a funcionar, sobretudo, como local de passagem e lazer cultural temporário. Situando-se em áreas conturbadas, pelo intenso fluxo de pessoas e veículos e em função da grande concentração humana, essas praças perdem potencial como espaços adequados às atividades de lazer e de contemplação.

A setorização imposta pelos ideais modernistas institui a fragmentação dos espaços urbanos, instaurando distintos tipos de praças segundo funções pré-determinadas, como de lazer, circulação e contemplação. Esse modelo de projeto acaba por restringir a ocupação dos espaços públicos em diferentes horários e funções, esvaziando os locais da anterior vitalidade, que era proporcionada pelo encontro e permanência, implicando também na perda da função social do local.

Contudo, Robba e Macedo (2003) observam que durante os anos 1990 houve uma tentativa de retomada do espaço público como palco de atividades sociais, econômicas e culturais, onde diferentes praças voltaram a apresentar projetos que incentivavam mercados livres, feiras, implantação de lanchonetes e lojas para atrair os cidadãos. Desse modo, o desenho das praças contemporâneas, passam a apresentar a junção de diferentes tipos de usos e funções para esses espaços, sendo dotados de diferentes influências formais e visuais, porém buscando unificar os valores ambientais, funcionais, estéticos e simbólicos em seu projeto (ROBBA; MACEDO, 2003).

Conclui Caldeira (2007) que as praças foram sofrendo alterações funcionais e morfológicas ao longo da história, adaptando-se às necessidades e teorias urbanísticas de cada período. O momento modernista foi o que mais rompeu com a sua formação e uso iniciais ao setorizar o espaço e torná-lo monofuncional. No entanto, verifica-se o retorno de projetos para estes espaços que buscam valorizar a convivência e sociabilidade dos cidadãos, visando resgatar o modelo da praça tradicional.

A Praça dos Imigrantes

A Praça dos Imigrantes possui um papel histórico importante na formação da cidade de Campo Grande. Este ambiente, localizado atualmente entre as ruas Rui Barbosa, Barão de Melgaço e Joaquim Murtinho, está marcado pelos primeiros habitantes do povoado que antecedeu a cidade. Os fatos históricos que serão abordados nesta parte da pesquisa foram obtidos a partir dos escritos de Lygia Carriço de Oliveira Lima (2000), documento que se encontra na administração da própria Praça, e Weingartner (2008).

Datando 1875 o início do povoamento de Santo Antônio de Campo Grande, os arredores da Praça, região privilegiada pela proximidade com os córregos Prosa e Segredo, foram alvos de várias habitações que, mais tarde, evoluíram para comércios (LIMA, 2000). Foi construído nesta povoação, mais especificamente na Rua 15 de Novembro, onde hoje se encontra a Escola Municipal Osvaldo Cruz, um canal de abastecimento partindo do córrego Prosa para uma chácara que ali se localizava. A partir de então várias outras residências são construídas, com sulcos menores saindo do canal supracitado (LIMA, 2000).

Neste contexto, o local que se tornaria a Praça dos Imigrantes era um grande matagal por onde passava o canal da Rua 15 de Novembro, fazendo seu caminho por onde seria a Rua Rui Barbosa, para desaguar no córrego Prosa. Este matagal foi propício à utilização do local como pasto aos animais responsáveis pela locomoção da época, como escreve Lima (2000). O curso d'água do canal também possuía um papel de destaque, onde eventualmente se tornou parte de um bebedor rústico.

Desde então, a Praça possuía uma marcante presença na sociedade que se formava no sul de Mato Grosso. A importância maior que é conferida a Praça vem dos importantes eventos que se deram no decorrer da história da cidade. Por ser uma localização oportuna entre o povoado e a igreja de Santo Antônio, foi palco de procissões e cerimônias religiosas como o casamento de Eugenia e Bartolino Antônio de Oliveira, em 1888 (LIMA, 2000). Os noivos seguiram em cortejo partindo da casa da noiva, passando pelo local da Praça e seguindo para a igreja.

Em 1898, em frente ao local da Praça, foi fundada a Farmácia São José, pertencente à José Alberto Pereira, que foi o primeiro farmacêutico formado à chegar no povoado. Este acontecimento marca o início do desenvolvimento que se deu naquela região (LIMA, 2000). Em 1905 a Praça serviu de estacionamento para o vapor Carmelita, que havia sido comprado no Paraguai. O barco havia sido desmontado e posicionado em cima de carretas para ser movido e remontado no rio Paraná. Para tanto, foi levado através do sul de Mato Grosso, tendo sido essa parada relevante para a história da Praça dos Imigrantes (LIMA, 2000).

Em 1912, Campo Grande recebeu a imagem da Nossa Senhora da Abadia, esculpida na França. Esta imagem, vinda de São Paulo, foi muito bem recebida pela população, que construiu um altar improvisado no local, onde os habitantes rezavam antes de seguirem em procissão à Igreja de Santo Antônio (LIMA, 2000). Ainda em 1912, Campo Grande recebe, pela primeira vez, a visita do presidente da província de Mato Grosso (equivalente ao governador), Dr. Joaquim Augusto da Costa Marques. Esta visita, de cunho histórico e muito apreciada pela população, proporcionou melhorias nas áreas de saúde, segurança, educação e comunicação. O intendente do município de Campo Grande, José Santiago, nomeou a praça de Costa Marques, como homenagem ao presidente provincial.

De acordo com Lima (2000), mais tarde neste mesmo ano, o casal Bento Gomes Benjamin e Jerônima Paes Rodrigues deram início à Pensão Bentinho, em frente à, então Praça Costa Marques e fundos para o Córrego Prosa, em um edifício que anteriormente funcionava como a escola São João. Nos fundos da pensão, onde ficavam as vacas, era ordenhado o leite servido aos hóspedes.

A primeira urbanização da Praça se deu na gestão do prefeito da cidade, Dr. Marcilio de Oliveira Lima, entre os anos de 1955 e 1959. Segundo Weingartner (2008), o arquiteto paraguaio radicado na cidade Guilherme Sória conduziu junto com a administração municipal o projeto do local. O mesmo é considerado um marco urbano nos espaços livres públicos da cidade devido a inserção de elementos característicos do modernismo brasileiro. O marco inaugural da obra era um conjunto de mastros onde estavam hasteadas bandeiras que representavam simbolicamente as nações de origem dos imigrantes de Campo Grande (WEINGARTNER, 2008).

De acordo com Weingartner (2008) a estrutura programática do seu projeto era simples, sendo composta por um espelho d'água como espaço de contemplação, um playground, os mastros de bandeiras e uma ampla área de convívio. O desenho desse espaço demonstrava a influência do paisagismo brasileiro da época em sua composição. Para o autor, essa obra revelava também a consolidação de um sistema de áreas públicas de recreação na região central, uma das áreas mais nobres da sede urbana do município.

No ano 2000, na gestão do governador André Puccinelli, a Praça passou por um processo de reforma, restauração e adaptação para funcionar como a Feira dos Artesãos. Foram instaladas 30 lojas para mostra e venda de artigos culturais produzidos por artesãos e artistas campo-grandenses. Também foram feitos murais artísticos, com pinturas e mosaicos em homenagem à Campo Grande e sua população diversificada. Um dos mosaicos foi realizado pela artista Márcia Gomes, contendo escritas em japonês e em árabe, retratando o símbolo da história local ao integrar as bandeiras de Portugal, Espanha, Itália, Paraguai e Bolívia. A Praça é hoje local de encontro, bem como área de lazer para todos os campo-grandenses. Sob as dependências da Praça ocorrem diversos eventos culturais e encontros para realização de atividades.

A Praça dos Imigrantes tem se mantido, através das décadas, como um espaço de ricos vestígios históricos, que se dão a partir das memórias evo-

casas pela localização. Tendo sido, no passado, palco de vários acontecimentos importantes para a formação da cidade de Campo Grande, o espaço ocupado pela praça possibilita à população lembrar as ações realizadas pelos primeiros habitantes do município, mantendo a conexão entre o passado e o presente.

A importância sociocultural da praça dos imigrantes

Os fluxos migratórios em Campo Grande trouxeram uma diversidade de culturas distintas, que se mesclaram com a cultura da cidade, tornando-a eclética e com uma variedade de costumes e tradições. Esses movimentos foram impulsionados principalmente com a construção da estação ferroviária em 1914. O fluxo de imigrantes e migrantes é um elemento importante na constituição da economia e cultura campo-grandense, alguns – como os japoneses – ligados à construção da ferrovia, outros – como os árabes – buscando vantagens no desenvolvimento de uma nova cidade.

Em vista disso, mostra-se o papel de destaque da Praça dos Imigrantes como um local de valorização, difusão e fortalecimento da cultura, tradição e identidade dos habitantes da capital e do Estado de forma geral. A homenagem aos vários imigrantes da cidade é feita de forma exuberante na Praça, que também prestigia os artesãos e artistas nativos do Mato Grosso do Sul.

Uma das mais consideráveis influências da Praça dos Imigrantes é a de divulgação dos artigos artísticos regionais, uma vez que as 30 lojas fixas têm exatamente este objetivo. Uma notável participação da cultura importada de outras localidades é o *food truck* Zezé do Acarajé, que oferta a iguaria nordestina nas segundas-feiras na Praça, o que mostra que, além da cultura local, a Praça também traz elementos culturais de outras regiões do país.

A dimensão econômica do local é outro aspecto relevante, uma vez que proporciona empregos e renda aos artesãos locais. No espaço foram construídas trinta lojas, onde cerca de noventa artesãos expõem seus trabalhos, sendo possível encontrar peças de bijuterias, arte indígena, tricô, mosaicos, trabalhos em couro e madeira, entre outros. Desse modo é possível observar como a Praça influencia na criação de renda e, acima de tudo, de cultura.

As artes comercializadas neste local demonstram a pluralidade cultural da população de Campo Grande. Quando se considera que “[...] os integrantes da praça dos imigrantes são na maioria mulheres aposentadas

que trabalham para ajudar no orçamento familiar”, observado por Cruz *et al.* (2006), a importância da Praça na renda financeira se amplia, haja vista que mulheres aposentadas encontram ali uma forma de complementar suas receitas.

A dimensão social se destaca tanto entre os visitantes da praça como entre os artesãos, fato observado por Cruz *et al.* (2006) em sua pesquisa. Os autores puderam evidenciar através de relatos dos comerciantes locais que a solidariedade e o companheirismo entre os artesãos foram apontados pelos mesmos como elementos importantes no cotidiano do espaço, criando redes de sociabilidade e apoio no território vivido.

Considera-se, ainda, as atividades desenvolvidas na Praça durante a semana, além da Feira dos Artesãos. Nas segundas-feiras, acontece na Praça o Sarau de Segunda, das 19h às 22h, com artistas regionais recitando poemas e cantando canções de estilos diversos; nas terças quartas-feiras de cada mês é executado o “Cardápio Seresteiro”, resgatando músicas regionais; nas quintas-feiras acontece a “Oficina de Patchaplique”, das 14h às 17h; nas sextas executa-se a “Oficina de Bordados da Vovó”, das 14h às 17h; nos sábados é servida uma tradicional feijoada ao som de músicas tocadas ao vivo das 11h às 16h e, das 18h às 21h tem efeito a “Feira Vegan”, com uma variedade de produtos veganos servidos na Praça. De segunda a sábado acontece a já mencionada Feira dos Artesãos e, diariamente, o projeto social “Muro da Gentileza” disponibiliza uma área para haver doações de roupas para que quem necessite possa retirar para seu uso.

Em vista do exposto, infere-se que o espaço da Praça dos Imigrantes não se delimita apenas a dimensão econômica e os benefícios da atração do comércio e turismo para a região, mas também o fomento à preservação histórica, a identidade cultural, participação comunitária e melhoria da qualidade de vida. Essas condições geram laços de valor dos indivíduos com o espaço, enaltecendo as relações locais, elevando a autoestima coletiva e construindo a identidade cultural.

Considerações finais

A relação entre sujeito e espaço é formada por meio de como a sociedade e seus indivíduos se enxergam e se identificam com o mesmo. Um espaço não é apenas constituído por formas físicas, mas também pelo significado

que essas formas adquiram para um grupo social e como esse grupo se relaciona com elas. Desse modo, um local é capaz de formar e moldar identidades culturais e também ser moldado por elas.

A praça, no geral, é um elemento importante da constituição urbana nas sociedades que se desenvolveram através dos séculos. Ela está presente em peso nas primeiras cidades, sendo trazida desde a antiguidade greco-romana até os mais recentes municípios contemporâneos. A importância social, econômica e cultural das praças é um aspecto indiscutível da história urbana. A praça como espaço livre público é um local coletivo que possui uma multiplicidade de significados e simbologias. É um lugar onde a vida urbana se realiza e onde se realizam processos de apropriação social e cultural, de construção e formação de identidade e memória.

Em relação à formação histórica da cidade de Campo Grande, suas praças serviram como espaços democratizantes de encontro da sociedade local. A Praça dos Imigrantes, marco do crescimento da cidade, se situa no contexto da valorização patrimonial das praças. Está presente na cidade desde o início de seu povoamento, sendo inicialmente utilizada como pasto dos bois dos viajantes que se aventuraram até a futura Cidade Morena. Seguindo a agenda de desenvolvimento, a Praça cresceu em sua participação, se tornando palco de eventos da comunidade de Santo Antônio de Campo Grande, sediando casamentos, desfiles e procissões religiosas. Para ser a Praça que hoje se encontra no centro da cidade, este espaço passou por reformas, revitalizações e trocas de nomes.

Nesse sentido, o estudo buscou apresentar a importância e o significado desse espaço na formação e evolução da cidade e da sociedade campo-grandense, fortalecendo a identidade e cultura local. Atualmente, a Praça dos Imigrantes é local de encontro e lazer dos habitantes da cidade, sendo palco de diversos eventos regionais semanalmente. É também onde se pode encontrar artes e símbolos do artesanato local que, através da manufatura e venda, participam no desenvolvimento das pessoas que frequentam e participam do projeto Feira dos Artesãos. Assim, fazendo parte da história local, cultura e economia dos habitantes de Campo Grande, a Praça dos Imigrantes é um pedaço do patrimônio histórico da cidade, sendo necessário preservar sua integridade para que este espaço possa continuar sendo um centro de difusão cultural sul-mato-grossense.

Referências

- ANGELIS, Bruno Luiz Domingos de; et al. **Praças: história, usos e funções**. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2005. (Coleção Fundamentum nº15).
- BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Brasília, out. 1988.
- CALDEIRA, Júnia Marques. **A Praça Brasileira, trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade**. 2007. 432 f. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- CAPRA, Fritjof. **Conexões Ocultas**. São Paulo: Cultrix. 2002
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. São Paulo, 2007.
- CASTILHO, Maria Augusta; ARENHARDT, Mauro Mallmann; LE BOURLEGAT, Cleonice Alexandre. Cultura e identidade: os desafios para o desenvolvimento local no assentamento Aroeira, Chapadão do Sul, MS. **Interações** – Revista Internacional de Desenvolvimento Local: Campo Grande (MS), v. 10, n. 2 p. 159-169, jul./dez. 2009.
- CLAVAL, Paul. O Território na transição Pós-Modernidade. **GEOgraphia**, América do Norte, 1, set. 2009.
- CRUZ, Elcio Justino; CALAIS, Luiz Octavio Bittencourt de; SILVA, Tiago Dias da; SENNA, Vlademir. **A praça dos imigrantes e o desenvolvimento sócio-cultural local**. 2006. 46 f. Monografia (Turismo). Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco.
- FARACCO, Maysa. **As Praças de Campo Grande-MS: percepções de memória e de cultura**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2011.
- LE BOURLEGAT, Cleonice Alexandre. Ordem Local como força interna de desenvolvimento. **Interações** – Revista Internacional de Desenvolvimento Local: Campo Grande (MS), Vol. 1, N. 1, Set. 2000
- LIMA, Lygia Carriço de Oliveira. Uma Praça plena de história. **Revista ARCA** – Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS, n. 8, 2000.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Online. **Praça**. [s.l.]: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=aKb2O>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPO GRANDE. Cardápio seresteiro retorna à praça dos imigrantes nas terças-feiras de cada mês. **CGNotícias** – Agência Municipal de Notícias de Campo Grande, 2019. Disponível em <http://www.campogrande.ms.gov.br/cgnoticias/noticias/cardapio-seresteiro-retorna-a-praca-dos-imigrantes-nas-terceiras-quartas-feiras-de-cada-mes/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. **Praças brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2003.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec. 1996

WEINGARTNER, Gutemberg. **A construção de um sistema: os espaços livres públicos de recreação e de conservação em Campo Grande, MS**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DE SINGELA CAPELA A IMPONENTE CATEDRAL: A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IGREJA NOSSA SENHORA IMACULADA CONCEIÇÃO DE DOURADOS¹

Camila de Brito Quadros

Introdução

Esse texto tem por intenção analisar o processo histórico de *construção* da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição enquanto um patrimônio cultural de Dourados. É importante salientar que, apesar desse patrimônio não ser tombado em nenhuma das esferas da legislação brasileira relacionada à proteção dos bens culturais, sua denominação é legítima, pois diante de seus aspectos históricos e sociais, categoriza um bem cultural que possui referência à memória e à identidade de Dourados e de seus moradores. Outro ponto de reflexão relevante é que a palavra *construção* é empregada em itálico por entendê-la em duas perspectivas: a construção histórica e patrimonial ocorre tanto literalmente, ou seja, relacionada aos aspectos físicos construtivos do prédio propriamente dito e de seu entorno, como remete

1. Este artigo é um recorte da dissertação “O patrimônio cultural religioso: história e memória da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Dourados/MS”, defendida em 2017, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH/UFGD), sob orientação do Prof. Dr. Losandro Antonio Tedeschi.

também a uma construção simbólica, cercada de elementos imateriais formadores desse patrimônio cultural, em âmbito religioso.

A história da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição perpassa a própria história de Dourados. Quando um grupo de fiéis formado por migrantes se organizou para construir a primeira capela em 1925, Dourados ainda era um povoado, um distrito pertencente à Ponta Porã. Conforme a localidade foi se desenvolvendo economicamente, outros grupos de migrantes foram chegando, construindo suas casas e comércios, trabalhando na área rural e, em grande parte, frequentando a igreja que ficava (fica) situada na área central da localidade. Assim, busco também, em alguma medida, problematizar as relações sociais e nesse caso, sobretudo religiosas, existentes entre os indivíduos que interagem nesse espaço simbólico e que mais tarde, forjaram e acompanharam a formação da memória coletiva. Nesse sentido, acredita-se que a contextualização do edifício não se separa da história da qual é testemunha e do espaço em que se localiza e que, portanto, para uma adequada compreensão da pluralidade dos traços culturais inerentes a esse patrimônio devem ser levados em consideração os aspectos subjetivos, inclusive as sensações decorrentes de vivências coletivas que extrapolam o sentido da materialidade. Dessa forma, o processo histórico e construtivo arquitetônico e simbólico, as relações sociais e os desdobramentos religiosos que intermearam esse processo foram importantes para conceber e entender a formação de um dos patrimônios mais representativos para a cidade de Dourados atualmente.

Por fim, apresento as fontes que foram utilizadas nesse texto, elementos fundamentais para a narrativa histórica: as fontes paroquiais, representadas pelo Livro Tombo I da Paróquia de Dourados (1936-1970) – citado no texto de forma abreviada como LTIPD e o Livro Tombo I da Diocese de Dourados (1958-1988) – citado no texto de forma abreviada como LTIDD; a fonte de imprensa representada pelo periódico mais antigo da cidade ainda em veiculação, o jornal O PROGRESSO; o importante conjunto de fontes fotográficas coletado em diversos acervos e as fontes memorialísticas, igualmente relevantes para a história local.

Um povoado, uma capela: a gênese da *construção* do patrimônio cultural religioso

Dourados tem a configuração d'uma península, ligando-se por uma faixa de terra (seis léguas) ao divisor de águas dos rios Paraguay e Paraná, da cabeceira do Apa ao Passa-Cinco; entre os rios Santa Maria, Brilhante e Dourados, formando a confluência destes dois últimos rios a caudalosa corrente do Ivinhema, que desagua no Paraná, Dourados é um dos mais bellos recantos de Ponta Porã (O PROGRESSO, 12/6/1921, p. 1).

É dessa forma que o então distrito de Dourados é situado e representado aos leitores do jornal O PROGRESSO, no início da década de 1920. Além das características de localização estratégica, campos férteis e de belas paisagens, possibilidade de riqueza através do trabalho, o desenvolvimento e a prosperidade do povoado são evidenciados na reportagem com evidente teor propagandístico. Tal representação que destaca o local com características relacionadas à modernidade, ao progresso e ao desenvolvimento econômico, realizada sobretudo, pela imprensa e pelo discurso memorialista, se fazia legitimar inclusive pelo próprio nome do periódico, revelando-se assim, a sua intencionalidade. A se julgar pela narrativa da publicação, o distrito estava em pleno desenvolvimento, sendo que o mesmo tinha à época “[...] algumas dezenas de casas que se edificaram apresentando aspecto agradabilíssimo, casas commerciaes que rivalizam com as congêneres de todas as praças. Os melhores e os mais bem acabados sortimentos ali se encontram para a satisfação do mais exigente freguez” (O PROGRESSO, 12/6/1921, p. 1).

As práticas sociais entre os moradores (que certamente também se desmembravam em encontros políticos e de negócios) aconteciam geralmente nas próprias casas das famílias que, aos poucos, foram se estabelecendo às margens da rua Marcelino Pires, única existente no início da década de 1920 e composta “de uns dez quarteirões, quatro ou cinco para a direita da praça [Antônio João], saída para Rio Brilhante, e outros tantos para a esquerda, saída para Ponta Porã” (CAPILÉ JUNIOR, CAPILÉ, SOUZA, 1995, p. 21). Por outro lado, o comércio local que se firmava teve papel fundamental enquanto organizador do núcleo urbano “na medida em que as pessoas não

precisavam mais ir a Ponta Porã ou Rio Brillante para fazer parte de suas compras, na medida em que atraiu os moradores das fazendas para a sede do Patrimônio de Dourados” (MOREIRA, 1990, p. 21). No entanto, além das moradias e das casas comerciais que desenhavam aos poucos o que seria mais tarde um município, uma edificação/instituição surgiria, na metade da década de 1920, enquanto elemento físico e simbólico determinante de práticas sociais, morais e, sobretudo, religiosas das famílias que aqui moravam: uma capela. Desse modo, “a Igreja foi a primeira instituição que surgiu, atuando, inclusive na organização do espaço urbano. Posteriormente, surgiram as escolas, os hospitais” (MOREIRA, 1990, p. 21), e os outros elementos que foram compondo o espaço central no povoado. Tais elementos são entendidos como características formadoras de identidade cultural e da história do município, de maneira que os moradores foram construindo, além de um sentimento de pertencimento pelo lugar, também um vínculo entre as memórias trazidas dos locais de onde vieram.

E nesse contexto, tem início a ideia de construção de uma capela, sendo que em 1923, foi organizada por Major Capilé, a primeira comissão pró construção (CAPILÉ JUNIOR, CAPILÉ, SOUZA, 1995, p. 107). Não foram encontrados muitos registros fotográficos relacionados à construção dessa capela, certamente pelas dificuldades em se realizar tais registros nesta época na região. Há algumas fotografias, da década de 1920 e 1930 que estão disponíveis nos acervos do Museu Histórico de Dourados e no Centro de Documentação Regional/UFGD. Uma delas, divulgada oficialmente nos livros memorialistas de Dourados e nas publicações da imprensa, é atribuída à construção da capela.



[Fotografia 1] Capela em construção

[Fonte] Museu Histórico de Dourados

Esta fotografia retrata um momento especial, haja vista a concentração de pessoas no local, suas vestimentas, além da própria importância do registro fotográfico, tão raro naquela época nessa região. O terreno de 15x20 metros no qual foi construída a capela, foi fruto de uma doação de um dos moradores, Antônio Joaquim de Almeida, e sua construção iniciou-se em junho de 1925 (LTIPD, p. 4). O construtor da capela foi o português Alfredo Oliveira de Abreu, o Alfredo pedreiro (CAPILÉ JUNIOR, CAPILÉ, SOUZA, 1995, p. 108). Através da fotografia é possível observar que a construção não está totalmente terminada, há um tipo de andaime, certamente para que os trabalhadores fizessem as intervenções finais e acabamentos na obra; uma cerca de arame, além de uma ou duas outras construções de madeira nos arredores. Além disso, à frente da capela há um andor com uma imagem sacra (não sendo possível identificá-la ou afirmar categoricamente que seria de Nossa Senhora Imaculada Conceição, padroeira de Dourados). Salienta-se que algumas fontes mencionam que a primeira capela construída no povoado era feita de madeira, porém não foi encontrado nenhum registro fotográfico ou documental que comprovasse tal fato ou que fosse datada anteriormente a 1925. Duas fontes que apresentam essa informação: Amaral (2005, p. 43) e informações de Francisca Costa Car-

valho (Dona Quinha) registradas por meio de máquina de datilografar e anexada ao Livro Tombo paroquial por Frei Hugolino Becker (LTIPD, p. 3). Outra observação relevante é que, mesmo diante deste momento religioso marcante para o povoado, não se observa nenhum indivíduo com roupas que remetam a vestimentas ou paramentos religiosos que caracterizem um padre, revelando, desse modo, que a Igreja Católica provavelmente não sabia sobre a organização do povoado em torno da construção da capela que já estava em fase de finalização.



[Fotografia 2] Capela Nossa Senhora Imaculada Conceição

[Fonte] Acervo pessoal do Sr. Manoel Frost Capilé

Neste registro verificamos a capela já pronta. Pode-se notar um grande número de pessoas em frente à capela, possivelmente para a comemoração religiosa de Nossa Senhora Imaculada Conceição, realizada anualmente no mês de dezembro. Observam-se homens vestidos de terno, algumas mulheres segurando bandeiras, andores para o transporte de imagens sacras, arranjos de flores, crianças vestidas de branco. Na fachada da capela, bem elaborada em detalhes, há uma única porta central e, acima da mesma, uma estrutura em abóbada (possivelmente em vidro). Não há sinos e no ponto mais alto da fachada, vê-se uma cruz. A imagem nos mostra também que ao redor há grande quantidade de árvores e algumas construções em madeira numa ampla área de terra (se a fotografia fosse colorida, provavelmente veríamos a famosa terra vermelha de Dourados), com arbustos ao redor, o

matagal nativo. No centro da fotografia consegue-se perceber alguns arranjos de flores que possivelmente ornamentam os andores com as imagens sacras (não sendo possível identificá-las).

Apesar dos fiéis católicos do povoado terem construído uma capela com recursos próprios, esse fato não era garantia de serem assistidos pela presença de um padre na localidade. Em paralelo, o cenário religioso católico no sul do antigo Mato Grosso era de escassez de clero e de recursos para o atendimento às comunidades. O primeiro padre a residir no então distrito foi o salesiano José Giardelli que chega em 4 de junho de 1926 e é recebido na capela pela comissão pró-construção. Como não havia sido realizado um lançamento da pedra fundamental da obra, nem a bênção para o início dos trabalhos, “pela única razão de não ter um sacerdote” (LTIPD, p. 3), no dia 6 de junho de 1926, padre José Giardelli inaugura a capela, com a “realização de vários sacramentos, como batismos, casamentos, comunhões e confissões” (AMARAL, 2005, p. 44). Uma ata é lavrada relatando os acontecimentos: “A bênção da pedra foi precedida de Santa Missa e logo depois foi benta a dita capela” (LTIPD, p. 8).

Já a década de 1930 ficou marcada na região, sobretudo pela emancipação político-administrativa de Dourados. As impressões sobre a cidade, de acordo com a análise de fontes fotográficas da época, são assim descritas:

1935 – Dourados se transforma em município. No entanto, a fisionomia do povoado não apresentou grandes mudanças. Os espaços vazios dentro da área urbana eram muitos e continuavam predominando os hábitos pacatos e tranquilos, típicos dos pequenos agrupamentos distantes dos grandes centros (MOREIRA, 1990, p. 55).

A então capela de Dourados, inserida no centro do núcleo urbano que se formava, servia para além do principal propósito, o do culto católico, como cenário para os registros fotográficos, eternizando os momentos considerados importantes para os cidadãos douradenses.



[Fotografia 3] Grupo de crianças em frente à igreja



[Fotografia 4] Momento cívico

[Fonte] Museu Histórico de Dourados.

As fotografias acima foram localizadas no acervo do Museu Histórico de Dourados e são provenientes de uma doação ocorrida em 2007 por João da Câmara (ex-prefeito municipal), sendo atribuídas ao fotógrafo Raul Frost e, segundo as fichas de identificação, referem-se à década de 1930. Interessante observar os costumes da época (fotografia à esquerda): meninas de um lado, meninos de outro, as diferentes vestimentas: meninas de

saias e vestidos, meninos de camisa e shorts, alguns descalços, outros não, o que denota uma provável distinção de classe; e os traços de fisionomia dessas crianças, filhas e filhos de migrantes que aqui viviam, participantes direta ou indiretamente da *construção* desse patrimônio cultural e que o legaram, através de seus descendentes. Outro aspecto interessante revelado à frente da igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição é o registro de um momento cívico-religioso da localidade (fotografia à esquerda). Podemos notar a presença de um grupo de crianças, dentre elas coroinhas e crianças fardadas, ambas segurando a bandeira do Brasil. É provável ser o registro da data comemorativa *Sete de setembro*, um evento importante nesta época na localidade.

O Sete de Setembro era uma comemoração cívica bastante festejada. Mesmo tendo que marchar sobre a rua sem asfalto, de terra batida, todos os estudantes da época desfilavam. O público sempre se fazia presente, vindo de várias partes da cidade. Também os fotógrafos, amadores ou profissionais, estavam lá, com suas máquinas, registrando o acontecimento (MOREIRA, 1990, p. 150).

A transformação do patrimônio cultural: a Igreja Matriz de Dourados

Em paralelo ao cenário político agitado pela emancipação política-administrativa do município, o contexto religioso católico também se (re) organizava, quando em três de outubro daquele ano, pelo Decreto nº 3, Dom Vicente Bartholomeu Maria Priante cria a Paróquia de Nossa Senhora Imaculada Conceição, desmembrando-a da Paróquia de São José, em Ponta Porã. À época, abrangia um território de cerca de 20.000 km² com aproximadamente 15.000 habitantes (KNOB, 1988, p. 274). A população local foi informada oficialmente somente em 10/7/1936 quando, por conta da visita de desobriga anual, padre Amado Decléene, então vigário de Ponta Porã, fez a leitura do decreto de criação em duas missas na Matriz de Dourados. Apesar da criação da nova paróquia, a mesma ficou vacante por falta de padres para provê-la, continuando dessa forma, sob jurisdição à de Ponta Porã até que os franciscanos a assumissem em 1938 (KNOB, 1988, p. 274).

Na página 7 do LTIPD consta o primeiro registro de Frei Higino Lateck. O ano é 1940, o mês é outubro. Ele relata sua chegada definitiva em Dourados. Com o tempo, se instala, vai tentando organizar a paróquia e, além disso, tem os primeiros contatos, conhecendo, como ele se referia, as “suas ovelhas” e a “sua igreja”. Logo no primeiro mês de 1941, percebe que precisa da ajuda para reformar a igreja, além de religiosas para a ação missionária na região e, nesse sentido, “a gente catholica resa e trabalha sem cessar” (LTIPD, p. 12). No mês de março do mesmo ano, os pedidos ou orações de Frei Higino Lateck são atendidos. Assim, animado com a chegada da ajuda pastoral e também de força de trabalho braçal do sacristão Frei Modesto Rapold e mais três irmãos leigos, o então vigário de Dourados planeja melhorar o interior da capela. Frei Pedro Knob narra essa passagem e é inevitável não tentar imaginar a pequena igreja e os melhoramentos que os freis faziam, aos poucos modificando e compondo o interior da Igreja Matriz de Dourados.

Quando os franciscanos começaram a tomar conta da paróquia da Imaculada Conceição em Dourados, encontraram uma pequena igreja. Mas logo o primeiro vigário residente procurou melhorar e aumentar a mesma. Para isso, no dia 12 de março de 1941, chegaram em Dourados os Irmãos Frei Valfrido Stahle, Proto Schurr e Luís Kunkel. Eles aumentaram a igreja em três metros, puseram novo piso, construíram bancos, janelas, santuário e sacristia, ficando tudo pronto em 25 de maio do mesmo ano (KNOB, 1988, p. 276).

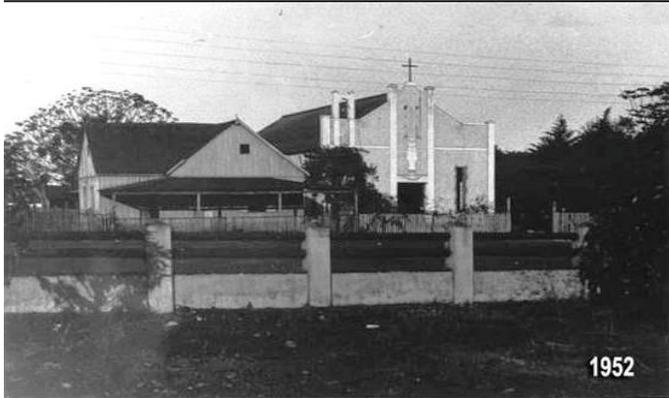
Terminados os trabalhos, o vigário agradecido pela ajuda de todos se dirige aos paroquianos e os “convida para a nova prolongação da igreja para daqui a três anos” (LTIPD, p. 8), já que constata durante a Quaresma de 1942 que “na igreja não cabe mais o pessoal, muitos homens assistem as rezas” (LTIPD, p. 9v.). E, de fato, logo após a visita pastoral de Dom Vicente, ocorrida em agosto de 1943, inicia-se o planejamento para a construção de uma nova Igreja Matriz. Em 20 de agosto acontece uma reunião para avaliar as possibilidades de tal construção e em setembro inicia-se o processo de “abertura solene do livro de esmolas” (LTIPD, p. 13). Dessa forma, Frei Hygino registra:

A planta da igreja já foi elaborada por nós padres daqui. A olaria do Sr. Delfino G. Garrido nos forneceu os 4.000 tijolos, o Sr. Rafael Mendonça a madeira necessária, a prefeitura nos cedeu – única contribuição generosa – as pedras de alicerce das quais há bastante no Salto. Construímos a igreja no lote do Sr. Sérgio Capilé comprado por nós (LTIPD, p. 13).

Não se encontrou nos arquivos pesquisados a planta arquitetônica e/ou documentos referentes à compra do referido terreno, nem mesmo registro de que a primeira capela tenha sido demolida. A se julgar pela narrativa acima e pelo contexto arquitetônico atual, uma nova Igreja Matriz foi construída em um terreno adjacente ao que já abrigava a então capela. A obra teve seu início nos primeiros dias do ano de 1944, sendo os construtores responsáveis Sr. Augusto e Willy Hetzel. Foi também abençoada a pedra fundamental em 12 de março (LTIPD, p. 13v.). Ao que parece, a construção da nova Matriz despertou o interesse de muitas pessoas, as quais possivelmente tinham diferentes opiniões sobre o assunto. Em tom de desabafo, um misto de ironia, e com uma clara crítica aos que questionavam o emprego do dinheiro na obra, o vigário narra o episódio no LTIPD, apresentando, também a interferência de alguns populares no andamento da obra, entremeadas a questões de desavença política (LTIPD, p. 13v-14).

No mês de novembro, nova confusão, tendo agora por motivo o telhado da igreja. Ocorre que dois homens brigaram na casa paroquial e, segundo o vigário: “só pelo auxílio divino evitamos mortandade” (LTIPD, p. 14). Dessa forma, o construtor resolve desistir do trabalho. Mais uma vez, os franciscanos apelam: “Ajoelhados, prometendo-lhe aumento de salário, conseguimos, depois de muito tempo, continuação dos trabalhos” (LTIPD, p. 14). Finalmente, após tantas dificuldades e tribulações, em dezembro de 1944, a obra de alvenaria fica pronta e é abençoada por Frei Cipriano Brassler, então Comissário no Mato Grosso. Porém, a etapa final de acabamentos não havia sido realizada, e no início de 1945, os trabalhos no interior da igreja como preparação do piso, caiação das paredes e colocação de bancos foram feitos (LTIPD, p. 14v.). Somente em outubro, o trabalho artístico na igreja é finalizado pelo pintor e escultor Frei Luiz Gunkel. Frei Hygino não deixa de registrar sua satisfação com a obra de arte: “Queira Deus que fique incólume para sempre a obra dele!” e, em dezembro, são realizadas as obras no piso (LTIPD, p. 15v.).

A fotografia abaixo mostra, além da Igreja Matriz, também a Casa Paroquial. Notam-se mudanças consideráveis na fachada da igreja, a presença de um sino na parte superior à esquerda, fios de eletricidade e observa-se ainda, uma pequena mureta do lado oposto da rua (Praça Antônio João).



[Fotografia 5] Casa Paroquial e Igreja Matriz

[Fonte] Acervo pessoal Solenyr Araujo

Essa fotografia, cuja versão original encontra-se no CDR/UFGD e não foi aqui utilizada pelo estado de comprometimento de sua nitidez, é uma réplica digitalizada e escurecida, e foi-nos cedida pela Sra. Solenyr Araujo. Analisando as informações contidas em sua ficha de identificação localizada no CRD/UFGD, na Coleção *Eventos Religiosos*, encontra-se seguinte datação: *de 1941 a 1958*, justamente o período compreendido entre a construção da 2ª igreja (Matriz), e a terceira igreja (Catedral Diocesana). Cabe salientar que a Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição foi marcada por três construções e várias reformas. Atualmente há uma placa de bronze no chão da entrada principal da Catedral, a qual foi colocada durante a última reforma em 2015, com as seguintes informações: 1ª Capela: 08/12/1925; 2ª Igreja: 31/12/1944; 3ª Igreja Pró-Catedral: 08/12/1960; 1ª reforma e Dedicção: 11/02/1990; 2ª reforma: 24/12/2000; 3ª reforma: 12/06/2015. Acompanhado das datas há o registro do nome do bispo responsável pela Diocese no referido momento histórico.

Outra fonte nos mostra o interior da Igreja Matriz em uma função religiosa. Nela, nota-se que o desenho da porta e das janelas acompanha o

estilo arquitetônico apresentado na fotografia anterior, desenhos sacros e crucifixos nas paredes, sendo que na parede do lado direito da porta de entrada, pode-se ler, ao ampliarmos a imagem, as seguintes passagens bíblicas relacionadas a uma morte simbólica: *Felizes os que morrem no Senhor* e do lado esquerdo: *Ordena tua casa porque morrerás*. Além disso, observamos que a igreja está lotada de fieis, muitos estão em pé. Mulheres e crianças, em sua maioria, sentam-se à frente e homens se posicionam na parte do fundo.



[Fotografia 6] Funções religiosas no interior na Igreja Matriz

[Fonte] Acervo pessoal Sr. Manoel Capilé

Segundo informações do Sr. Manoel Capilé que possui a fotografia original, trata-se de uma missa dominical ocorrida em 1946. Aparecem na fotografia membros de sua família e duas conhecidas: Teodoro Capilé, Lourdes Capilé, Antônia Cândido de Melo (Tunica) e Francisca de Carvalho (Quinha), da qual ele lembra: “essa filha de Maria nunca casou”.

Algumas pequenas mudanças foram realizadas na Igreja Matriz no final da década de 1940. Em 19 de dezembro de 1947 o então vigário, Frei Antonino Schwenger, fez uma alteração no altar lateral para criar, segundo ele, uma sacristia fictícia. A readequação dos altares mais à frente e a colocação de um fundo de pano verde atrás dos mesmos permitiu que os franciscanos pudessem se paramentar de forma mais confortável. A imagem de Nossa Senhora Imaculada Conceição também foi transportada para o “altar do lado da Epístola” (LTIPD, p. 19v.). E uma aquisição importante foi feita em 1948, deixando, de acordo com o vigário, o mês de maio mais animado.

Um novo harmônio chegou no primeiro dia do mês, tendo custado 6.000 cruzeiros (LTIPD, p. 20). Um pequeno registro, em fevereiro de 1952, aborda a notícia da aquisição de novos bancos (LTIPD, p. 24v.), muito provavelmente devido ao crescimento populacional de fiéis católicos frequentadores da Igreja Matriz.

A Igreja Matriz é elevada a Catedral: a consagração do patrimônio cultural

A Igreja Matriz de Dourados revelava transformações em seu prédio fruto de uma reforma realizada em 1953, custeada através das esmolas ofertadas durante a festividade da visita da imagem peregrina de Nossa Senhora de Fátima na cidade. Frei Teodardo Leitz registra que a igreja foi pintada por dentro e por fora e recebeu 10 vitrais, encomendados de São Paulo. Tais melhorias foram possíveis através de doações, assim como descreve o vigário, quando relaciona no Livro Tombo Paroquial, o tema do vitral com o seu respectivo doador, associações ou fiéis (LTIPD, p. 28-28v.), ou seja, sobretudo membros da elite católica atuante no município. Assim, ficaram completos os vitrais da igreja, que já possuía outros dois: o de São Francisco de Assis, doado por Celso do Amaral e o de Santo Antônio de Pádua, cuja doação foi feita por Israel Martins de Oliveira. Além da aquisição dos vitrais para a proteção e o embelezamento interno da igreja, em 1º de novembro de 1953 foram solenemente benzidas duas novas imagens sacras de 1,20 metros de altura, instaladas no interior da Matriz. Uma delas era a imagem sacra de Santo Antônio de Pádua e a outra, a do Sagrado Coração de Jesus, cuja doação foi feita pelo Apostolado da Oração. Para esta última foi erigido um altar que foi viabilizado através da doação de dona Glorinha de Almeida Miguel (LTIPD, p. 28v.).

Na edição de 27 de dezembro de 1953 d'O PROGRESSO é publicada o que parece ser a primeira menção à intenção da criação da diocese de Dourados, relacionando tal fato com a ideia de progresso e desenvolvimento local, como já habitual discurso das publicações do referido periódico ao se referir às mudanças que ocorriam no município.

Em sua última visita a nossa cidade, S, Excia. Revma. Dom Orlando Chaves nos trouxe a alviçareira notícia de que esta pro-

jetada a criação do Bispado de Dourados abrangendo os municípios de Dourados, Rio Brillhante, Ponta Porã, Maracaju e Amambai. [...] A criação do Bispado de Dourados trará sem dúvida importante desenvolvimento para Dourados, pois, dela advirão melhoramentos de importância vital para o município, tais como, a criação do Ginásio Diocesano, a ser construído em terreno já doado para tal fim; construção e instalação do Convento de Irmãs de Caridade; construção da Catedral da Sé Episcopal; instalação do Palácio e Cúria Diocesana, criação do Seminário para vocações sacerdotais e tantos outros empreendimentos que por certo elevarão o nosso município um nível extraordinário de progresso (O PROGRESSO, 27/12/1953, p. 1).

A ideia era de que Campo Grande, por ser a maior cidade da diocese, centro comercial, viário e militar, poderia se tornar sede de um novo bispado. A outra sede seria em Dourados, por representar um importante centro agrícola e polo de desenvolvimento econômico. Assim, com a descentralização administrativa e a ampliação da hierarquia eclesiástica, a presença de três bispos fortaleceria a presença da doutrina da Igreja Católica na região (MARIN, 2011, p. 135-136). Sobre o projeto para a futura diocese de Dourados, Marin (2011) aponta que

[...] a residência episcopal seria localizada num prédio alugado ou funcionaria no convento dos franciscanos. [...] A igreja paroquial serviria de catedral até a **construção de um novo prédio**. O projeto previa a construção de uma catedral, da residência episcopal e de um seminário diocesano (MARIN, 2011, p. 136, destaques meus).

Interessante notar que havia o planejamento por parte da diocese de se construir uma nova igreja, destinada a ser a Catedral de Dourados. Segundo Marin (2011, p. 138; 220), a Catedral seria dedicada ao *Sagrado Coração de Jesus*, tendo como medidas 60x20 metros e, contendo ainda neste espaço mais amplo, um palácio para o bispo e a cúria diocesana. Assim, a se julgar pelas narrativas contidas n'O PROGRESSO, geralmente atribuídas ao vigário Frei Teodardo Leitz em sua *Coluna Religiosa*, planejava-se construir outra igreja, num outro local para abrigar a Catedral de Dourados. Nesse sentido, já em 1953, a imprensa local alerta a comunidade para a necessidade

da preparação do terreno “para tão importantes melhoramentos, formando-se assim um patrimônio que possa garantir o êxito completo das realizações projetadas para o nosso município pelo Revmo. Bispo de Corumbá” (O PROGRESSO, 27/12/1953, p. 1). Na ocasião da visita à Dourados pelo Administrador Apostólico de Corumbá, Dom Ladislau Paz, foi informado oficialmente a criação da diocese, o qual “sugere também providenciar, desde já, a aquisição de um terreno para a futura Catedral de Dourados” (O PROGRESSO, 1/9/1957, p. 3). Outro indício que nos leva a concluir que o plano inicial era, de fato, nova localização para a Catedral é o relato do bispo sobre a nova Diocese.

Patrimônio. Não encontrou o Bispo patrimônio rendoso. Apenas um quarteirão de terra na cidade medindo 100 x 100, onde estão instaladas as Irmãs Franciscanas e a Escola do Instituto Sagrado Coração de Jesus. Conforme os planos da criação do bispado lá seria construída a Catedral. Como, porém, fica localizada bem no extremo da cidade e as perspectivas são de que a cidade se desenvolva mais para o lado oposto não nos parece muito conveniente a localização da Catedral ali. O futuro o dirá melhor. [...]. Tratamos do local para a construção da Catedral. Ficou certo que será doado pelo Dr. Antônio Tonani um local a ser escolhido no loteamento de sua propriedade (LTIDD, n.p.).

O fato é que realmente outra igreja foi construída, porém no mesmo lugar da antiga, ou seja, por cima desta. Tal fato se deve provavelmente, dentre outros aspectos, à questão de sua localização na organização urbana que já era privilegiada, e o foi desde sempre. O posicionamento central do prédio extrapola o sentido de configuração urbanística e pode-se dizer também que mesmo indiretamente, influencia a composição da vida urbana a partir da religiosidade. Embora tenha sido construída uma capela católica em 1925, a mesma tornou-se referência para o crescimento dos demais elementos construtivos públicos e particulares durante boa parte do século XX. Dessa forma, a Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição revela, dentre outros aspectos, o sentido originário do patrimônio cultural em seu âmbito religioso, a partir do momento histórico em que a população não índia preconizava o sentido profundo e latente da religiosidade católica nessa localidade.

Finalmente em 15 de junho de 1957 o Papa Pio XII desmembra a diocese de Corumbá e cria a diocese de Dourados, pela *Bula Inter Gravíssima*, tendo a Igreja Matriz como Pró-Catedral dedicada à *Nossa Senhora da Conceição*. Na ocasião, a Diocese de Dourados abrangia sete municípios, oito paróquias, sendo composta por dezessete padres religiosos, sendo que seu território era estimado em 68.300 km² com uma população de aproximadamente 140.000 habitantes (MARIN, 2011, p. 222). Assim, se fazia necessário avançar no sentido de se possuir e eleger um símbolo maior dessa consagração diocesana e, desse modo:

[...] resolveu-se construir uma nova igreja matriz que serviria também de pró-catedral. O primeiro bispo de Dourados, D. José de Aquino Pereira, benzeu a pedra fundamental, no dia 8 de dezembro de 1958. Durante a sua construção, que foi feita por cima da igreja antiga, essa continuou a funcionar. A planta da nova igreja foi idealizada em colaboração entre o construtor, Sr. Vittorio Fredrizzi e o vigário, frei Teodardo Leitz, tendo-se o último inspirado em igrejas conventuais antigas e modernas, chegando a conclusão de que, como elemento de ligação entre o convento, Ala Ação Social Franciscana e a Escola Patronato de Menores, a igreja devia ter duas torres e uma fachada que **combinasse bem com a construção já existente** (KNOB, 1988, p. 277, destaques meus).

Desse modo, surge uma imponente construção na área central da cidade, a qual sobressai arquitetonicamente ao Convento Franciscano (à sua direita), cuja grandeza, modernidade e complexidade já eram atestadas pela população local. Porém, como relatou Frei Pedro Knob (1988), a então Pró-Catedral de Dourados acompanhou harmonicamente os elementos estruturais do convento, e de certa forma, completa-o, como em um conjunto arquitetônico formado também pela Escola Patronato de Menores, ao lado esquerdo da Pró-Catedral.



[Fotografia 7] Construção da Catedral Imaculada Conceição

[Fonte] Acervo pessoal Solenyr Araujo

Assim, passados pouco mais de um ano da bênção da pedra fundamental da obra, em 17 de janeiro de 1960, foi celebrada a última missa na então Igreja Matriz (KNOB, 1988, p. 277) e nesse mesmo dia, segundo o registro de Frei Teodardo Leitz: “Fecha-se, para ser demolida, a antiga matriz. Servirá de matriz provisória o Salão Paroquial (18x9,5 metros)” (LTIPD, p. 40). A edição nº 424 d’O PROGRESSO traz em sua *Coluna Religiosa* a seguinte manchete: *Despedida da velha matriz*. Na publicação, com grande teor saudosista e até mesmo poético, o vigário relembra os acontecimentos que marcaram a população católica do município e também os franciscanos que a assumiram a paróquia no início da década de 1940. Frei Teodardo Leitz direciona seu discurso de agradecimento à velha Matriz, porém revelando nos parágrafos finais, o caminho progressista no qual o principal templo da Igreja Católica em Dourados também se adequava, acompanhando o ordenamento constituído na cidade à época.

O tempo passou, Dourados cresceu rapidamente e a comunidade católica com ele. A Igreja-Matriz, grande e espaçosa para as exigências de 15 anos atrás, se tornou pequena e acanhada para o movimento religioso de hoje. Tornou-se urgente a construção duma nova e ampla matriz e, com a ajuda de Deus, a grande obra, iniciada em 8 de dezembro de 1958, já está no ponto de se colocar o madeiramento do telhado. O nosso agradecido e saudoso adeus a nossa querida velha igreja, e avante para a terminação da nova! (O PROGRESSO, 7/2/1960, p. 3).

A construção da Catedral Imaculada Conceição exigiu muitos investimentos financeiros. A comunidade católica se organizava e os fiéis colaboravam da forma que podiam (DAL BOSCO, 1995, p. 182). O vigário Frei Teodardo Leitz, que também possuía habilidades técnicas de arquiteto e construtor, além de articulador e gestor financeiro, revela suas impressões sobre o andamento da obra:

A construção da nova igreja progride lenta, mas seguramente. As medidas são: 45x15 m no total, a nave (única) a ser ocupada pelo povo 30x15 m. Duas torres de 20 m de altura. Paredes 8 m de altura. Construção a cimento armada, pilares de 52x52 cm de 3 em 3 m. de distância, para receberem o madeiramento do telhado. Presbitério redondo, 8 m de fundo, 10 m de largura. Estilo: românico modernizado. Planta [não encontrada] – rascunho: Frei Teodardo Leitz em colaboração com o Sr. Vittório Fedrizzi. Cálculos técnicos e fiscalização: engenheiro civil Frederico Mandelik. Administração: Frei Teodardo Leitz. Financiamento: Festas (Quermesses, Leilões, Rifas) Contribuições mensais (uns 50 contribuintes), auxílios provenientes da Alemanha (benfeitores, [ilegível]), economias da Residência Franciscana de Dourados. A construção se faz em redor da antiga matriz, que ainda serve para as funções religiosas. Estado da obra em fins de 1959: 7 metros de altura (LTIPD, p. 39v.).

Nesse contexto, novamente o vigário apela para a população de fiéis católicos que se organizou através de várias quermesses e leilões ocorridos entre 1958 e 1960 no intuito de angariarem fundos para cobrirem as despesas: “Colaborai também, na medida do possível e generosamente nas quermesses em benefício da nova igreja, cuja construção já se acha na fase final. Aceitamos agradecidos qualquer prenda ou esmola e contamos com vossa estimada presença nas festividades” (O PROGRESSO, 22/5/1960, p. 4). Assim, em 3 de outubro de 1960, com a solenidade do *Jubileu de Prata* da criação da Paróquia de Dourados, foi celebrada a primeira missa na nova Matriz, ainda incompleta. E no mesmo ano, durante a festividade da Padroeira de Dourados, em 8 de dezembro, ocorreu a inauguração e bênção solene da Catedral de Dourados (KNOB, 1988, p. 278).

No início de março de 1961 assume a paróquia Frei Fridolino Hasenfratz, o qual dá continuidade às obras da Catedral de Dourados, partindo

para os acabamentos finais e compra de mobiliário (LTIPD, p. 41). Dessa forma, o novo vigário registra no Livro Tombo Paroquial:

Ano Domini 1961. Construção da igreja: foi terminada a Sacristia, as torres, o reboque das torres e da frente, o forro, os depósitos ao redor do Presbitério. Foram comprados 30 bancos, duas mesas de comunhão. [...]. Pelos esforços extraordinários do Frei Theodardo nas férias em Alemanha era possível, encomendar tres sinos de bronze (LTIPD, p. 41, grifos do autor).

A chegada dos sinos da igreja no ano posterior movimentou os moradores católicos que, inclusive, os inauguraram com uma festa. Tal fato é noticiado pelo vigário: “Chegaram os novos sinos. Grandes e sonoros. [...] o grande, *Cristo Rei* (450 kg) e o médio *Virgem Imaculada* (360 kilos) e o pequeno, *São Francisco* (175 kilo)” (LTIPD, p. 41 v.).



[Fotografia 8] Catedral Imaculada Conceição (conjunto arquitetônico)

[Fonte] Knob (1988, p. 277)

A construção da Catedral é finalizada e, aos poucos, os outros elementos materiais e simbólicos que dão sentido e significam esse patrimônio cultural formaram e se adequaram num único conjunto arquitetônico, o qual tem sua maior evidência na Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição, centralizada e destacada nesse espaço. A partir desse contexto, nota-se a

formação de um conjunto arquitetônico que começa a se destacar no âmbito central urbano, o qual aos poucos, vai se inserindo e se formalizando no imaginário da população como símbolo religioso católico e, além disso, se constituindo enquanto patrimônio cultural na cidade de Dourados.

Conclusão

A construção literal e simbólica do patrimônio cultural pesquisado foi acompanhada de significados e sentidos apropriados socialmente e são elementos que fazem parte da construção da identidade social local. Assim, quando nos reportamos à gênese dessa construção, não podemos deixar de pensar e historicizar as relações sociais, nesse caso e, sobretudo, religiosas existentes entre os indivíduos que interagem nessas relações que abarcam processos migratórios, multiculturalismos, relações de poder e vivências culturais. Todas essas expressões fazem parte da produção da memória e da identidade do douradense.

Dessa forma, os elementos materiais e imateriais presentes e consolidados historicamente nas mudanças arquitetônicas da capela para a catedral contribuíram para a construção simbólica, para a formação do patrimônio cultural, em seu âmbito religioso. Além desses elementos, as relações sociais que se articularam entre os indivíduos que vivenciaram, viveram e vivem esse patrimônio cultural foram fundamentais para a legitimação da igreja em catedral, sobretudo no imaginário dos moradores, viabilizados através de suas memórias. Ou seja, para a eleição e/ou a nomeação desse patrimônio cultural, a construção simbólica foi tão importante quanto a própria construção física da igreja, pois, ainda atualmente, algumas pessoas na cidade, principalmente os moradores mais antigos, se reservam ao direito de chamar a principal igreja católica da cidade não de Catedral Imaculada Conceição, mas, sim, de Igreja Matriz, ou Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição, inferindo uma conotação rememorativa ao patrimônio.

Referências e fontes utilizadas

AMARAL. Inez Maria Bitencourt do. **Entre rupturas e permanências: a Igreja Católica na região de Dourados (1943 – 1971)**. 2005. 122 f. Disserta-

ção (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados.

CAPILÉ JÚNIOR, João Augusto.; CAPILÉ, Júlio.; SOUZA, Maria de Lourdes da Cruz e. **História, fatos e coisas douradenses**. Dourados: [s.n.], 1995.

DAL BOSCO, Maria Goretti. **Viajantes da ilusão: os pioneiros**. Dourados: ViaNova, 1995.

KNOB, Frei Pedro, O. F. M. **A missão franciscana do Mato Grosso: em comemoração dos 50 anos de fundação**. Campo Grande: Edições Loyola, 1988.

Livro Tombo I da Paróquia de Dourados (1936-1970) – (disponível no CDR/UFGD)

Livro Tombo I da Diocese de Dourados (1958-1988) – (disponível no CDR/UFGD)

MARIN, Jérri Roberto. **A Igreja Católica e o centenário da Diocese de Corumbá: história e imagens**. Campo Grande: UCDB, 2011.

MOREIRA, Regina Heloiza Targa. **Memória fotográfica de Dourados**. Campo Grande: UFMS, 1990.

O PROGRESSO (disponível no CDR/UFGD).

DIMENSÃO PAISAGÍSTICA E IMPACTO AMBIENTAL: AVENIDA AFONSO PENA E SUBSISTEMA CULTURAL¹

**Victoria Delvizio
Rosemary Matias**

Introdução²

De acordo com CULLEN (2006, p.21), “o conceito de paisagem urbana exprime a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano”. Porém, a paisagem urbana pode ser descrita à medida em que nela se transita, vive ou habita, como numa visão seriada, onde muitos pontos de vistas se combinam, seja em tempo ou espaço. Para quem nela se desloca, contrastes ou

1. Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pelas bolsas de produtividade em pesquisa do CNPq e FUNADESP, e da Universidade Anhanguera-Uniderp, através do pagamento de bolsa de estudo, pelo financiamento do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa (Projeto GIP),

2. Este artigo é um recorte da tese “Análise Ambiental da Paisagem: transformações e preservação na Avenida Afonso Pena em Campo Grande/MS”, defendida em 2018, junto ao Programa de Pós Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional – Área de Concentração: Biodiversidade e Desenvolvimento Sustentável do Pantanal e do Cerrado, Universidade Anhanguera – UNIDERP, sob orientação da/o Profa. Dra. Rosemary Matias.

similaridades podem ir se apresentando, ao passo em que vão despertando impacto visual, causando sensações e oferecendo relações diversas.

A Avenida Afonso Pena (AP), em Campo Grande (CGR), capital de Mato Grosso do Sul (MS) se faz presente na estrutura urbana, organizando a cidade tanto economicamente quanto funcionalmente. Apresenta-se como um espaço urbano rico em situações de uso, com dinâmica social variada, ao que se soma carga histórica e presença forte no território da cidade em que está inserida.

Fala-se de uma via que tem sua gênese nos primórdios da origem do município e que desde muito, por seu traçado urbano e por sua trajetória histórica, foi adotada como “A Grande Avenida” (MACHADO, 2000). No ano de 1910, a av. Afonso Pena foi implantada definitivamente e é aí, então, que realmente nasce o processo de urbanização, tanto da avenida como também da já fundada cidade de Campo Grande, da formação de sua sociedade, refletindo-se na modificação da sua paisagem.

No caso da AP, a relação entre espaço urbano e cidadão/sociedade que a habita estreita-se a cada ida à rua para se fazer compras, no esbarrão com alguém estranho ou no encontro com o amigo na esquina, até correria para pegar um sinal aberto ou no descanso debaixo da sombra de uma árvore, dentre tantos outros acontecimentos, a princípio banais, mas que tornam a existência de ambos indissociável.

MANCEIRA (2003, p.19) acrescenta que “o fato de um lugar ser percebido como um símbolo está diretamente ligado à expressão de sua identidade”. O símbolo, necessariamente traduzido por forma física, não pode ser experienciado se alheio ao sistema em que foi gerado, ou seja, “para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou” (LARAIA, 2006, p.56).

OLIVEN (1980, p.36 apud BRASILEIRO, 2007, p.04) defende que “[...] por trás daquilo que é considerado, de uma forma não questionada, uma uniforme cultura de massa urbana, muitas diferenças se escondem [...]”. Logo, a leitura e debate das razões pelas quais a AP ser uma avenida tida como ‘importante’ proporciona a ‘descoberta’ das diferenças que solidificam seus valores e significados latentes, consolidados e velados.

Assim, o objetivo neste trabalho é compreender o subsistema simbólico que permeia as representações culturais no tempo e no espaço paisagístico e que explicam a paisagem da AP como símbolo de identidade cultural local.

Material e Métodos

Tomando a cidade como manifestação do espaço urbano e seu sistema GTP – Geossistema, Território, Paisagem – (BERTRAND, 1971), passível de ser descrita e relacionada a transformações, foi importante estabelecer um recorte espacial urbano limitado, porém, diretamente relacionado com a avenida objeto de estudo. Este recorte, além de englobar a área definida para o tombamento dos canteiros centrais, também inclui toda a extensão da AP e seus bairros lindeiros, definidos por ruas, parque e praça que definiram os limites deste recorte de estudo.

Assim, para que a análise da AP e dos seus 45 canteiros (22 tombados mais 23 existentes) fosse feita, foi necessária sua divisão em setores, ou subunidades, ou ainda, geofaces (Quadro 1). Esta divisão adaptou e combinou a existência de variadas Ambiências (AUGOYARD, 2004) com a organização feita por OLIVEIRA NETO (1999), segundo quatro trechos diferenciados de ocupação econômica, definindo-se setores (subunidades/geofaces) de análise. Os critérios para a divisão destas geofaces combinou: bairros lindeiros, cota topográfica, marcos naturais (córrego Segredo, na Av. Pres. Ernesto Geisel), marcos construídos (Obelisco, na R. José Antônio, e viaduto, na Av. Ceará), e dos limites legais da AP (Praça Newton Cavalcanti e Parque dos Poderes).

Soma-se a este recorte a definição e a percepção da paisagem urbana como “uma sucessão de surpresas e revelações súbitas” (CULLEN, 2006, p.11), tal qual uma “Visão Serial” (AMADEI *et al.*, 2011), no qual fragmentos visuais estáticos ganham movimento, tanto no tempo como no espaço, que remontados cognitivamente, permitem a compreensão do ambiente (Quadro 2).

Amambaí	Centro	Jardim dos Estados	Altos
Praça Newton Cavalcante – Av. Pres. Ernesto Geisel >> 02km AP	Av. Ernesto Geisel – R. José Antônio >> 900m AP	R. José Antônio – viaduto Av. Ceará >> 02km AP	viaduto Av. Ceará – Parque dos Poderes (Av. do Poeta) >> 2,85km



[Quadro 1] Setores (Subunidades/Geofaces) da AP. Fonte: A autora (2018).
Setor / Subunidade / Geoface

ALTOS



(1) Viaduto Av. Ceará (Adaptado Google Earth/set. 2017)



(2) Parque dos Poderes (Adaptado Google Earth/dez. 2016)

JARDIM DOS ESTADOS



(3) R. José Antônio (Adaptado Google Earth/jun.2017)

Em Mato Grosso do Sul



(4) Viaduto Av. Ceará (Adaptado Google Earth/set. 2017)

CENTRO



(5) Av. Pres. Ernesto Geisel (set. 2017)



(6) R. José Antônio (Adaptado Google Earth/set. 2017)

AMAMBAÍ



(7) Praça Newton Cavalcanti (dez. 2016)



(8) Av. Pres. Ernesto Geisel (out. 2017)

[Quadro 2] Campos Visuais dos Setores da Av. Afonso Pena, Campo Grande – MS
[Fonte] A autora (2018).

Dessa forma, com a divisão da avenida em subunidades, foi possível fragmentar a paisagem da avenida e destacar resultados singulares, decodificados por categorias, que dão caráter a cada um destes trechos, mas que ao mesmo tempo, formam o mosaico da paisagem que universaliza a AP, pois “a análise perceptiva e visual é uma ferramenta fundamental para se descobrir os componentes da identidade urbana, essenciais para a preservação da memória da cidade” (TEIXEIRA, 2009 apud AMADEI *et al.*, 2011, p.216).

Deste modo, subsistema cultural e simbólico da Paisagem da AP teve origem em relatos e registros históricos, jornalísticos e fotográficos aliados aos fatores ambientais do espaço. Entrevistas e depoimentos em artigos jornalísticos publicados entre os anos de 2006 (primeiro Plano Diretor Municipal) e 2018 (atualidade) serviram de base para a construção do discurso e da percepção do cidadão campo-grandense da paisagem cultural da AP.

A cidade é um todo conjugado e interrelacionado por diferentes escalas e elementos, no qual se pode identificar subsistemas, para se efetuar a efetiva leitura do espaço e da paisagem. Para compreender como a paisagem urbana se conjuga como símbolo de dada cultura, três aspectos são relevantes: ótico, pois a(s) imagem(ns) da paisagem impactam a percepção emocional; local, pois a organização material do espaço causa reações físicas; conteúdo, pois os valores e significados dependem de um contexto social (GABARDO, 2001).

Os resultados apresentados a seguir foram feitos segundo o cruzamento analítico entre as subunidades de divisão da avenida e as categorias de análise. Ou seja, nem sempre as informações respeitaram necessariamente a ordem sequencial temporal (cronologia/histórica) ou espacial (subunidade/bairros), mas sim a relevância e encadeamento das considerações que se fizeram necessárias.

Memória: lembrança e esquecimento

As lembranças evocadas por elementos presentes na paisagem da AP são indícios de que por ali flutuam fragmentos de Memória, fixados ao longo do tempo na presença da sua forma física. Algumas dessas referências são monumentos, ocupações ou interferências na urbanização da avenida que, por diversas vezes, expressam lugarização de algo que já não mais faz parte desse contexto, mas assumido como se ainda estivesse por ali.

Antes, durante, e mesmo após, o desenrolar o ato de tombamento dos seus canteiros centrais (2009-2016), a Av. Afonso Pena vem perdendo e ganhando uma série de elementos (arquitetônicos, urbanísticos, artísticos, dentre outros), dentro e fora dos limites do trecho de tombamento. Se, por um lado, isto demonstra sinais de transformação, por outro, revela a contradição e a arbitrariedade quanto à preservação da sua história, identidade e, principalmente, memória e caráter simbólico.

De início, na geoface Centro, no limiar do encontro com a geoface Amambaí, no trecho da AP após a Av. Calógeras e nas proximidades das margens do córrego Segredo, há um antigo condomínio residencial, hoje ocupado majoritariamente por pequenos prestadores de serviços. Por muito tempo, os canteiros centrais defrontes ao mesmo foram conhecidos pelo apelido de ‘Pedra’ – feira informal de corretores de automóveis que ocupavam a área total como estacionamento nos mesmos.

Apesar de fundada em ano incerto – entre meados dos anos 60 e início da década de 1970 – a Pedra já ocupou três locais: o original (1), na Av. Afonso Pena, entre as ruas 13 de Maio e 14 de Julho, defronte à Praça Ari Coelho; o tradicional (2), na mesma avenida, entre a Av. Calógeras e a Av. Ernesto Geisel; e o atual (3) (e tido como provisório), na plataforma desativada do terminal de ônibus urbano da antiga Estação Rodoviária Municipal, que fica nas proximidades da avenida, mas não, de fato, na sua extensão (ARRUDA, 2015).

Dos 176 associados da tradicional feira de negociações, somente 40 seguem enfrentando a dificuldade de atrair a antiga clientela para o ‘novo’ endereço. Além de conviver com o abandono e insegurança do antigo terminal rodoviário e arredores, os vendedores, mais uma vez, buscam viabilizar junto ao poder público, um local definitivo dotado de infraestrutura adequada (ARRUDA, 2015).

Muito antes ainda da definição do tombamento de parte dos canteiros centrais, a construção, demolição e/ou deslocamento de marcos históricos e simbólicos, já fazia parte da tradição de desenvolvimento da AP. A subunidade Centro, pela idade histórica, é o primeiro a sofrer estes acontecimentos.

Em 1933, acontece a inauguração do Obelisco, no cruzamento da AP com a R. José Antônio, em homenagem ao fundador da cidade. O Obelisco perdura na Afonso Pena, apesar das tentativas de condenação e maus-tra-

tos, o que colocou e mantém em alerta a sociedade para agressões ao monumento. Com o deferimento do seu tombo como patrimônio municipal na década de 1990, o Obelisco está visivelmente melhor conservado. Mas o procedimento não evitou que parte do canteiro central da Afonso Pena, que o abriga, fosse removido, de modo que o monumento ficasse ilhado, se tornando parte de tímida rotatória, passando rente às mesmas razões que levaram à retirada do antigo Relógio (MACHADO, 2000).

Também no ano de 1933, em ocasião à 1ª Feira de Amostras (precurso-ra da atual Expogrande, feira agropecuária anual), ocorreu inauguração do Relógio. Com quatro faces e em estilo Art Dèco, exatamente no cruzamento da avenida com a R. 14 de Julho, veio exaltar o progresso local, oferecendo à sociedade nova referência de lugar para os mais variados tipos de encontros e eventos a toda e qualquer hora do dia. Porém, em 1969, subjogado à prevalência do automóvel, aconteceu sua demolição (OLIVEIRA NETO, 1999).

No ano do centenário municipal (1999) “o povo descobriu a falta que fazia diversos prédios da cidade antiga” (ARRUDA, 2002, p.03), a começar pelo Relógio. Sob grande polêmica, foi discutido se este deveria ou não ser reconstruído, mas, principalmente onde isto deveria acontecer: no cruzamento de origem ou outro local. Por fim, uma réplica do antigo monumento foi edificada em local diferente do original, hoje na Afonso Pena com a av. Calógeras, ainda em um dos canteiros centrais, porém mais adequado aos interesses do trânsito de veículos no centro da cidade. Contudo, “[...] Reproduzir bens históricos é muito complicado e pode virar um kitsch sem valor, como acabou acontecendo” (ARRUDA, 2002, p.03).

Estes fatos colocados, demonstram que a memória na AP é reconstruída no imaginário dos usuários que tomam os espaços como referência para ancoragem de suas histórias de vida. Assim, um marco arquitetônico ou urbanístico ausente ainda se mantém vivo, pois a memória vivencia e reconstrói espaços mentais (DUARTE *et al.*, 2006).

A AP apresenta marcos importantes retomados pelos seus usuários para evocar um tempo que existe em suas memórias, mas que se firmam como referências do presente: as árvores que são ‘centenárias’ são evocadas como testemunhas vivas de sua existência no desenvolvimento não apenas da cidade, mas dos próprios habitantes que a conheceram na infância e cresceram com ela.

Entretanto, desde o término do processo e promulgação do tombamento dos canteiros centrais, em 2011, as árvores da Afonso Pena têm sofrido bastante com descaso, recebendo pouco ou quase nenhum tipo de manejo adequado. O último programa de manutenção da arborização urbana ali desenvolvido data o ano de 2009. Para especialistas, além do abandono, e sem o devido monitoramento, as principais heranças do passado da Capital têm apresentado problemas sérios, entre eles fungos e pragas.

As espécies de *Ficus microcarpa*, plantadas nos idos dos anos 1930 estão sendo removidas – em 2016, um ingá (*Inga* sp.), no trecho entre as ruas 13 de Maio e Rui Barbosa (VIEGAS, 2016), e, em 2017, um *Ficus* (*Ficus microcarpa*) em frente à Escola Estadual Joaquim Murtinho. “O resultado do abandono é percebido nas lacunas que elas deixaram na avenida com ‘status’ de mais arborizada da cidade. Elas adoecem e acabam não resistindo” (MIDIAMAX, 2017). Consideradas patrimônio histórico, cultural e paisagístico de Campo Grande, apesar da importância, as árvores centenárias dos canteiros já tombados estão ameaçadas de se tornar patrimônio perdido e esquecido da Capital, como já ocorreu outras vezes na história da avenida:

Isso demonstra como a paisagem, o repertório arquitetônico, bem como o arranjo urbano do qual a AP faz parte, é solidificado através da memória viva que a cidade representa, evocada através dos “lugares de memória”, que “nos falam, não somente do passado mas, ainda mais, eles justificam e confirmam o tempo presente” (AUGÉ, 1989 apud DE BIASE, 2001, p.179). Na avenida, a ideia de memória são as indicações de uma construção temporal que gira entorno da sua paisagem, estabelecendo-se ligação entre passado, presente e futuro.

Mesmo com toda a importância histórica que reside na AP pela sua intensa participação no desenvolvimento da cidade, a memória relativa especificamente a esses fatos pouco faz parte do conhecimento geral de seus usuários. Como por exemplo, a ocasião da inauguração do busto em homenagem ao fundador de Campo Grande, José Antônio Pereira, localizado na AP com o cruzamento da Av. Calógeras, registrada pelo fotógrafo local Roberto Higa. “O fotógrafo conta que muita gente passava pelo local sem saber o que estava acontecendo e, por isso, parava para olhar” (PAVÃO, 2014). Hoje, o monumento tem pouco destaque na paisagem e ainda concorre com o relógio, posicionado no canteiro frontal a ele, com história bem mais polêmica.

A AP tem no Centro da cidade um trecho onde pululam evidências mnemônicas. Ligado fortemente ao comércio e as atividades cotidianas de trabalho, estudo e transição, o centro impregna-se do ar de saudosismo, próprio daqueles momentos que já ficaram no tempo passado, mas habitam o presente cotidiano.

Em oposição, outra área onde se percebe a diluição de memórias evocadas refere-se ao trecho do Amambaí, bastante ligado atualmente à influência decadente do prédio da Rodoviária Municipal e das atividades e grupos sociais marginais que, por consequência, acabam sendo atraídos ao local. Esse fator negativo influencia menor presença dos usuários, que por evitarem a área, deixam de relacionar-se com o espaço, sombreando as memórias positivas do bairro como um local histórico e de formação da cidade.

O caso dos carrinhos de lanches é um exemplo dessa alternância de memórias na avenida. Por muito tempo, trailers de lanches, os ‘dogueiros’, ficaram instalados nos canteiros centrais da AP, fazendo parte do hábito noturno dos campo-grandenses de se comer no fim de noite, assim como ocorria na Feira Central, que também é um caso à parte. Após o tombamento dos mesmos, em 2011, o futuro deles se tornou incerto, pois este ato removeu dos canteiros todos os elementos físicos e sociais que não faziam parte do Plano original da avenida, incluindo a retirada de estacionamentos e recapeamento da via (SANTOS e OLIVEIRA, 2011). A proposta é que os trailers sejam substituídos por quiosques. Enquanto isso não ocorre, os dogueiros passaram a reclamar da queda nas vendas.

Nelson Bogado Ostemberg, presidente da Associação dos Vendedores Ambulantes Autônomos de Campo Grande (AVAL), conta que dos 19 trailers que antes ficavam na AP, hoje na rodoviária estão apenas 15. Também afirmou que “muitas pessoas tinham medo da região, por causa da fama da antiga rodoviária”, que após o encerramento das atividades e da omissão dos proprietários e órgãos competentes, atraiu população de rua para a ocupação do prédio, estando associada ao consumo de drogas, atividades ilícitas, prostituição e insegurança social. O prédio da antiga rodoviária é propriedade privada, por isso, apenas o espaço onde os dogueiros estão, que são as antigas plataformas de ônibus, é que são da administração municipal, e sendo assim, os dogueiros, bem como os também removidos comerciantes da ‘Pedra’, continuam por lá até hoje (VASQUES, 2011).

Essa alternância da memória aos espaços se explica, segundo DAMATTA (1998, p.68), porque o ser humano “se constrói pela lembrança, pela recordação e pela ‘saúde’, e se ‘desconstrói’ pelo esquecimento e pelo modo ativo com que consegue deixar de lembrar”. Essa alternância entre memória viva e memória adormecida configura um ritual, que “é a construção social da memória coletiva, forma de abrir dialeticamente o presente ao fluxo do tempo” (ECKERT, 2002, p.80), bem como se colocar o debate de quais manifestações cotidianas na e da paisagem são caras à sociedade que lhe produz.

Todos os casos ilustrados até aqui apresentam arbitrariedades da memória na AP. A apreensão do espaço urbano se dá como um reflexo da sociedade, porém, não como um reflexo direto e claro, mas sim, complexo e contraditório. Composto por inúmeras ações, tanto as realizadas no presente como também as ocorridas no passado, esse reflexo é capaz de deixar marcas impressas nas formas espaciais da cidade, seja hoje ou amanhã. Essa ideia de camadas sobrepostas engendram a formação da paisagem urbana, não só em aspecto concreto, mas também abstrato.

No caso da AP, o reconhecimento da avenida está contido no impacto visual e mnemônico da paisagem. Certos aspectos materiais dela são capazes de evocar memórias de forma mais ativa do que outros, demonstrando que memórias presentes e memórias ausentes dão caráter também à sua interpretação.

Partindo de uma rua como a AP, verifica-se que ali há vestígios de memória coletiva, ou que ela mesma é o fio condutor de diversas memórias, sendo um lugar capaz de fazer parte da identidade campo-grandense e, assim, simbolizar a cidade.

Preservação e Transformações na Grande Avenida: Patrimônio e Valor Cultural

O Patrimônio, assim como o Território, não existe a priori. Ambos são construídos coletivamente e de forma intencional, ao longo do tempo. A patrimonialização, como procedimento de salvaguarda, de conservação e de valorização do patrimônio, ajuda a redefinir e fortalecer territórios. Por meios desse processo, ocorre atribuição coletiva de sentido ao Patrimônio, traduzido num acordo social implícito sobre valores coletivamente admi-

dos, que ajuda a testemunhar identidade compartilhada. Nesse caso, a apropriação patrimonial se confunde com a apropriação territorial e se expressa na forma que se pretende usá-lo.

Até aqui, toda esta discussão colocada por meio Memória da paisagem da AP destaca a arbitrariedade com que ela e seu caráter simbólico e cultural tem sido tratado. A questão se coloca não somente pela execução precipitada e inadequada, mas não ilícita, dos regimentos, regras ou leis que a regem (Lei de Uso e Ocupação do Solo, Plano Diretor e de Mobilidade, Ato de Tombamento, etc.), mas também pelo demérito aos valores e significados culturais que a mesma personifica. A falta de correspondência ou analogia entre os elementos formais de seus espaços (canteiros, calçadas, monumentos, etc.) e as entidades a que eles se referem (cidadão e sociedade) são indícios de que este fato não pode ser negado. São muitos exemplos e fatos que concorrem para este entendimento (desocupação da Pedra, replicação do Relógio, remoção dos carrinhos de lanche, isolamento do Obelisco, etc.). Estas arbitrariedades podem resultar em desmotivação pela população, culminando e corroborando o esvaziamento e abandono, principalmente em áreas centrais, como já se verifica em tantas cidades pelo mundo.

Isto posto, verifica-se que incluir a leitura destes que realmente vivem (ou não) determinado espaço (população) por aqueles que planejam o uso do mesmo (técnicos) e daqueles que assumem a sua administração (gestores) é, senão interessante, como indispensável à gestão, preservação e transformação sustentável de um dado Meio Ambiente urbano, como é o caso da AP.

Outro ponto a ser destacado considera que, dentre o total de 20 (vinte) bens tombados em esfera municipal e estadual localizados dentro do perímetro urbano de Campo Grande (Quadro 3), 10 (dez), ou 50%, estão contidos dentro do recorte de estudo aqui abordado, incluindo-se aí os canteiros centrais da AP.

Bens tombados - Campo Grande/MS						
Nº	BEM	LOCAL	CARÁTER	QUALIDADE	ESFERA	DATA / PROCESSO
01	Obelisco	Av. Afonso Pena, 2949, Centro	Monumental	Material	Municipal	09/09/1975 Lei n. 100

Em Mato Grosso do Sul

02	Mus eu 'José Antônio Pereira'	Av. Guaicurus, Jd. Monte Alegre	Arquitetônico	Material	Municipal	20/04/1983 Dec. n. 4.934
03	Morada 'dos Bais'	Av. Afonso Pena, 1702, Centro	Arquitetônico	Material	Municipal	04/06/1986 Dec. n. 5.390
04	Casa do Artesão	Av. Afonso Pena, 1837, Centro	Arquitetônico	Material	Estadual	13/07/1994 Dec. n. 7.863
05	Quartel General 9ª RM (Antigo Edifício Sede)	Av. Afonso Pena, 2270, Centro	Arquitetônico	Material	Estadual	26/07/1994 Lei n. 1.526
06	Conjunto dos Ferroviários	R. dos Ferroviários, Cabreúva	Arquitetônico	Material	Municipal	13/05/1996 Dec. n. 3.249
07	Complexo Ferroviário Rede Noroeste do Brasil	Av. Calógeras, Cabreúva	Arquitetônico	Material	Estadual	26/03/1997 Lei n. 1.735
08	Escola Estadual 'Maria Constança de Barros Machado'	R. Mal. Cândido Mariano Rondon, 450, Amambaí	Arquitetônico	Material	Estadual	03/07/1997 Res. SECE
09	Colégio 'Osvaldo Cruz'	Av. Fábio Zahran (antiga Av. Noroeste), Centro	Arquitetônico	Material	Municipal	27/10/1997 Lei n. 3.387
10	Igreja São Benedito 'Tia Eva'	R. Dom Cirilo, Jd. Seminário	Arquitetônico	Material	Municipal/ Estadual	07/05/1998 Res. SECE
11	Acervo Artes Plásticas 'Lydia Bais'	---	Artístico	Material	Estadual	30/12/1998 Res. SECE
12	Escola Municipal 'Isauro Bento Nogueira'	Sítio Histórico, Anhanduí	Arquitetônico	Material	Municipal	10/01/2003 Dec. n. 8.594
13	Loja Maçônica 'Estrela do Sul no. 3'		Arquitetônico	Material	Municipal	29/06/2004 Dec. n. 8.966

14	Monumento Símbolo UFMS	Av. Costa e Silva, Cidade Universitária, Pioneiros	Monumental	Material	Municipal	16/01/2006 Dec. n. 9.489
15	Prato Típico 'Sobá'	---	Cultural	Imaterial	Municipal	18/07/2006 Dec. n. 9.685
16	Loja Maçônica 'Oriente Maracaju'	Av. Calógeras, 1952, Centro	Arquitetônico	Material	Municipal/ Estadual	30/07/2007 Lei n. 3.406
17	Residência	Av. Antônio Maria Coelho, 1334	Arquitetônico	Material	Municipal	16/01/2008 Dec. n. 10.327
18	Árvore	R. da Paz esq. c/ R. Rio Grande do Sul	Botânico	Material	Municipal	08/06/2009 Dec. n. 10.875
19	22 árvores (esp. <i>Ficus microcarpa</i>) e Canteiros Centrais AP	Av. Afonso Pena, entre R. Pedro Celestino e Av. Calógeras	Urbanístico	Material	Municipal	17/08/2011 Dec. n. 11.600
20	Sede 'Rádio Clube'	R. Padre João Crippa, 1280, Centro	Arquitetônico	Material	Municipal	15/08/2012 Dec. n. 11.937

[Quadro 3] Bens com Registros e Tombamentos em Campo Grande/MS.

[Fonte] Adaptado de FCMS (2018)/ FUNDAC (2018).

Desta dezena de bens, 05 (cinco) estão precisamente situadas na AP, com a adição dos próprios canteiros, o que significa dizer que metade deles (50%) está na avenida (Figura 1).



[Figura 1] Área de recorte do objeto de estudo, Av. Afonso Pena, entorno e bens tombados, CGR/MS.

[Fonte] Adaptado de Google Earth (2018).

De um lado, vê-se, o peso que a avenida possui como um vetor do processo de patrimonialização da cidade. Ao mesmo tempo, compreende-se que sua área de entorno, embora não definida pelo Tombamento de parte da Avenida, opera papel relevante neste contexto. Ou seja, a preservação da AP prescinde também do resguardo patrimonial de elementos que giram em sua periferia, material e imaterialmente falando.

Se entendermos que “Lugar significa mais do que uma localização” (NORBERG-SCHULZ apud NESBITT, 2006, p.447), a rua, então, se apresenta como um universo múltiplo de relações e acontecimentos, cada qual lhe aferindo um espírito singular. Ao compreender o subsistema simbólico e cultural da AP, fica explícito que muito mais do que simples referência espacial ou geográfica, sua paisagem se apoia em qualitativos ao longo de sua extensão, bem como do seu entorno direto, para se tornar referência simbólica.

O agrupamento isolado dos canteiros centrais, somente, não é e nem pode ter a pretensão de resguardar todo um conjunto de valores complexos e dinâmicos que constituem a paisagem cultural da AP. Sua compreensão, como colocado, extrapola seu limite vetorial e abrange a escala local dos bairros centrais da cidade, bem a escala regional da zona urbana municipal.

Conclusão

São diversos os atores que constituem o elemento humano nesta paisagem urbana, dentre eles empresários, comerciários, turistas, gestores municipais, munícipes, dentre tantos outros. A percepção destes por meio dos relatos históricos, jornalísticos, documentais, registrou conhecimento e relação com os elementos da paisagem da AP.

Embora haja diferenças de memória na avenida, onde uma ou outra geoface se destaca mais ou menos positiva ou negativamente, essa, como campo subjetivo e psicológico que é, promove e consolida a formação da identidade, vinculada aos espaços vividos, participando da preservação e da transformação da avenida como patrimônio cultural local.

O sentido de lugar só se faz acontecer mediante aqueles que vivenciam e experienciam o espaço e lhe conferem significação, sensível e relativa, que extrapola as meras condicionantes funcionais. A avenida AP se manifesta

como um lugar à disposição de todos, à princípio, sem distinções sociais, caracterizada pela diversidade que lhe torna representativa na cidade.

Fatores econômicos, políticos ou culturais podem alterar a importância que é designada ao mesmo. Essa alteração pode ser vista na subunidade Bairro Amambaí ou Centro, que de um lugar bucólico para seus moradores, se tornou um lugar esquecido para todos que frequentam a avenida.

Apesar de ser qualidade perene à trajetória de vida e existência de um lugar, esse sentido de lugar não é estanque; possui ainda a qualidade de se transformar à medida que a existência decorre. É isso que precisa ser levado em conta, por exemplo, quando se retira, precipitadamente os dogueiros da avenida ou a Pedra dos canteiros, pois são eles que, hoje, justificam e potencializam valores do passado, como o footing central os as árvores centenárias.

Assim, pôde-se confirmar que mergulhar na atmosfera local que constitui a Afonso Pena e absorver seu sentido de lugar é possível por meio do plano do vivido, do incentivo à permanência, ao contato cotidiano com os elementos materiais, naturais e construídos da sua paisagem, que constroem tanto seu valor afetivo como patrimonial. Na Avenida Afonso Pena, conclui-se que o Tombamento parcial dos seus canteiros centrais não toma esta dinâmica como origem deste processo, tampouco a toma como destino de suas ações de transformação desta paisagem urbana.

Referências

AUGOYARD, J.-F. **Vers une esthétique des Ambiances**. In: AMPHOUX, P.; THIBAUD, J.-P.; CHELKOFF, G. *Ambiances en Débat*. Bernin: À La Croisée, 2004. p.07-30.

AMADEI, D. I. B.; MASSULO, R.; SOUZA, R. A. de; SIMÕES, F. A. Paisagem Urbana do Eixo Monumental Maringaense: uma abordagem a partir da metodologia de Gordon Cullen. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v.3, n.4, p.211-222, 2011.

ARRUDA, Â. M. V. de. **O Centro e a Preservação da Arquitetura: os desafios atuais**. (on line). In: Vitruvius. Coluna Minha Cidade. n° 056. Set/2002. Disponível via WWW no URL: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc056/mc056.asp>>. Acesso em: 29/05/2007.

ARRUDA, D. **Tradicional nas negociações, “Pedra” surgiu na década de 1960.** In: Correio do Estado, Campo Grande, 26 ago 2015. Compra e Venda. Disponível via WWW no URL: <<https://www.correiodoestado.com.br/cg-116-anos/tradicional-nas-negociacoes-pedra-surgiu-na-decada-de-1960/255897/>>. Acesso em: 21/10/2017.

BERTRAND, C.; BERTRAND G. **Uma Geografia Transversal e de Travesias: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades.** PASSOS, M. M. dos. Maringá: Ed. Massoni, 2007.

BRASILEIRO, A. **Caminhos Etnográficos.** (on line) In: Site oficial PRO-LUGAR. Disciplinas. Textos Didáticos. 2007. Disponível via WWW no URL: <http://www.fau.ufrj.br/prolugar/arq_pdf/textos_didaticos/etnografia1_alice2007.pdf>. Acesso em: 15/12/2007.

CULLEN, G. **Paisagem Urbana.** Lisboa: Edições 70, 2006.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** 9ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 126p. il.

DE BIASE, A. Ficções arquitetônicas para a construção da identidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 16, p. 173-188, 2001.

DUARTE, C. R. de S.; BRASILEIRO, A. B. H.; CUNHA, V.; SIMÕES, A. P. **Sóbrio, Organizado e Conservador: o escritório é a cara do dono?** – Comentários sobre Valores, Símbolos e Significados dos Espaços. (on line). In: Vitruvius. Coluna Arquitextos. n° 069. Texto Especial. n° 356. Fev/2006. Disponível via WWW no URL: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp356.asp>>. Acesso em: 29/05/2007.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. **Etnografia na Rua e Câmera na Mão.** 2002. Disponível via WWW no URL <<http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/2.htm>>. Acesso em: 14/02/08.

FCMS – Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. **Bens Tombados em Mato Grosso do Sul – Esfera Estadual.** Lista de Bens Tombados e em Processo de Tombamento em mato Grosso do Sul. Disponível via WWW no URL: <<http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/registros-e-tombamentos/>>. Acesso em: 07/07/2018.

FUNDAC – Fundação Municipal de Cultura. **Bens Tombados em Campo Grande – Esfera Municipal.** Disponível via WWW no URL: <<http://www.campogrande.ms.gov.br/sectur/bens-tombados/>>. Acesso em: 07/07/2018.

GABARDO, M. M. B. S. **A forma urbana e sua compreensão**. Curitiba: UTP, 2001.

LARAIA, R. de B. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 20ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 117p.

MACHADO, P. C. **A Grande Avenida**. Campo Grande: FMC, 2000. 391p.

MANCEIRA, P. de L. **Paisagem Construída e Identidade Local: Estudo da Arquitetura Histórica do Centro de Porto Seguro/BA**. Rio de Janeiro: UFRJ/PROARQ, 2003. 173p. (Dissertação de Mestrado)

MIDIAMAX. **Sem manejo há 5 anos, árvores da Afonso Pena estão ameaçadas**. Cotidiano. Campo Grande, 27 mar 2017. Disponível via WWW no URL: <<https://www.midiamax.com.br/cotidiano/2017/sem-manejo-ha-5-anos-arvores-da-afonso-pena-estao-ameacadas/>>. Acesso em: 21/10/2017.

NESBITT, K. (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)**. Trad.: Vera Pereira. S. Paulo: Cosac Naify, 2006. 659p. il.(col. Face Norte)

OLIVEIRA NETO, A. F. de. **Nas Ruas da Cidade: Um estudo Geográfico sobre as Ruas e as Calçadas de Campo Grande/MS**. Campo Grande: UFMS, 1999. 148p.

PAVÃO, G. **Fotógrafo diz que se sente ‘dono’ de Campo Grande por registrar evolução**. G1 MS. 26 agosto 2014. Disponível via WWW no URL: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2014/08/fotografo-diz-que-se-sente-dono-de-campo-grande-por-registrar-evolucao.html>>. Acesso em 10/10/2017.

SANTOS, A. dos; OLIVEIRA, V. **Dogueiros serão transferidos de avenida para “lanchódromo” no Horto**. CampoGrandeNews. Capital. 10 agosto 2011. Disponível via WWW no URL: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/dogueiros-serao-transferidos-de-avenida-para-lanchodromo-no-horto>>. Acesso em; 10/10/2017.

VASQUES, F. **Dogueiros sofrem angústia de um futuro incerto e reformam antiga rodoviária para atrair clientes**. CapitalNews. Cotidiano. 20 dezembro 2011. Disponível via WWW no URL: <<http://www.capitalnews.com.br/conteudo.php?cid=224734>>. Acesso em: 10/10/2017.

VIEGAS, A. **Ingá com mais de 40 anos é cortado em avenida de Campo Grande.** G1 MS. Agosto 2016. Disponível via WWW no URL: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2016/08/inga-com-mais-de-40-anos-e-cortado-em-avenida-de-campo-grande.html>>. Acesso em: 10/10/2017.

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES DE MATO GROSSO DO SUL: PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS

Ana Carla Vieira Ferreira

Introdução

*Isso o povo daqui faz por uma devoção.
É uma devoção que a gente tem com o santo,
e por isso canta e dança conforme fez agora.
Agora, tem gente que aparece que chama isso
de folclore.*

Um dançador do congo em Machado, Minas Gerais¹

Para iniciar é necessário nos deter primeiramente a uma tentativa de denominação. Cultura Tradicional, Cultura Popular e Folclore são algumas das nomenclaturas utilizadas para definir a “mesma coisa”. Entretanto, os sentidos de certa forma impostos por cada uma são diferentes.

1. Epígrafe presente no livro “O que é folclore” de Carlos Rodrigues Brandão.

Partimos do ponto de vista que a expressão “Cultura Tradicional” é muito eficaz, denotando um conjunto de tradições de um povo, contudo ela parece nos limitar, por parecer algo inflexível, em que não pode ocorrer nenhum tipo de mudança.

Vale ressaltar que este ponto (a mudança) é algo muito delicado, visto que a cultura que aqui nos propomos a discutir não pode ser alvo de grandes e repentinas transformações. Elas acontecem sim, porém de forma sutil e quase imperceptível acompanhadas de toda a ação de conservação das tradições.

Seguindo por essa linha de reflexão é que acreditamos que o termo “Cultura Popular” seja o mais indicado para referenciar a temática da qual aqui tratamos. Essa denominação expressa o sentido de “a cultura de um povo”. Um povo é vivo e, assim, sua cultura é viva, em constante movimento, conseqüentemente em constante transformações sutis. De forma alguma, ela é alvo de transformação apenas por ser esse o único e exclusivo objetivo, mas conseguimos identificar as mudanças quando acompanhamos o histórico de uma manifestação tradicional e, reafirmamos, as mudanças acontecem por determinada manifestação estar em movimento, isto é, estar viva.

Já o termo “Folclore” acreditamos ser uma denominação acadêmica, imposta por aqueles que observam “de fora”, aqueles que estudam e pesquisam as manifestações tradicionais e/ou populares e que não estão diretamente ligados a realização dessas manifestações e, ainda, é um termo limitado, dada a observação dos trabalhos daqueles que se autodenominam “folcloristas” ou “folclorólogos” e que se limitam a se ater a apenas uma parte da cultura.

A Cultura Popular Brasileira é muito ampla, ela engloba as narrativas, as cantigas, os dialetos, os costumes, as celebrações, a religiosidade, a cura, o trabalho, as danças, os ritmos, entre outras tantas formas em que um povo expressa o seu cotidiano, pensamentos, sentimentos, ou melhor, a sua vida e tudo está intrinsicamente ligado. É possível olhar para cada uma dessas partes sem de certa forma fragmentar a cultura.

Ater apenas, por exemplo, ao “Folclore” de lendas e mitos é excluir parte do ser, é deixar de revelar as diversas expressões que manifestam a identidade de um povo. É diante dessa reflexão que consideramos que o termo “Cultura Popular” seja o mais adequado a ser empregado por considerar a cultura dinâmica e remeter diretamente ao seu dono, o povo. Contudo, não

deixaremos de mencionar a palavra “tradicional”, quando relevante a designar mais diretamente a relação de conservar tais manifestações.

Não usaremos a palavra Folclore aqui, por ela não ser uma palavra usada pelos protagonistas da cultura popular. Muitos Mestres/Mestras nem sabem o que ela significa, outros a repetem por terem ouvido como a forma correta de denominar a sua forma de ser e de viver. E é nessa perspectiva que queremos olhar para essa temática, a Cultura Popular como a forma de ser e de viver, a alma de um povo, como muitos dizem e, não apenas como um simples objeto de estudo e pesquisa.

Utilizaremos, principalmente, as palavras da pesquisadora Graziela Rodrigues (1997), que delineou um estudo científico sobre os mesmos pontos percorridos neste artigo e traçou possíveis caminhos no processo de criação, em dança e teatro, do bailarino-pesquisador-intérprete. Entretanto, outros autores foram de suma importância para a construção deste artigo ainda que não estejam mencionados diretamente no texto.

Sobre a miscigenação

Quando falamos em Cultura Popular Brasileira é indissociável as questões relacionadas a formação do povo brasileiro. Somos um povo miscigenado originado de uma complexa mistura que não volta-se para um único perfil. Ainda que tenhamos consciência dos três elementos étnicos que foram essenciais na composição do brasileiro, de acordo com Euclides da Cunha (2009, p.41), “De nada adianta tentar manter intactas as características próprias do índio, do negro e do português. Esses três elementos iniciais não se unificam, não convergem para um mesmo tipo; ao contrário, desdobram-se, originando uma mestiçagem embaralhada [...]”.

Dessa forma, acredita-se que não é relevante exaltarmos de forma exacerbada apenas as nossas influências indígenas e africanas. Muitas vezes não nos damos conta que uma mesma manifestação cultural tradicional tem sua origem sustentada pela influência dos três elementos étnicos que citamos anteriormente. É o caso do Siriri, dança a qual dividimos a regionalidade com o estado de Mato Grosso, e que é constituída, como afirmam diversos autores, de elementos significativos europeus, africanos e indígenas.

Por muito tempo, o estado de Mato Grosso do Sul acreditou não ter uma identidade. Lugar de fronteiras, lugar de passagem. Por aqui, muitos

passaram e muitos passam. Assim foi difícil, e ainda é, considerar que a cultura do outro também é sua e que a sua identidade pode nascer pela mistura de diversas identidades.

Não há como negar, por exemplo, que a Polca Paraguaia, apesar do nome, é também Sul-Mato-Grossense e que aqui assume características muito peculiares. O Paraguai tem forte influência no nosso estado e não precisamos ir longe para comprovar isto, basta olhar para o nosso cotidiano. Assim como outros países também nos influenciam, como a Bolívia, outro exemplo. E porque não mencionar o Japão, que parece tão distante e influencia fortemente a nossa culinária. Não podemos deixar ainda de mencionar os demais estados que estão ao nosso entorno e que também nos influenciam através das fronteiras.

Mais um exemplo disso é o Chamamé, que no ano de 2021 foi registrado como bem imaterial de Mato Grosso do Sul, ultrapassando as fronteiras da Argentina, Paraguai e Rio Grande do Sul e fazendo-nos refletir que somos muitas vezes cegados pelos limites. Difícil romper as fronteiras e aceitar que o que é do outro se te influencia passa a ser seu também, sem deixar de ser do outro e, ainda, misturando com o que você já tem de seu.

Mas afinal, o que somos hoje? Como dito anteriormente, considerar apenas as influências ameríndias e africanas em nossa formação é apagar mais uma vez parte do “ser” e do “viver” do povo brasileiro. O que somos e o que vivemos hoje, os nossos costumes e tudo aquilo que está ligado a nossa vida cotidiana é resultado da mistura ameríndia, africana e europeia, que não permanecem com características intactas, pois outras influências foram e estão sendo agregadas. Nossa identidade é a mistura, a diversidade.

Sabemos que a miscigenação não se deu de forma amigável, muito pelo contrário, ela foi construída sobre muita dor, sofrimento e sangue, e disso não devemos nos esquecer para não voltar a repetir tais desumanidades. Olhar para o presente, colhendo e perpetuando apenas o que é bom do passado, é nessa perspectiva que seguiremos. Não é possível mudar o passado, mas é totalmente possível não repetir os mesmos erros no futuro. Sigamos conscientes.

Princípios fundamentais

As manifestações pertencentes a Cultura Popular Brasileira são repletas de simbologias muitas vezes comuns entre elas. Acreditamos que as simbologias que permeiam as brincadeiras populares sejam princípios fundamentais na constituição das mesmas, “os fundamentos são os preceitos, ou seja, tudo aquilo que produz o conhecimento da origem e dos motivos de existência e permanência de cada manifestação.” (Rodrigues, 1997, p.64).

E é de suma importância olharmos para estes fundamentos na tentativa de compreender os significados que dão todo o sentido para este grandioso universo da Cultura Popular, mas sem qualquer pretensão de que nossas reflexões apresentadas aqui sejam tomadas como verdades absolutas.

Enraizamento

A palavra raízes nos remete a diversos aspectos dentro da Cultura Popular Brasileira. Num primeiro momento podemos observar o enraizamento como a relação do corpo com o chão durante toda a realização de uma manifestação cultural tradicional.

Ao considerar como o corpo reage em relação ao solo, percebemos que o enraizamento muitas vezes começa pela intensa conexão dos pés com o chão. Segundo Rodrigues (1997, p.43), “a partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos de alinhamento é de que a estrutura possui raízes.”



[Figura 1]²

Partindo das palavras de Rodrigues, temos que quanto mais inteiro os pés estão no solo, mais enraizados eles estão, dessa forma, o não-enraizamento significa que alguma parte dos pés está sempre suspensa.

De forma exemplificativa, se pegarmos a dança Engenho Novo da Comunidade Quilombola Furnas do Dionísio do município de Jaraguari – MS, temos a presença explícita do enraizamento, creditado a seu lugar, uma comunidade quilombola. Já a dança Engenho de Maromba, dançada na região do Bolsão de Mato Grosso do Sul, o não-enraizamento predomina, não há pés inteiros no chão e os movimentos trazem leveza devido a uma altivez do corpo muito presente nas danças de salão. Ambas as danças, são compostas de movimentos que referenciam o trabalho com o engenho de cana-de-açúcar, contudo, essa diferença se dá principalmente pelas influências do lugar onde são mantidas vivas.

A dança Catira também apresenta o enraizamento, dada a posição dos pés durante a execução dos movimentos. Como oposto, podemos citar a dança Siriri, que possui não-enraizamento pois na maior parte do tempo os pés sempre estão de alguma forma suspensos.

Entretanto, mesmo que os pés não estejam enraizados há movimentos que são realizados com o corpo se voltando para o solo. Quando observamos a Família Malaquias da Comunidade de Santa Tereza na Pontinha do Cocho (distrito do município de Camapuã – MS) dançando, percebemos

2. Figura presente no livro “Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação” de Graziela Rodrigues (1997, p.45).

que na própria Catira, além de pés enraizados, podemos observar as costas arqueadas dos brincantes, porventura de sua influência indígena, que parecem direcionar todo o movimento da dança para a terra.

Assim como em outras danças populares brasileiras das diversas regiões de nosso país, movimentos como “caídas”, “arriadas” e “mergulhos” ou semelhantes são sempre executados em direção ao solo, dessa forma, mesmo que os pés não estejam enraizados, o corpo está, visto que o mesmo está de alguma forma se conectando ao solo. A presença de peso nos movimentos remete ao enraizamento. Nesse sentido, ainda que os pés sejam a forma mais direta de conexão com o chão e que por meio dele o corpo se organize (RODRIGUES, 1997, p.43), o enraizamento pode acontecer de outras formas.

Sob outro aspecto, podemos analisar a ideia de raízes a algo de extrema relevância que é nos remeter as nossas próprias raízes diante de um resgate de nossa história pessoal através da construção da árvore genealógica. Pensar nas nossas raízes a partir das influências culturais predominantes nela, justifica uma identificação maior com algumas danças e até mesmo a facilidade em reproduzir passos dessas danças pela qual houve a identificação, justamente por reconhecer-se na dança. Fato este comprovado de forma prática no meu trabalho enquanto arte-educadora dentro do AMO – Núcleo de Artes Cênicas³.

A partir da identificação das influências presentes na árvore genealógica, temos uma consciência ainda maior que nosso corpo e nossos movimentos retratam a nossa história. E de novo de forma simbólica, isso expressado no corpo tende a se manifestar “Como uma árvore – no duplo sentido do mastro que une o alto e o baixo – penetrando a terra, o corpo possibilita que a seiva percorra pelo seu tronco.” (RODRIGUES, 1997, p.44).

Refletindo sobre as palavras de Rodrigues, podemos dizer que a medida que o corpo se enraíza, se conecta com a terra, o corpo recebe a “seiva” (a

3. O “AMO – Núcleo de Artes Cênicas Amando de Oliveira” é um espaço de investigação das Artes Cênicas e da Cultura Popular Brasileira. Criado em 05/03/2018 e oficializado em 11/05/2019 a partir da parceria entre a Cia de Artes Rob Drown e a Escola Estadual Amando de Oliveira, com a coordenação dos professores Ana Vieira e Erico Bispo, que juntos promovem aulas de dança e teatro mantidos pelo Programa Arte e Cultura na Escola, numa promoção do Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, com a realização da Secretaria de Estado de Educação (SED) por meio do Núcleo de Arte e Cultura (NUAC).

energia) necessária para que a brincadeira da manifestação cultural popular aconteça.

Energia

No momento que uma manifestação cultural popular acontece, a intensidade emocional com que cada brincante se envolve na realização desta manifestação é o que chamamos de energia. Esse envolvimento com a brincadeira e a integração entre brincante e brincadeira requer algo que vai além do que pode ser explicado fisicamente.

Observando uma roda de capoeira do Grupo Camuanga de Angola de Mestre Pequeno⁴ em Campo Grande – MS, identifica-se que quando angoleiros vão realizar um jogo, o primeiro momento acontece ao pé do berimbau. É evidente que ali bem próximo ao chão, o corpo se fecha em si num ato de extremo respeito e concentração repleto de simbologia como se nesse momento fossem recebidas toda a força necessária a realização do jogo.

O enraizamento acontece para que o corpo receba a energia necessária para brincar. A energia nada mais é do que o movimento interior do corpo que dá vida ao movimento exterior. Essência geradora que conecta brincante e brincadeira trazendo à tona a sua conexão com a ancestralidade.

Apesar da energia não ser algo palpável, mesmo nos momentos de uma manifestação cultural popular, seja ela qual for, os brincantes estejam imóveis, o corpo ainda assim parece pulsar, latejar, vibrar. Não há como não sentir.

Roda

A formação da roda é presente na maior parte das danças populares brasileiras contemplando diversos aspectos simbólicos. É dentro da roda que se concentra a energia das tradições. É em roda que todos os brincantes conseguem se ver e trocar energias. Na roda, todos possuem a mesma posição dentro um círculo numa perspectiva de que somos todos iguais, isso quebra qualquer tentativa de hierarquização, ainda que a posição de

4. José Leandro Leite, conhecido como Mestre Pequeno, é o mestre do grupo de capoeira angola Camuanga de Angola.

Mestre/Mestra pareça estabelecer a ideia de hierarquia, um mestre jamais está acima dos brincantes e sim, junto, pois é no coletivo que a brincadeira de fato acontece.

Nosso maior exemplo de dança em roda são as nossas cirandas que estão espalhadas por diversas regiões do estado de Mato Grosso do Sul, muitas, inclusive, acompanhadas da mesma melodia das brincadeiras infantis. Todavia, ainda que uma dança não seja dançada em roda, a forma circular pode aparecer em algum momento. Um exemplo disso é a Catira, que mesmo dançada em filas, no momento em que os brincantes realizam a troca das filas de lugar tal ação é feita de forma circular.

As brincadeiras acontecem verdadeiramente dentro da roda, não há público, não há intenção de se apresentar, mas busca-se a interação, o contato e a troca com quem está na roda.

Para entrar na roda, não é necessário ter conhecimentos nem habilidades específicas sobre dança, basta o desejo. O grupo dança para si mesmo, todos entram na roda, pois a coreografia experimentada não tem o objetivo de ser apresentada para uma plateia, que é interna e a dança se revela a cada dançarino em particular. (OSTETTO, 2009, p.179).

No “Batuque de Tayós”, evento idealizado pelo artista Erico Bispo⁵ e que foi promovido por duas edições pela Cia de Artes Rob Drown no ano de 2019, percebemos exatamente o que é afirmado por Luciana Esmeraldo Ostetto (2009). O evento tinha como proposta o brincar a cultura popular e dessa forma todos aqueles presentes que se dispuseram a participar podiam propor uma dança, um ritmo e/ou um canto. Não houve espaço para erros e acertos e tudo aconteceu de forma genuína e espontânea, atingindo o objetivo principal, deixar o corpo se entregar a brincadeira.

5. Erico Bispo de Souza é produtor cultural, músico, ator, palhaço, dançarino, contador de histórias, angoleiro e artista-docente. É o responsável pela direção da Cia de Artes Rob Drown e do Instituto Cultural Tayó.

Matrizes corporais do movimento

As matrizes corporais se referem a uma fragmentação do corpo que tem por objetivo apenas identificar por qual parte do corpo o canal de energia se inicia. Cada matriz corporal (cada parte do corpo aqui mencionada) assume a condução movimento, a energia é canalizada nesta parte dando origem ao movimento, mas vale ressaltar que durante toda e qualquer manifestação há a necessidade de se pensar no corpo imerso por completo. Conforme Rodrigues (1997, p.44), “das partes para o todo estabelece-se a unidade corpórea.” O corpo enraíza, recebe energia, concentra a energia na matriz corporal e esta determinada parte do corpo inicia o movimento conduzindo o restante do corpo a se entregar a brincadeira.

Grande parte das manifestações culturais populares tem como matriz corporal os “pés”, isto é quando o movimento-base de uma dança se inicia pelos pés, mais uma vez citamos a Catira, que talvez seja mais fácil de visualização para compreendermos esse ponto.

Além disso, não podemos esquecer que muitas vezes os pés não só assumem a posição de matriz corporal, mas podem também estar em evidência mesmo que a matriz da dança seja outra, ele ainda é o responsável por organizar o corpo para a brincadeira e conectar o brincante consigo mesmo.

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios. (RODRIGUES, 1997, p. 46).

A maneira como os pés são utilizados na dança pode estar associada aos respectivos significados daquela manifestação. Outra parte do corpo importante de se mencionar são os joelhos. Não se pode considerar o joelho como uma matriz corporal, pois nenhum movimento nasce diretamente dessa parte do corpo, mas cabe aqui uma atenção especial a eles por ser eles um facilitador de muitos movimentos.

No Cururu, brincadeira realizada principalmente nas cidades de Corumbá e Ladário em Mato Grosso do Sul, manter os joelhos flexionados proporciona aos pés uma maior agilidade para os passos executados pelos violeiros. Já nas danças em que temos a base rítmica da guarânia, como

Chupim, Polca de Carão, Palomita (nesta dança ainda há uma movimentação em que os dançarinos encostam um dos joelhos no chão), entre outras, a flexibilização dos joelhos traz para a dança uma maior leveza. Na capoeira, o joelho irá ser um facilitador para a ginga, bem como para a execução de diversos golpes.

Não podemos esquecer também de mencionar o protagonismo dessa parte do corpo nas reverências que fazemos “de joelhos” em rituais sagrados, afinal muitas das manifestações culturais tradicionais têm alguma relação com práticas religiosas, sejam elas católicas ou ligadas a religião de matriz afro.

Rodrigues (1997, p.48) menciona, “os joelhos ainda influenciam significativamente o posicionamento da bacia [...]”, e dessa forma irá influenciar diretamente nas danças em que tivermos o quadril como matriz corporal.

Sempre pensamos no quadril enquanto matriz corporal, quando este desenvolve rebolados, requebrados, entretanto é imprescindível ir além do físico:

“[...] o importante procedimento da bacia no campo sutil do movimento interior: nela está a geração, a concentração e a fluência de energia. [...]. A bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade, sendo um gerador de energia para todo o corpo. (RODRIGUES, 1997, p.50).

Portanto, o enraizamento gera energia e, tendo visto que o enraizamento não acontece apenas pelos pés, podemos dizer que a energia pode ser recebida por qualquer via corporal, inclusive pelo quadril.

A coluna assim como os joelhos, não é considerada uma matriz corporal, pois nenhum movimento se origina diretamente dela. Entretanto, é fundamental pensar que a postura correta da coluna nos auxilia na execução dos movimentos, o que é diferente em cada dança e/ou manifestação. O alinhamento da coluna trazendo o eixo corporal vai proporcionar altivez ao corpo, trazendo leveza aos movimentos como se o objetivo fosse flutuar.

O *El Toro Candil*, faz parte dos folguedos de Boi, essa manifestação é realizada em Porto Murtinho – MS que no dia 8 de dezembro realiza a festa dedicada a Nossa Senhora de Caacupé e nela o Toro Candil surge iluminando as ruas com tochas incandescentes presas aos chifres imitando um can-

deeiro. A postura dos brincantes que carregam o Toro Candil é uma postura horizontal paralela ao solo, que auxilia o brincante a carregar a armação do boi.

Já as costas arqueadas, trazem o peso para os movimentos, direciona o corpo para a terra numa troca constante de energia com a mesma. E nisto a própria simbologia religiosa explica, “quando a perpendicularidade é acentuada, o tronco encontra-se numa relação com o solo – indicada inclusive pelo olhar – o que predispõe para o diálogo mais direto com a terra. Esta postura revela que o tronco se nutre da força da terra, ao mesmo tempo em que também indica a reverência ao sagrado. (RODRIGUES, 1997, p.51).

Em algumas danças populares brasileiras, a inclinação do tronco para a frente irá facilitar a agilidade de movimentos, assim como a flexão dos joelhos, pois essa posição proporciona um maior dinamismo ao corpo, mas não podemos esquecer os sentidos que essas posturas representam com relação ao sagrado.

A cintura escapular como matriz corporal dá maior expressão aos braços e se estende até os dedos das mãos. Torna-se evidente como matriz corporal na dança afro realizada pela Comunidade Quilombola São João Batista em Campo Grande – MS. O movimento originário da cintura escapular e não dos braços vem carregado de força, isto é, enraizamento. Isso também é facilmente encontrado nas danças dos Orixás presente nas religiões de matriz afro. O jogo da capoeira também coloca-nos diante de um tronco ágil preparado para se defender e para atacar.

A cabeça como matriz corporal está presente nos folguedos de Boi, e em Mato Grosso do Sul como vimos, no Toro Candil. Nessa manifestação a cabeça irá conduzir o corpo e o olhar dará a direção. E por fim, não podemos deixar de mencionar que a direção trazida pelos olhos traz os seus significados, se eles estabelecerem uma relação direta com o solo, o enraizamento estará acontecendo por eles. Assim sendo, dentro da Cultura Popular Brasileira, o corpo todo está receptivo a receber e também a liberar energias. O corpo todo brinca.

Considerações finais

Todos os aspectos discutidos neste artigo têm apenas a pretensão de nos fazer estarmos conscientes sobre cada momento que permeia uma ma-

nifestação cultural tradicional. Os povos tradicionais, isto é, os Mestres/ Mestras e os brincantes que os acompanham possuem essa consciência intrínseca. Mas para nós que desejamos de alguma forma fazer parte das brincadeiras populares, ou ainda, apenas admirá-las é essencial que consigamos enxergar com olhos minuciosos cada detalhe que faz com que a cultura popular seja grandiosa.

Neste lugar nos dispomos a compreender isso racionalmente, mas a consciência sensível é ainda mais potente. A medida que mesmo que não saibamos os objetivos de cada ação, nós nos arrepiamos, nos emocionamos, ao ver um angoleiro abaixar no pé do berimbau, fazer uma chamada ou apenas por ouvir o canto da ladainha, ou quando vemos um curureiro dedilhar os dedos pela viola-de-cocho, ou quando a bota de um catireiro levantar poeira ao tocar o chão, ou ainda quando num girar da saia uma *La Promessera* parecer levitar, saberemos que verdadeiramente a brincadeira aconteceu.

Se o corpo foi capaz de sentir, o objetivo foi atingido, se quem apenas assiste sente vontade de se entregar a brincadeira, as finalidades foram alcançadas, pois foi possível se reconhecer nessa cultura que é genuinamente nossa e, toda vez que formos capazes de nos entregar a uma brincadeira da Cultura Popular, estaremos reafirmando quem somos e de onde viemos.

Referências

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alavarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 4ª reimpr. da 13ª ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Adaptação de Ivan Jaf. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2009.

CUNHA, Marlei. **Cantigas e Cirandas no Cerrado: linguagem e literatura no folclore**. 1ª ed. Costa Rica, MS: Editora Caiapó, 2013.

FUNDAÇÃO DE CULTURA DO MS. **Catálogo Manifestações Culturais e Religiosas de MS**. Campo Grande, MS: FCMS, 2012, 110 P.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.** Campo Grande, MS: Ed UFMS, 2019.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS.** Campo Grande, MS: Ed UFMS, 2010.

IBISS. **Quilombo do Cerrado: memórias.** Caderno Cultural de Furnas do Dionísio. Jaraguai, MS: IBISS – CO, 2019.

IPHAN. **Modo de fazer Viola-de-Cocho.** Brasília, DF: Iphan, 2009.

JAVOSKI, Juliano. **Carai Chamame Reza-Dança.** Santo Ângelo: Editora Venâncio Ayres, 2016.

LOUREIRO, Roberto. **Cultura mato-grossense: festas de santos e outras tradições.** Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2006.

MINAS NOVAS, Celi. **Siriri em Várzea Grande.** 1ª ed. Cuiabá, MT: Gráfica Print, 2021.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Na dança e na educação: o círculo como princípio.** Revista Educação e Pesquisa, SÃO Paulo, v.35, n.1, jan./abr. 2009.

PELLEGRIM, Daniel e Márcia Fernandes, Regina (organizadores). **Siriri Flor do Cambambi.** Chapada dos Guimarães: Carlini e Caniato Editorial, 2011.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

ROCHA, Everardo.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, 2005.

SCHMIDT, Max. **Estudos de etnologia brasileira.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

TEDESCO, G. P. **A brincadeira do Toro Candil: uma manifestação da memória cultural local.** 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, 2011.

A MORADA DOS BAÍS QUE VIROU PENSÃO PIMENTEL

João Henrique dos Santos
Joelma Fernandes Arguelho

Introdução

No início do século XX, Campo Grande tornara-se um lugar propício, devido ao seu crescimento vertiginoso. Isso foi atrativo para a vinda de imigrantes alemães, árabes, argentinos, espanhóis, italianos, japoneses, paraguaios, portugueses, entre tantos. Migraram também mercadores e trabalhadores gaúchos, mineiros, paulistas, pernambucanos, entre outros. A cidade se transformava em vários aspectos. No campo das construções, erguiam-se hotéis, teatros, cinemas, cafés, farmácias, bares, casas comerciais e residenciais, e, aos poucos, as edificações de alvenaria tornaram-se mais elaboradas. Os imóveis de taipa foram demolidos e substituídos por novas construções, pois representavam o progresso.

Na época, o movimento construtivo era o ecletismo, estilo arquitetônico caracterizado pelo emprego de elementos de dois ou mais estilos de origens diversas. Essa tendência, surgida na Europa do final do século XIX, foi praticada até as primeiras décadas do século XX. Dentre os exemplares existentes em Campo Grande, onde o estilo eclético foi empregado, podemos citar algumas edificações, como a Morada dos Baís (1918), sendo

o primeiro edifício de alvenaria em dois pavimentos com uso residencial, tombado como patrimônio cultural do município; o Colégio Oswaldo Cruz (1918), inicialmente de uso comercial e posteriormente educacional, tombado como patrimônio cultural do município; o prédio do Quartel da 9ª Região Militar (1922), tombado como patrimônio cultural do estado; a Casa do Artesão (1923), tombada como patrimônio cultural do estado; e a Loja Maçônica Oriente Maracaju, tombada como patrimônio cultural do município e do estado. O município ainda conta com outros exemplares arquitetônicos que marcaram a transformação daquele período, porém não restam muitos exemplares da cidade eclética.

Para a construção das edificações em estilo eclético, os materiais e a mão de obra empregada eram do local. Apenas as edificações de proprietários mais abastados utilizavam produtos importados, mesmo que parcialmente nas fachadas ou em seu interior. Entre os anos de 1910 e 1920, a construção civil registra o precursor trabalho dos mestres construtores na elaboração e execução de projetos, como os imigrantes italianos Adolfo Stefano Tognini e seu filho Alexandre Tognini; Francisco Luiz Seccomani; Camillo Boni; os irmãos e imigrantes espanhóis José, Inácio e Vicente Gomes Domingues; também Américo de Carvalho Baís; Manoel Secco Thomé; Joaquim Theodoro de Faria; Manoel Rosa; Luiz Pepino, entre tantos outros.

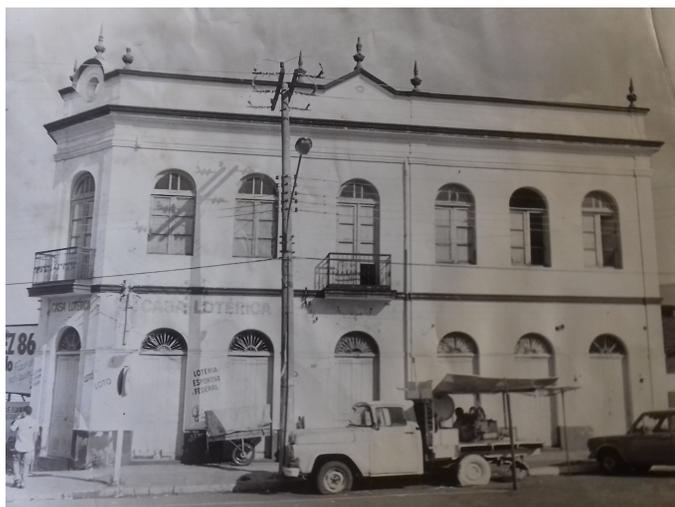
Campo Grande foi elevada ao *status* de cidade em 1918. Transferido de Corumbá, o Comando Militar do Oeste implantou-se em Campo Grande em 1921. Em 1922, foram inaugurados o complexo arquitetônico dos quartéis e o hospital militar. O prefeito Arlindo de Andrade Gomes escreve: “Em 1922 a cidade tinha 8.200 almas, 950 casas, 58 automóveis e 325 veículos diversos”. Com os engenheiros militares, a cidade urbanizou-se, pois foram implantados o Bairro Amambaí, equipamentos de lazer, praças e clubes sociais destinados aos militares, bem como o plano de abastecimento de água foi executado. Todos esses benefícios foram estendidos à população em geral. A cidade incentivava a fixação dos imigrantes e migrantes por meio da doação de terrenos, porém era exigida a construção de casas.

A Morada da família Baís

A Morada dos Baís é um imóvel tombado como patrimônio cultural, devido ao seu valor histórico e arquitetônico, através do Decreto Municipi-

pal nº 5.390, de 04 de junho de 1986. É um exemplar ícone da arquitetura eclética campo-grandense. Em permuta com os herdeiros, o local foi incorporado à municipalidade. Em 1993, o edifício passou por um processo de restauro, incluindo os afrescos pintados por Lídia Baís, filha de Bernardo Baís e uma das principais artistas plásticas do estado. A partir de 1995, o local tornou-se um dos mais importantes espaços culturais da Capital.

O edifício, hoje conhecido como Morada dos Baís, foi construído em etapas, entre os anos de 1913 e 1918, para abrigar a família do italiano Bernardo Franco Baís. Segundo fontes orais, o projeto para o sobrado teria sido de responsabilidade do engenheiro João Pandiá Calógeras, o mesmo político mineiro que ocupou alguns ministérios, com destaque para o da Guerra. Ainda sobre a construção, conforme fontes orais, teria ficado a cargo de um italiano chamado Mathias, tendo sido acompanhada pelo próprio Bernardo Baís. Ainda na época de sua construção, no mesmo terreno, foi construída uma edificação térrea e linear com vários compartimentos, que abrigava o setor de serviços, além de contar com uma área de jardim, que ocupava praticamente toda a quadra (SILVA, 1985).



[Figura 1] Morada dos Baís/Pensão Pimentel em 1986

[Fonte] Acervo ARCA/Executivo Plus.

Na época da construção do sobrado, a Avenida Afonso Pena, a oeste, encerrava nas imediações da edificação, sendo prolongada apenas com a chegada dos quartéis, no início dos anos de 1920. O edifício foi o primeiro sobrado da Avenida Afonso Pena, o primeiro sobrado em alvenaria de tijolos e o segundo sobrado no contexto urbano. O primeiro sobrado da cidade foi o Hotel Democrata, que era localizado na Rua do Padre (SILVA, 1985). Sobre o primeiro sobrado da área urbana, pode-se dizer que era antes residência do sogro de Bernardo Baís. Acerca dessa edificação, o arquiteto e professor Ângelo Arruda destaca:

Um registro importante daquela época é o sobrado construído pelo português Manuel Joaquim de Carvalho, pai de Amélia Alexandrina de Carvalho, esposa de Bernardo Franco Baís, em 1904, com dois pavimentos, em taipa e assoalho de madeira, localizado ao lado da Igreja de Santo Antônio, na atual rua do Padre (ARRUDA, 2009, p. 72) .

Sobre Bernardo Franco Baís, o memorialista Paulo Coelho Machado o descreve:

[...] primeiro italiano a pisar solo campo-grandense [...]. Procedendo de Luca, sua terra natal, penetrou em Mato Grosso por Corumbá e dedicou-se ao comércio ambulante durante muitos anos para depois fundar um estabelecimento na Rua 26 de Agosto [...]. Inteligente, trabalhador e probo, com arguto senso para o comércio, tinha aspecto tranqüilo e taciturno e bem se adaptou a esta parte do mundo. Construiu sólido patrimônio, tornando-se um dos poderosos da época. Respeitado e capaz, muito influiu nos destinos de Campo Grande. Foi um dos seus mais conspícuos cidadãos. Eleito primeiro intendente-geral, renunciou ao cargo, que passou ao vice, Francisco Mestre [...] (MACHADO, 2008, p. 83).

Cumprе ressaltar que Bernardo Baís foi sócio da empresa Wanderley, Baís & CIA, uma das principais casas de comércio de Corumbá, situada no Porto Geral, cuja antiga sede abriga atualmente o Museu de História do Pantanal (Muhpan) e figura entre os principais edifícios que compõem o

conjunto do Casario do Porto, bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).



[Figura 2] Antiga sede da empresa WANDERLEY, BAÍS & CIA em Corumbá/MS, atual Muhpan

[Fonte] <http://www.correiodecorumba.com.br/static/cul_bais.jpg>.

[Acesso] 09/04/2017.

Outro ponto de destaque para a história do sobrado é que a história oral local afirma que seu proprietário, Bernardo Baís, solicitou ao engenheiro da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, responsável pela construção, para que fosse alterado o traçado da Ferrovia, para que passasse em frente ao casarão, fazendo uma curva em planta. Pedido esse que foi acatado pelo então engenheiro. Porém, o fato não pode ser comprovado, pois talvez tal curva já fosse prevista desde o início, em decorrência das áreas de várzea que os trilhos deveriam vencer, para que conseguisse alcançar, a oeste, saída para Corumbá.

A personalidade mais representativa nas artes em Campo Grande era Lúcia Baís, filha de Bernardo Baís. Lúcia morou no sobrado durante alguns anos. Em uma de suas passagens pelo edifício, provavelmente na década de 1930 (MARTINS, 2003), a artista pintou alguns afrescos nas paredes inter-

nas do edifício, pinturas essas que sobreviveram ao tempo e ainda permanecem lá.



[Figura 03] Museu Lídia Baís, onde afrescos, telas e objetos da artista ambientam o espaço

[Fonte] <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSGV_r4oDjlgzDII9RFVunC9pEW3B-eed4dpg32O3X_kcEnuZwBAw>.

[Acesso] 09/04/2017.

Bernardo Franco Baís faleceu, por ironia do destino, atropelado pela Maria Fumaça, que ele tanto amava, ao ponto de solicitar sua passagem em frente ao seu casarão. Sobre a morte do comerciante, Nelly Martins, sua neta, escreveu:

Já um tanto surdo, com 77 anos, absorto no seu mundo interior, na manhã de dezenove de agosto de 1938, ele deixava sua casa e subia em direção à casa dos filhos, na altura da Rua 15 de Novembro, atravessava os trilhos da Noroeste, quando foi colhido pela Locomotiva que seguia para São Paulo (MARTINS, 2003, p.55).

Bernardo Baís, mesmo envelhecido, preocupava-se de antemão com o futuro da artista e de sua mãe, tanto foi assim que meses antes de morrer iniciou a construção de um sobrado situado à Rua 15 de Novembro com a Rua do Padre, perto de seus outros filhos. Após o falecimento do patriarca,

Lídia Baís e Amélia, sua mãe, se mudaram para o novo endereço, não vindo a morar mais no casarão da Avenida Afonso Pena.

Após a morte do patriarca da família Baís, o sobrado foi arrendado para o Sr. Nominando Pimentel, em 1938, e ali instalou uma pensão. Desse fato, tem-se o nome pelo qual o sobrado ficou conhecido na cidade durante muitos anos: Pensão Pimentel. O edifício passou por um grande incêndio em 29 de junho de 1947, destruindo todo o madeiramento da cobertura e dos assoalhos. A partir de 1979, o sobrado deixa de ser pensão e abriga diversos usos para fins de comércio e serviços, tais como: sapataria, escola de datilografia, fornecimento de marmitas, costureira, conserto de TV, casa lotérica, alfaiate etc. O período marcado pelos diferentes usos do edifício se estende até o ano de 1984, quando é parcialmente desocupado, restando apenas uma sapataria na Avenida Noroeste (SILVA, 1985).

O edifício ficou desocupado e abandonado pelos anos subsequentes, sendo moradia e permanência de usuários de droga e moradores em situação de rua. Em 1988, passou pelo segundo incêndio de sua história, que danificou parcialmente o madeiramento da cobertura, esquadrias, piso e uma das escadas, além de ter causado problemas graves com os rebocos das alvenarias (MELO, 1988).

Em 1993, o edifício foi incorporado ao patrimônio do município, que em parceria com o Sebrae/MS iniciou o processo de recuperação do prédio e revitalização do espaço do casarão da Avenida Afonso Pena. O uso destinado, após os serviços de engenharia e arquitetura, foi o de Centro de Informações Turísticas e Culturais de Campo Grande (SECTUR, 2018). O intuito era devolver esse espaço de memória à cidade, para que se tornasse palco das manifestações e ocupações da sociedade contemporânea.

O projeto para o casarão foi desenvolvido pelos arquitetos Fernando Antônio de Castilho, Mário Sérgio Sobral Costa e Regina Maura Lopes Couto. A intervenção partiu do princípio norteador de devolução desse espaço público à sociedade e também pelo entendimento de que a recuperação do edifício passava, necessariamente, pela recuperação dos afrescos pintados por Lídia Baís, resultando até mesmo o entendimento do que realmente eles estavam recuperando:

E recuperar o edifício passa sem dúvida, pela recuperação dos painéis que Lydia Baís pintou em algumas de suas paredes. A par-

tir da conscientização de que esse seria o único momento para recuperar os painéis de Lydia, entendemos que o que estávamos recuperando era o Casarão e não a Pensão (COUTO, CASTILHO e COSTA, 1995, p.31).



[Figura 4] Edifício em obras no ano de 1995

[Fonte] Acervo ARCA/Sr. Denilson Nantes

Em 17 de maio de 1995, é inaugurado o Centro de Informações Turísticas e Culturais e o prédio da Morada dos Baís é devolvido para a sociedade. Totalmente recuperado, o edifício abrigou ainda, em anos posteriores, o Museu Lídia Baís, a sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Associação Brasileira de Bares e Restaurantes e diversas atividades e manifestações culturais, além de sua tradição em se tornar um atrativo nas comemorações de final de ano, em decorrência de sua decoração natalina.

Sendo que o Termo de Autorização de Uso nº 03, de 09 de março de 2015, autoriza o Serviço Social do Comércio (Sesc), Administração Regional no estado de Mato Grosso do Sul, a utilizar de forma compartilhada o espaço físico do imóvel Morada dos Baís, de propriedade da Prefeitura Municipal de Campo Grande.

Sobre a parceria, o Sesc-MS publicou em seu relatório de gestão do ano de 2015:

Não se pode deixar de mencionar o importante passo que a instituição firmou com a prefeitura Municipal de Campo Grande, ao assumir a revitalização e gestão cultural de uma importante casa histórica, que estava subutilizada e com manutenção comprometida. Nessa casa, outrora moradia de uma família tradicional, a Morada dos Baís, foi onde Lídia Baís, uma das principais precursoras das artes visuais no estado do MS, atuou. Toda memória da casa foi resgatada, o processo de revitalização, o espaço e as atividades deram um novo ar para a região, revitalizando não somente aquele prédio, mas também todo o entorno que estava abandonado e sem o devido zelo, trazendo para a população a valorização da memória de tão importante artista e local. Esse espaço trouxe consigo uma nova possibilidade para se pensar a programação cultural, resultando em programações mais afinadas com a classe artística local, a autoral, pensando naquilo que é genuinamente Sul-mato-grossense. Isso traz um resgate e um valor imensurável que se nota claramente pela ampla procura dos artistas para apresentar os seus trabalhos, inspirados na Morada, que além de palco, é também inspiração de produções e performances. A programação deste espaço abrange: uma galeria permanente de artes com acervo próprio de Jorapimo, Conceição dos Bugres, Lídia Baís. Espaço Gourmet para encontros e happy hour musical. Programação musical temática (4ª feira do Chorinho, 5ª do Show Autoral, Sexta no Sesc) Cinema a Céu aberto, Encontro de corais, Cantatas, visitas monitoradas, encontros literários, encontros de cinéfilos, encontro de moda, design, eventos culturais da cidade etc., entre outros eventos que constantemente são remodelados e organizados conforme datas, demandas e solicitações dos artistas. (SESC-MS, 2015, p. 72).

Até os anos de 2019, um dos principais ícones da arquitetura de Campo Grande, a Morada dos Baís se encontrou constantemente ocupada pela população local e por turistas, que buscavam neste local histórico da cidade a convivência e fruição desse edifício na contemporaneidade.



[Figura 5] – Inauguração do SESC Morada dos Baís em 2015

[Fonte] <<http://www.incena.com.br/arquivos/paginas/max/352-1448651808.89.jpg>>.

[Acesso] 09/04/2017.

Descrição e caracterização da morada dos Baís/Pensão Pimentel

Do ano da chegada da Ferrovia, 1914, até o final da década de 1920, a arquitetura da cidade recebe um grande impulso nas construções, com inspirações europeias ecletizantes. Sobre o ecletismo, Arruda cita Carlos Alberto Cerqueira Lemos:

De um modo geral, as nossas ruas desse tempo (referindo-se ao final do século XIX e início do século XX), passaram a receber construções em correnteza, ligados à tradição antiga do gregarismo, as casas nos alinhamentos e poucos jardins laterais. Fachadas ornamentadas com relevos em estuque. Ornatos, alguns compostos no local, mas a grande maioria comprada pré-moldado. Aí é que entra a imaginação: compor e harmonizar entre si relevos de modo a se obter uma sinfonia que levasse os olhos do espectador a vagarosamente ir percorrendo aquela superposição de ressaltos. Casas altas do chão, com respiradouros para o porão, quase sempre habitáveis. Janelas de abrir para fora. Os vazios com ligeira vantagem sobre os cheios. Platibandas. Iniciais, monogramas e datas nas cimalthas nobres (LEMOS Apud ARRUDA, 2002, p.28).

Outro fator que contribuiu para que as construções desses imóveis seguissem um padrão com uma arquitetura “moderna” para a cidade foi o Ato nº 07, da Intendência do Município em 1918, ato que regulamenta a construção de prédios na cidade, assinado pelo Intendente Rosário Congro. Entre as principais determinações estão:

Art. 1º – A construção de prédios, bem como qualquer alteração dos mesmos, só se fará com prévia licença da Intendência e imediata fiscalização do Engenheiro Municipal.

[...]

Art. 6º As edificações ficam subordinadas às seguintes condições técnicas, para poderem ser licenciadas:

1ª Ocupar somente no máximo dois terços da área total do terreno

[...]

[...]

3ª As aberturas das fachadas, portas, janelas, mezaninos, olhos-de-boi etc., guardarão as devidas proporções arquitetônicas, tendo-se em atenção à necessidade de dar em abundância ar e luz aos prédios. A superfície das aberturas não poderá ser inferior a um quinto da do compartimento [...]

[...]

12ª São proibidas as paredes de frontal, estuque, madeira ou zinco nas fachadas ou nas faces divisórias entre prédios contíguos.

13ª Não é permitida a construção de edifício em alinhamento sem platibanda, devendo esta ter no mínimo 80 centímetros a contar do plano superior da cornija.

14ª É proibida a construção de edifício em meia água no alinhamento das ruas.

[...]

25ª Os pés-direitos dos edifícios terão de altura mínima 4,50

[...]

26ª Os planos de cobertura dos edifícios não poderão ter caimento com menos de 40%.

[...]

34ª Não são permitidos os reparos nas casas velhas de taipa ainda existentes.

Art. 7º – As construções na Avenida Afonso Pena obedecerão às seguintes proporções: ângulo mínimo de cobertura 40º; altura mínima do pé-direito 5 metros; altura mínima da platibanda 1,20 centímetros e altura mínima do porão de 80 centímetros.

Art. 8º – Os proprietários de casas cujas fachadas são de tábua ou zinco e em alinhamento, serão obrigados a mudar essas fachadas por outras de alvenaria dentro do prazo estipulado pelo Intendente.

[...]

Art. 11º – Todo aquele que infringir as disposições deste regulamento incorrerá na multa de 30\$000 ou suspensão da obra no caso de reincidência (CONGRO, 2003, p. 144-147).

Percebem-se, no ato regulatório em si, questões de ordem sanitárias e de senso estético, destinadas a uma camada social que detinha poder aquisitivo para a construção de suas casas e comércios dentro dos limites estabelecidos por lei. Existe uma preocupação clara de embelezamento da cidade e de controle da ocupação da cidade. A cidade já “respirava” novos ares, que não eram mais compatíveis com certos tipos de construção. Foi nesse momento também que surgem a necessidade de calçadas nas ruas, a construção de meios-fios, estabelecimentos de construção de muros nos lotes vazios e a coleta regular de lixo (CONGRO, 2003). Além da chegada e permanência de construtores, eram

[...] profissionais que tiveram aprendizado prático, geralmente em família, com os pais e os avós, ou trabalhando em obras dirigidas por arquitetos e engenheiros. A arte de construir era seu grande ofício; a técnica vinha com a prática e muitos deles, chamados “frentistas” – responsáveis pela construção dos elementos clássicos das fachadas – participavam da construção apenas na sua fase final, para adornar as fachadas e transformar uma simples construção de

alvenaria de tijolos em uma obra de arquitetura de estilo eclético (ARRUDA, 2002, p. 29).

É neste espírito de modernização da cidade que o sobrado denominado Morada dos Baís foi erigido, com influências do ecletismo europeu, estilo presente no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX. Esse estilo representava principalmente a ornamentação das fachadas e a profusão de estilos em um mesmo edifício, marcando uma corrente arquitetônica que justificava o seu fazer enquanto avanço da arquitetura, visto que não era mais necessário estar preso a um único estilo.

Sobre o edifício em questão, em 1985 a arquiteta Solange de Fátima Duarte Vaz da Silva desenvolveu um dos primeiros e mais importantes trabalhos sobre o casarão e assim o descreveu:

Imóvel de alvenaria, com argamassa de saibro, cal e areia; sendo sua cobertura com telhas de barro, tipo francesa; [...] formado por prédio principal e anexo. [...] apresenta alicerce de pedra ou tijolo (não podendo ser afirmado no momento por falta de maiores estudos e prospecções). As paredes são de alvenaria de tijolo maciço cozido, assentado de uma vez e meia, ora alterando-se conforme a espessura das paredes (SILVA, 1985, s/p).



[Figura 06] Morada dos Baís/Pensão Pimentel

[Fonte] <http://www.msnoticias.com.br/upload/dn_noticia/2015/03/-mg-5044jpg.JPG>.

[Acesso] 09/04/2017.

Sobre a tipologia do imóvel, a arquiteta acrescenta:

O edifício tem grande destaque no seu entorno, devido a sua arquitetura possuir elementos do período neoclássico e com certa intenção eclética, que difere da arquitetura atual ali existente. Notamos isso pela composição do próprio edifício, através de seus elementos, como: portas e janelas uniformes, todas em arcos plenos; bandeiras fixas de ferro trabalhado, na parte térrea; cornijas; frisos; platibanda reta com frontão triangular ou circular e ponteiras em forma de abacaxis; balcões de ferro [...] Mesmo sendo sua localização em esquina, percebe-se que o edifício não possui quina (com 90°), sendo esta uma parte em destaque na fachada, fazendo uma divisão entre a avenida Afonso Pena e a avenida Noroeste. [...] Apesar de ter sido residência até o ano de 1938, a planta do edifício sugere ligeira semelhança às plantas dos antigos sobrados, que utilizavam a parte frontal do térreo para o comércio, sendo a parte posterior preservada para o social e serviços. O pavimento superior geralmente era utilizado para a parte íntima da casa (os quartos). Outros aspectos sugerem que o edifício possa ter abrigado dois usos simultaneamente (comércio e residência), são eles: as inúmeras portas existentes na fachada do edifício, no pavimento térreo; e a existência de duas escadarias (fazendo com que o edifício possuísse dois corpos distintos, ligados por varanda interna. Hoje existem outras comunicações internas). (SILVA, 1985, s/p)

A edificação ao longo dos anos passou por algumas transformações que não comprometeram de forma significativa a leitura da imagem do edifício. Em 1947, após o incêndio já supracitado, houve a perda do madeiramento da cobertura e dos assoalhos. Portanto, é nesse período que as telhas primitivas, que eram em placas de ardósia, de formato quadrangular (40 x 40 cm), originárias da Itália (SILVA, 1985), foram substituídas pelas atuais telhas de barro, do tipo francesa.

Outra transformação se deu nos anexos que faziam a composição da edificação primitiva, ora os anexos eram implantados descolados da edificação principal, ora eram contíguos ao corpo principal do imóvel. Hoje, o que se apresenta, sendo resultado da intervenção ocorrida em 1995, é a composição de anexos independentes do edifício principal, buscando a reinterpretção dos pátios das antigas residências (COUTO, CASTILHO e COSTA, 1995).

Conclusão

Com o advento da Constituição Federal de 1988, as referências culturais de um determinado grupo passam a ser determinantes para que um bem figure como patrimônio cultural. Portanto, é de suma importância o entendimento da Morada dos Baís/Pensão Pimentel enquanto patrimônio cultural e possuidor de referências para a população campo-grandense, necessitando da união de esforços entre a municipalidade e a sociedade civil para a preservação e conservação desse belo exemplar arquitetônico, que carrega em sua materialidade a representação da própria história de Campo Grande, no âmbito político, social, econômico, cultural e arquitetônico.

O valor cultural do edifício se faz presente nas diferentes análises possíveis em relação ao bem, no âmbito político, por exemplo, pois possui relação direta com Bernardo Franco Baís, 1º Juiz de Paz e 1º Intendente de Campo Grande. O italiano contribuiu na implantação e no desenvolvimento da cidade, em sua gênese, além de ter sido um dos principais comerciantes da região sul do antigo Mato Grosso, no início do século XX, chegando a ser sócio de uma das principais casas de comércio de Corumbá, a Wanderley, Baís & CIA, empresa que movimentou a economia da região.

No que diz respeito à importância do edifício, quando vinculado sua história com a da artista visual Lídia Baís, principal nome das artes de Campo Grande, é inevitável aceitar que o imóvel possui um valor imensurável, já que em algumas de suas paredes existem afrescos pintados pela própria artista. Lídia teve preciosa contribuição na construção de um legado dentro da história das artes visuais e das manifestações culturais do estado de Mato Grosso do Sul.

Em 1986, um ano após sua morte, a família de Lídia resolve doar todo o acervo da artista para a população do estado de Mato Grosso do Sul, por meio da Fundação de Cultura. Fizeram, assim, a vontade da própria Lídia, que em algum dia profetizou que sua família entraria para a história por meio de suas obras de arte. Em 30 de dezembro de 1998, seu acervo foi tombado em nível estadual pela Resolução/SECE, estando sob a salvaguarda das obras até então.

Infelizmente, Campo Grande não soube preservar os exemplares arquitetônicos do início de sua formação. São poucas as edificações dessa época que sobreviveram ao tempo e à especulação imobiliária, sendo a Mo-

rada dos Baís/Pensão Pimentel um desses edifícios, pois marca a evolução construtiva da cidade.

Em 2018, o imóvel comemorou seus cem anos de existência. Sua arquitetura difere de todos os outros edifícios da cidade e principalmente do seu entorno. Por ser o primeiro sobrado construído que ainda se permanece preservado, já é uma motivação ímpar para sua preservação e valoração. O edifício conta ainda com uma arquitetura de influência eclética e bastante ornamentado, típica dos casarões e solares encontrados em diferentes regiões do Brasil, a partir do final do século XIX e início do século XX.

A implantação da edificação em questão também é um ponto importante a ser evidenciado, pois está localizada na principal avenida da cidade, a Afonso Pena. Sua imponentia se coloca como um marco urbano, um referencial geográfico e paisagístico na estrutura urbana de Campo Grande.

Assim sendo, considerando os pontos elencados acima, a municipalidade, em 1986, por meio do prefeito Juvêncio César da Fonseca, considerou como patrimônio histórico cultural da cidade, para efeito de tombamento, o edifício conhecido por Pensão Pimentel, sendo publicado em Diário Oficial, o Decreto nº 5.390, de 04 de junho de 1986. A proteção legal do bem, por meio desse Decreto, garantiu até a presente data a preservação do edifício e contribuiu para a permanência do bem na sociedade e para sua fruição pelas próximas gerações.

Referências

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. **Parcelamento do solo urbano em Campo Grande: visão crítica e roteiro legal**. Campo Grande: Uniderp, 1997.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. **Pioneiros da Arquitetura e da Construção em Campo Grande**. Campo Grande/MS: UNIDERP, 2002.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. **História da arquitetura de Mato Grosso do Sul: origens e trajetórias**. Campo Grande/MS: Ed. Alvorada, 2009.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e Sertões: entre a história e a memória**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

AYALA, C.; SIMON, F. **Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso Tomo I**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2011.

AYALA, C.; SIMON, F. **Álbum Gráfico do Estado de Mato Grosso Tomo III**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2011.

CAMPESTRINI, Hildebrando. **O “Registro” de Campo Grande**. Disponível em: <<http://www.campograndems.net/registro.html>>. Acesso em 01/04/2017.

CONGRO, Rosário. **O Município de Campo Grande**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2003.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988.

CASTILHO, Fernando Antonio de; COSTA, Mário Sérgio Sobral; COUTO, Regina Maura Lopes. **O Olhar e a Memória**. In. Revista ARCA nº 5, 1995.

ESSELIN, Paulo Marcos. **A pecuária bovina no processo de ocupação e desenvolvimento econômico do pantanal sul-mato-grossense (1830-1910)**. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

MACHADO, Paulo Coelho. **Pelas Ruas de campo Grande**. 2ª edição. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

MARQUES, Ana Claudia. **O sítio arquitetônico da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e suas funções sociais na cidade de Campo Grande – MS**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional) – Universidade Anhanguera Uniderp, Campo Grande.

MARTINS, Nelly. **Dois vidas**. 2. ed. Campo Grande, MS: FUNCESP, 2003.

MELO, Albertina Costa. **Projeto de restauração da Pensão Pimentel**. Campo Grande, 1988.

PEREIRA, Eurípedes Barsanulfo. **José Antônio Pereira**. Disponível em: <<http://www.campograndems.net/fundador.html>>. Acesso em 01/04/2017.

SILVA, Solange de Fátima Duarte Vaz. **Pensão Pimentel**. 1985. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – CESUP, Campo Grande.

WEINGÄRTNER, Alisolete Antonia dos Santos. **Campo Grande**. O impulso de desenvolvimento nas rotas de gado, nos trilhos do trem e nos caminhos do Mercosul. In. Revista ARCA nº5, 1995.

A DIVISÃO DE MATO GROSSO QUADRO A QUADRO: HUMBERTO ESPÍNDOLA À LUZ DA SEMIÓTICA

Vanessa Basso Perosa

Considerada como “teoria da significação”, a semiótica greimasiana volta-se para a revelação das condições da apreensão e da produção do sentido.

[...] A Semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido. (Santa-ella, 1983: 34)

Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (1990, p. 7-8), “a semiótica procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Para a autora, um texto pode ser definido por duas formas que se complementam, ou seja, como objeto de significação onde se procede à análise estrutural ou interna do texto ou como objeto de comunicação entre sujeitos, onde se insere entre os objetos culturais de uma sociedade, e, deste modo, sendo determinado por formações ideológicas específicas.

A semiótica greimasiana propõe-se, dessa forma, como uma teoria gerativa, sintagmática (já que seu escopo é estudar a produção e a interpretação de textos) e geral, porque se interessa por qualquer tipo de texto, quer se manifeste verbalmente ou não. Assim, é apenas depois de examinar o plano do conteúdo (sob a forma do percurso gerativo), fazendo, por conseguinte, abstração da manifestação, que a semiótica se volta para as especificidades da expressão e sua relação com a significação (FIORIN, 1995, p.2).

Atualmente, diversos desdobramentos teóricos da semiótica fundada por Greimas tratam da questão do sensível, e um deles é notadamente a semiótica tensiva. Essa temática está na agenda científica de diversas teorias do discurso e encontra nos estudos sobre tensividade um conjunto de conceitos e procedimentos que dão conta de textos caracterizados pela instabilidade, pelos fenômenos da ordem da continuidade e, principalmente, pela afetividade no discurso. (MENDES, 2015, p.323)

Assim, o ponto de vista tensivo estabelece-se em complemento e não em substituição à semiótica greimasiana. Não se trata, portanto, de trocar o discreto pelo não discreto, pois, como afirma Zilberberg (2011a, p. 16): “a ‘casa do sentido’ é vasta o bastante para acolher tanto o contínuo, quanto o descontínuo, mesmo porque nem este nem aquele fazem sentido por si mesmos, mas apenas por sua colaboração”. Beividas (2015) cita:

“Zilberberg (2011, p. 41), também atento ao novo contexto, assim situa sua semiótica tensiva: “Esta se preocupa, antes de tudo, com a relação existencial, imediata, imperativa, entre o eu e o não-eu, concebida por Merleau-Ponty na Fenomenologia da Percepção como ‘uma primeira camada de significação’”. (p.34-35)

Pela perspectiva semiótica, o campo de presença se estabelece sincronicamente à chegada de um fato semiótico, ou seja, não preexiste ao discurso: as grandezas pervêm ou sobrevêm – lenta ou abruptamente – e ao fazê-lo, configura-se tal espaço. Logo, uma presença que adentra esse campo é sentida, em termos de intensidade, e quantificada, em termos de extensidade. Por isso, a grandeza semiótica é sempre relacional, tensiva e complexa, uma vez que, por um lado, correlaciona uma dimensão intensiva e, por outro, uma extensiva.

Dessa forma, como no percurso gerativo do sentido, em que cada patamar possui uma semântica e uma sintaxe, no que respeita ao nível tensivo, Zilberberg (2011b, p. 66) prevê três sintaxes e três semânticas. A sintaxe intensiva funciona por meio de aumentos e diminuições no eixo da intensidade, a partir do par mais e menos. Ascendente é a direção ligada ao mais, e descendente, ao menos. A sintaxe extensiva, por sua vez, funciona através das operações de mistura e de triagem no eixo da extensividade: quanto maior for a tendência à difusão, mais estarão em jogo os valores de universo; quanto maior a tendência à triagem, mais os valores regentes serão os de absoluto. Por fim, a sintaxe juntiva leva em conta as operações de concessão e de implicação. Esta, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 237), “é uma alternativa à implicação quando a ligação entre a competência e a performance não é mais necessária, mas impossível ou contingente”. Assim, a sintaxe juntiva reúne dois estilos discursivos: o implicativo, que se apoia numa lógica de pressuposição, e o concessivo, que se apoia numa lógica da ordem do imprevisto, isto é, quando a sobrevinda do acontecimento surpreende o sujeito semiótico de uma tal maneira que a ele só lhe resta a “tempestade modal” de que fala Zilberberg (2011a, p. 236).

Quanto à semântica tensiva, o autor, da mesma forma, dispõe os termos segundo a intensidade, a extensividade e a junção, e segundo as matrizes sobrecontrário átono, subcontrário átono, subcontrário tônico e sobrecontrário tônico. Assim, a semântica intensiva reúne os termos: nulo, tênue, forte, supremo. A semântica extensiva, por sua vez, compõe-se dos termos universal, comum, raro e exclusivo. A semântica juntiva, por fim, congrega os termos necessário, esperado, inesperado, surpreendente. (MENDES, 2015, p.335)

Recentemente, na área da semiótica discursiva, Discini (2015) propôs uma ampla teorização de estilo. Discini propõe levar a semiótica tensiva para a área da fenomenologia e explorar, juntamente às questões de enunciação, o conceito de corpo e suas manifestações, acercando nosso campo teórico ao da filosofia.

O ethos torna-se crucial para a compreensão da proposta de estilo de Discini, pois entendendo o estilo como forma de dizer, tal forma precisa, necessariamente, prender-se à imagem de um enunciador, de um ethos, a forma de ser. Mas o estilo resulta do sentido de uma totalidade de discursos

familiares entre si: “Deve-se buscar o estilo na configuração interdiscursiva de uma totalidade de discursos enunciados.” (DISCINI, 2013, p. 28).

Termo emprestado da retórica antiga, o *ethos* designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso, em que se refere às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal.

Na Análise do Discurso temos como principal expoente dos estudos do *ethos*, Maingueneau. Para ele, esse conceito nos permite uma visão mais geral da posição do sujeito em seu discurso. Ademais, o *ethos* se estende além dos enunciados orais. O *ethos* mostra-se pelas escolhas feitas pelo enunciatador, e através de um modo de dizer que o caracteriza; sendo, pois, por meio da repetição constante dessas escolhas que se constrói uma totalidade, e se materializa, dessa forma, um estilo.

Com base nessa concepção depreendemos que *ethos* é marca de estilo, concebido e operacionalizado como um modo próprio de dizer no qual o enunciatador constrói sua imagem frente ao co-enunciatador (DISCINI, 2008). Tudo tem estilo. A vinculação entre as noções de estilo e *ethos* permite que se examine determinado sistema de coerções semânticas que fundam o corpo do sujeito da enunciação, pressuposto a uma totalidade de enunciados.

Neste sentido, para buscar exemplificar essa teoria acima citada, nos utilizaremos de uma reflexão acerca de “estilo pictórico (de pintura)” e o “*ethos* do artista visual Humberto Espíndola”.

O estilo artístico da pintura refere-se genericamente à técnica de aplicar pigmento em forma líquida a uma superfície bidimensional, a fim de colorir-la, atribuindo-lhe matizes, tons e texturas. Em um sentido mais específico, é a arte de pintar uma superfície, tais como papel, tela, ou uma parede (pintura mural ou de afrescos). A pintura é considerada por muitos como uma das expressões artísticas tradicionais mais importantes; muitas das obras de arte mais importantes do mundo, tais como a Mona Lisa, são pinturas. Diferencia-se do desenho pelo uso dos pigmentos líquidos e do uso constante da cor, enquanto aquele apropria-se principalmente de materiais secos.

A escolha dos materiais e técnicas adequadas está diretamente ligada ao resultado final desejado para o trabalho como se pretende que ele seja entendido. Desta forma, a análise de qualquer obra artística passa pela

identificação do suporte e da técnica utilizadas. Enquanto técnica, a pintura envolve um determinado meio de manifestação (a superfície onde ela será produzida) e um material para lidar com os pigmentos (os vários tipos de pincéis e tintas).

O suporte mais comum é a tela (normalmente uma superfície de madeira coberta por algum tipo de tecido), embora durante a Idade Média e o Renascimento o afresco tenha tido mais importância. É possível também usar o papel (embora seja muito pouco adequado à maior parte das tintas). Quanto aos materiais, a escolha é mais demorada e, normalmente, envolve uma preferência pessoal do pintor e sua disponibilidade. Materiais comuns são: a tinta a óleo, a tinta acrílica, o guache e a aquarela.

Humberto Espíndola é um dos maiores artistas visuais do centro-oeste, trazendo em suas obras elementos da cultura de sua região. A trajetória desse artista foi marcada por lutas, vitórias e conquistas alcançadas. Nunca desistiu de seu objetivo, as dificuldades enfrentadas sempre lhe deram fibra para continuar. Até hoje permanece nessa jornada artística, que é mostrar a arte do estado ao Brasil e ao mundo. Enfrentou dificuldades no campo das artes, por não ser artista de uma metrópole e por mostrar a arte das cidades do interior, marcados por uma cultura regionalista.

Espíndola se dedica a temática da bovinocultura, que caracteriza a sociedade do boi, um dos fatores econômicos que geraram o crescimento do estado. Antes de chegar a esse tema, percorreu por trajetórias de autoafirmação como artista, pintando as experiências vividas desde a infância, influências originárias de uma família de veia artística, que levou Humberto e seus irmãos a conhecer, viver e ter amor pela arte.

Dedicar-se a análise da obra de Humberto Espíndola revela-se um desafio e privilégio de grande magnitude. O artista sul-mato-grossense carrega em sua trajetória o desenvolvimento de uma proposta artística absolutamente singular, um estilo muito peculiar. Por meio de sua temática regionalista, Espíndola (re)inventa o universo pantaneiro. Atento a sua terra, não deixou passar o episódio da Divisão de Mato Grosso sem um registro histórico para a iconografia de sua cultura. Suas obras abordando o assunto no momento do fato político é o único documento plástico, assim constituindo-se em preciosa raridade para a cultura sul-mato-grossense.

Elegemos duas pinturas do artista para incursionar e refletir sobre seu ethos, a saber as telas “O Sopro” e “O passeio do General”, que fazem parte

de uma série de sete obras intituladas “Divisão do estado”. Ao observar as obras, verifica-se que elas contam a história de Mato Grosso do Sul e o seu processo de separação do estado de Mato Grosso, entre outros fatos da cultura regional.



[Figura 1] “O passeio do General”, 1978

[Fonte] <http://falandodeartenaescola.blogspot.com/2016/09/humberto-espindola-serie-divisao-do.html>



[Figura 2] “O Sopro”, 1978

[Fonte] <http://falandodeartenaescola.blogspot.com/2016/09/humberto-espindola-serie-divisao-do.html>

Para analisar essa narrativa pictórica é necessário um estudo sobre os principais fatos que marcaram essa história. Sem o conhecimento prévio da história regional não é possível perceber a riqueza de detalhes de seu estilo.

A Lei Complementar nº 31 de 11 de outubro de 1977, dividiu o Estado de Mato Grosso, criando o Estado de Mato Grosso do Sul. Muitos historiadores contaram o fato ao longo desses anos, registrando imagens de um movimento separatista a partir do início do século XX. Desde embates político-ideológicos a determinantes econômicos, contaram que muitos foram, também, os confrontos armados na luta pela separação sulista. (MENEGAZZO, 2007, p. 2)

No entanto, a divisão foi concretizada por decreto, pelo governo militar de então, retirando das mãos do povo a tarefa por ele iniciada. Favoreceu desse modo, uma multiplicidade de visões e sentimentos em relação ao fato.

Toda esta história pode ser contemplada na série de Humberto Espíndola, que nos mostra: a divisão do estado, a força da ditadura militar, as cores fortes da região e o crescimento de um estado que tem por base a bovinocultura, a agricultura e a riqueza do seu ecossistema. A poética visual nas obras é dotada de uma verdadeira desconstrução do fato representado, desafiando seus limites, reforçando a autonomia da linguagem artística e humanizando o sentimento popular.

Ao contemplar a obra “*O Passeio do General*” pode-se apreciar que a cena mostra o general segurando o estado de Mato Grosso, uno, mas com uma tesoura que pretende cortá-lo, como referência no meio deles, Brasília, o local do poder central, onde se fez valer a divisão do estado.



O nome da obra já diz tudo. O poder militar, na época da ditadura, estava examinando a situação do estado, representado pelo couro do boi, em

Brasília, capital do país, uma vez que esse poder tinha autonomia para que ocorresse a divisão.

Em 1974, foi instituída a lei complementar nº. 20 que estabelecia a criação de novos estados e territórios. O governo estava estudando como iria acontecer a divisão do estado que estava em pauta nos anos 70, um estudo originário dos diversos projetos separatistas, desde o início do século.

Na obra apresentada, o poder é representado através de elementos simbólicos, como: nariz, a boca. Não é mostrada a face do general, mas sua presença é representada na farda. O poder é ressaltado no olhar do governo, que parece indiferente, em relação aos estados a serem divididos. A mão branca é uma das características que faz parte dessa indiferença. A tesoura, que recorta o couro, mostra o mapa de Mato Grosso, uno como era antes da divisão, a mesma tem como símbolo um “fórceps”, aparelho que ajuda nos partos difíceis. A imagem também mostra a figura de um pássaro que recebe uma faixa branca e perde a noção do espaço quando tenta fazer o pouso.

Conclui-se que o governo estava ainda sondando a possível criação do estado, através de estudos chefiados por Paulo Coelho Machado que fazia parte da liga sul-mato-grossense. Sendo que este estudo chegou aos ouvidos do poder central, que na obra é retratado pelo olhar feroz da face anônima do general. Estava nas mãos do poder central de fato. Isso confirma que a divisão do estado era do interesse do poder central.

Essa primeira obra é fantástica, como fonte histórica. Entretanto, parece misteriosa, por não dizer ao certo se o poder central estava a favor ou contra o ato separatista. Estes questionamentos, que surgem a cada obra, é que levam o contemplador a refletir sobre o momento histórico: neste caso um momento de repressão e ditadura militar, mas importante, pois define a criação deste estado.

Na tela “O Sopro” (a seguir) observa-se a Bandeira Nacional Brasileira como uma figura mitológica que apresenta o sopro da vida. Assim, o artista nos mostra o nascimento do tão sonhado Mato Grosso do Sul. Essa criação ocorre durante o governo militar, na ocasião sob o comando de Ernesto Geisel. A deusa que dá o sopro da vida representa o general, pois outros símbolos que estão na obra definem o militarismo, como: o quepe, a patente com as estrelas que saem da cornucópia, símbolo da felicidade e fortuna.

A bandeira brasileira perde sua forma geométrica e sinuosamente transforma-se em uma espécie de deusa. A esfera azul, cor ligada ao es-

pírito, é a cabeça que sopra com um olhar estelar, enquanto o branco da faixa transforma-se em chifres, mais uma vez referindo-se ao poder aliado. Acima de tal “cabeça”, um chifre se traveste em cornucópia, atributo de felicidade e de fortuna, de onde saem quatro estrelas – referência a patente de um general do exército, cercadas por uma lua. O símbolo lunar impõe ritmo à nova vida, porque, na verdade, a lua é o fator regulador da fortuna em todas as esferas naturais. Como se pode perceber, alguns símbolos se repetem com a finalidade de reforçar uma determinada visão do fato histórico. (MENEGAZZO, 2007, p. 4)



Considerações

Percebemos que cada quadro reconta a história, em suas possibilidades, enriquecidas pelo tratamento cuidadoso nas metamorfoses, nos símbolos e nos elementos da linguagem visual. O artista apresenta sua contemporaneidade em um estilo bem particular.

As obras apresentam um ethos narrador que imprime sentido estético ao fazer humano. Assim, ele é um narrador privilegiado, pois traduz os fatos seduzindo o leitor-contemplador, ao mesmo tempo em que nos oferece a possibilidade de dialogar com seu objeto.

Desta forma, o ethos se constitui, portanto, na apresentação de si efetuada pelo artista em seu discurso pictórico. Quando falamos em apresentação

de si, não estamos dizendo que o artista enumera suas qualidades, nem que fale explicitamente de si; mas sim que ele representa seu estilo, suas crenças, suas competências artísticas na relação que estabelece com seu dizer.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BEIVIDAS, Waldir. **A Semiótica Tensiva: Uma Teoria Imanente do Afeto**. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.13, n.1, 2015

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015

_____. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia e literatura**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013

_____. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; Salgado, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de I. C. Lopes; L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. **Semiótica do discurso**. Tradução de J. C. Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

MENDES, Conrado Moreira Mendes. **Semiótica Tensiva: Fundamentos Teóricos**. Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 16 – Nº 34 – 2015.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A divisão de Mato Grosso quadro a quadro**. In: MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. *Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul: Série Divisão de Mato Grosso – Humberto Espíndola*. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul; Governo de Mato Grosso do Sul, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. (1983), **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a.

_____. **Des formes de vie aux valeurs**. Paris: PUF, 2011b.

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA UFMS

Stephany Hellena Barbosa Vasconcelos
Karina Trevisan Latosinski

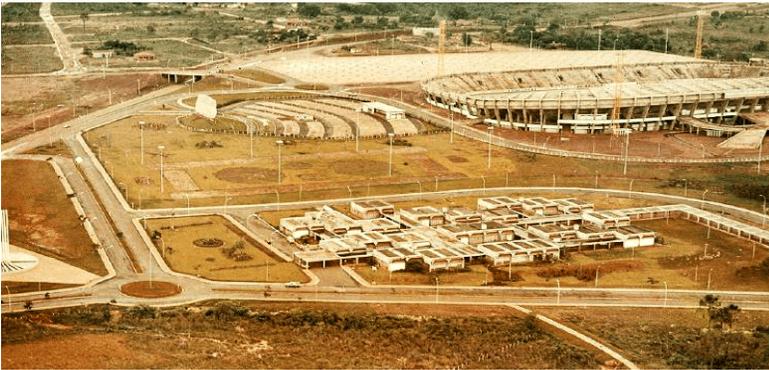
Introdução

A partir das referências culturais de uma comunidade, das suas conexões, locais de encontro e convívio, constrói-se a consciência do patrimônio. O valor de um bem é reconhecido pelos elos entre as vivências por ele proporcionadas e inventariar bens é fazer com que diferentes gerações compreendam tal importância (BRASIL, 2016). Assim, ao documentar um patrimônio há uma produção de conhecimento que contribui para a educação, preservação e difusão da relevância cultural existente.

Nos anos 1960, o Brasil passou por uma intensa transformação relacionada ao ensino superior, principalmente nas escolas públicas federais com a criação de *campus* universitários nos modelos norte-americanos. Essas novas cidades universitárias desafiavam arquitetos, urbanistas e educadores, já que não existiam exemplos locais de cidades totalmente planejadas para o ensino, a pesquisa, o esporte e o lazer (PINTO; BUFFA, 2009). Em muitos casos, optou-se pela racionalidade na definição das técnicas construtivas, nas modulações e nas formas – como os exemplos do *campus* da Universidade de São Paulo e da Universidade de Brasília/DF.

Em 1962, foi fundada a Universidade Estadual de Mato Grosso – UEMT -, considerada a origem do ensino público superior na maior cidade do sul do então estado de Mato Grosso (COMINETI, 2018). Nesse período, o município de Campo Grande contava com aproximadamente 75 mil habitantes e o crescimento da população impulsionou a verticalização das construções na cidade. Estilos arquitetônicos modernistas com características da escola paulista e da escola carioca de arquitetura eram percebidos nas regiões centrais da cidade. Porém, foi a partir da eleição do governador, Pedro Pedrossian, em 1965, que se iniciou uma forte influência e disseminação da arquitetura paulista em Campo Grande principalmente por meio do arquiteto Oscar Arine, Assessor Especial do Governo de Mato Grosso em Cuiabá (ARRUDA, 2016).

Assim, em 1967, foram iniciadas as obras do *campus* da Universidade Estadual de Mato Grosso em Campo Grande, Figura 1, a partir de um projeto promovido pelo governador Pedro Pedrossian para o desenvolvimento do sul do estado de Mato Grosso (ARRUDA, 2016). A estratégia política visava a divisão, expansão e desenvolvimento do estado, tendo a construção de universidades como uma de suas propostas principais (FERNANDES; PORTELA, 2013).



[Figura 1] Imagem aérea do Campus UEMT – atual UFMS – em construção durante o governo Pedro Pedrossian, Campo Grande, MS.

[Fonte] Acervo Histórico UFMS

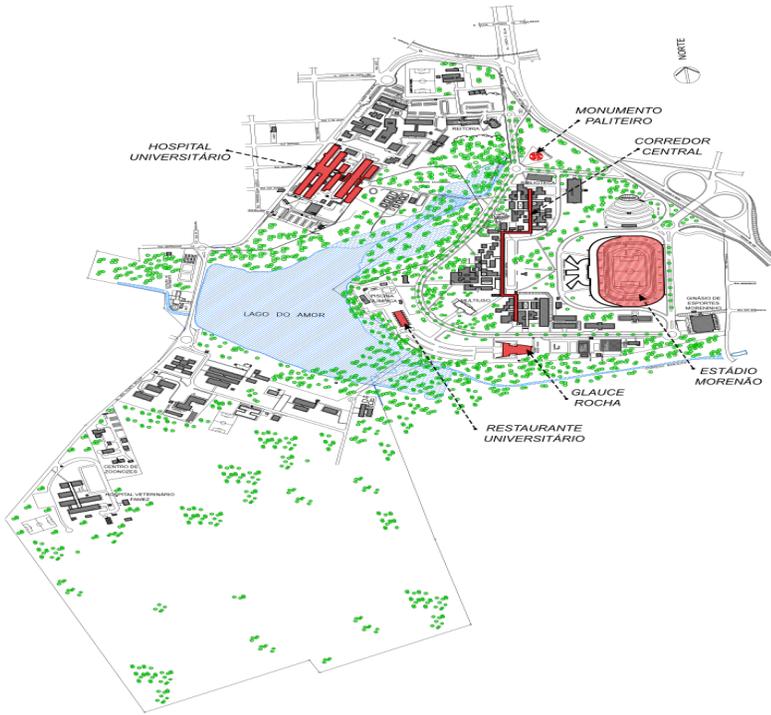
Os edifícios do Teatro Glauce Rocha, do Restaurante Universitário e do Hospital Universitário foram projetados pelo arquiteto e urbanista Armê-

nio Iranick Arakelian em conjunto com Arine, sendo consideradas as obras mais emblemáticas do conjunto arquitetônico da universidade, juntamente com seus corredores centrais. Esses edifícios concedem a principal linguagem da universidade, tida como patrimônio arquitetônico educacional de Campo Grande, bem como, o Estádio Pedro Pedrossian, o Moreirão. Esteve presente a influência da arquitetura moderna de São Paulo, conhecida como brutalismo, caracterizada pela plasticidade nas estruturas expostas, como pórticos, pilares e grandes empenas em concreto aparente (LEONIDIO, 2006).

O brutalismo apresenta o uso dos materiais na sua verdadeira aparência, visando a pureza do material. Baseia-se em tornar explícitas as vísceras do edifício, como estruturas e instalações, isto por meio da modularidade e da marcação da estrutura, trabalhando a sua robustez e muitas das vezes se apresentando com uma aparência rústica.

Nesse contexto, Pedrossian idealizava obras modernas que marcassem o progresso do local, com isso, foram feitas estruturas em concreto aparente e lajes impermeabilizadas. O conjunto arquitetônico da universidade surge para manifestar na cidade “a linguagem do movimento moderno da escola paulista, do racionalismo e do brutalismo com o uso maciço do concreto aparente [...]”, assim como, a presença “[...] de protetores solares, da modulação estrutural e das amplas aberturas de vidro” (ARRUDA, 2016, p.6).

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar o processo de concepção arquitetônica de edifícios simbólicos do campus universitário na cidade de Campo Grande, atual estado do Mato Grosso do Sul, com vistas a demonstrar a importância e o simbolismo da arquitetura desses edifícios na paisagem e na compreensão do patrimônio local. O *campus* é aqui entendido como um importante marco da história arquitetônica do estado e atualmente está ocupado conforme Figura 2.



[Figura 2] Planta de situação da UFMS – localização dos edifícios que serão apresentados a seguir, Campo Grande, MS. Fonte: Arquivo CPO/PROADI, adaptado pelos autores, 2021.

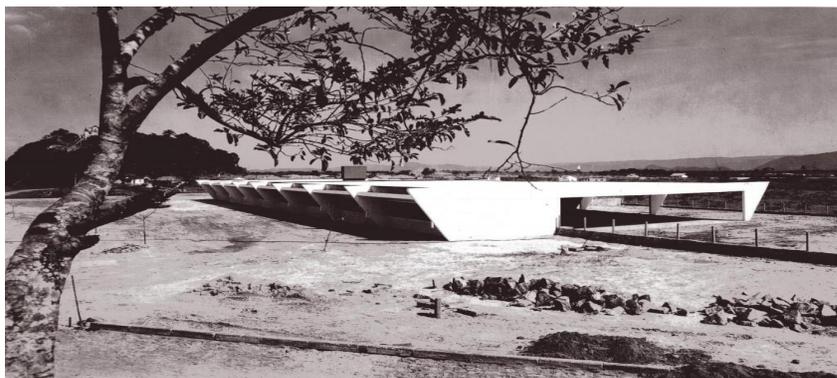
A metodologia aplicada consistiu nas etapas de pesquisa bibliográfica, levantamento de documentos gráficos (plantas baixas, cortes e fachadas), análise e cruzamento de informações e levantamento das condições externas atuais dos edifícios juntamente com visitas aos locais. Logo, tais informações foram compiladas por edifício, considerando a evolução das modificações feitas ao longo do tempo e o descompasso entre elas.

Restaurante Universitário - RU

O projeto inicial do Restaurante Universitário, foi de responsabilidade dos arquitetos Caio Boucinhas e Elias Daud Neto, encomendado pelo

governador Pedro Pedrossian. No entanto, tal projeto teria custos elevados para a época, pois seria composto por 3 pavimentos estruturais (ROSA, 1993). Por isso, a demanda do projeto foi transferida ao arquiteto Armênio Iranick Arakelian, a fim de que fosse feita uma nova e mais econômica proposta. A partir de sua aprovação, a obra foi executada, no ano de 1971, onde o restaurante foi construído em rápidos 60 dias (ROSA, 1993).

Arakelian, fundamentado em conceitos muito difundidos na época e principalmente na escola de arquitetura da FAU/USP onde se formou, lançou as principais características do restaurante e de outras importantes obras para a universidade, como o Teatro Glauce Rocha. É perceptível algumas semelhanças nas características arquitetônicas utilizadas por ele e as concepções de Vilanova Artigas – Fundador da escola paulista e seu ex-professor. Dessa forma, podem ser identificadas relações entre a obra do Ginásio de Itanhaém, de Artigas – Figura 3, e do Restaurante universitário, de Arakelian – Figura 4. Em ambas as obras uma sequência de pórticos caracteriza as fachadas com jogo de luz e sombra, além de liberar vãos internos explorando estruturas de concreto aparente.



[Figura 3] Ginásio de Itanhaém. Projeto do arquiteto João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, ano 1959.

[Fonte] Fundação Vilanova Artigas



[Figura 4] Arakelian ao lado do Restaurante Universitário, UFMS, após conclusão das obras, Campo Grande, MS, ano 1971.

[Fonte] Acervo Audoc.

Além de servir as refeições aos acadêmicos e funcionários da universidade, o local era utilizado para eventos públicos e particulares, desde casamentos e bailes até sessões cívicas, como um complemento da Reitoria. Também eram realizadas, às sextas-feiras, “Roda de Samba”, aos sábados feijoada e aos domingos almoço à americana, todos abertos à comunidade e integrados ao conjunto aquático do campus.

Da fase da construção até a inauguração do Restaurante Universitário (RU), o Brasil estava no período conhecido como “Ditadura Militar” – regime político autoritário e marcado por forte censura. Este fato acabou influenciando as atividades do local. De acordo com antigos professores, o referido restaurante permaneceu um tempo fechado, “dentro de motivos políticos da época de construção, o Restaurante Universitário, já pronto e equipado, ficou vários anos fechados, por ordem do Comando Militar da Região, que abominava esses ‘centros de agitação subversiva.’” (GROSSO, 2014).

Mais recentemente, em meados do ano de 2010 foi fechado novamente e em 2012 quando o campus passou por reformas de algumas construções e abertura de novos blocos, ele foi mais uma vez reativado. A reabertura aconteceu através de reivindicações de jovens do movimento estudantil da época, que se reuniram diversas vezes visando a volta do restaurante e contaram com o apoio da sociedade.

No primeiro semestre de 2016, a universidade deu início a uma nova obra de ampliação e revitalização do restaurante, que teve sua primeira etapa finalizada em maio de 2017. Essa etapa contou com a ampliação de 576,40 m² de área construída e diz respeito ao novo refeitório, logo atrás do original com capacidade máxima de 360 pessoas (CAE/PREAE, 2016).

Em uma segunda etapa houve a construção de uma nova cozinha ao lado do prédio original, uma casa de gás e ampliação dos banheiros. A intenção da obra foi proporcionar maior rapidez e conforto aos estudantes (CAE/PREAE, 2016), porém, mesmo que a ampliação seja para um caráter de melhoria para a vida dos acadêmicos, no quesito arquitetônico houve descaracterização da arquitetura original do edifício (Figuras 5 e 6).



[Figura 5] Restaurante Universitário, UFMS, concluindo as obras, Campo Grande, MS, ano 1971.

[Fonte] Acervo Audoc.



[Figura 6] Restaurante Universitário, UFMS, depois das intervenções, Campo Grande, MS, ano 2019.

[Fonte] Acervo pessoal.

O prédio é considerado um marco histórico para a arquitetura local como um patrimônio cultural que guarda recordações de diversas fases importantes da universidade e da cidade. Apesar de ter passado por diversas reformas e descaracterizações, o restaurante ainda possui grande relevância arquitetônica.

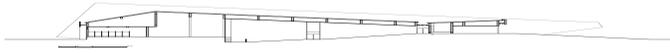
Teatro Glauce Rocha

O Teatro Glauce Rocha faz parte do projeto inicial da universidade, na época UEMT, também de autoria de Arakelian. Era anteriormente chamado de Teatro Popular Universitário e recebeu o novo nome em homenagem à atriz campo-grandense, chamada Glauce Rocha (ROSA, 1993). O local possui características semelhantes ao Restaurante Universitário, mas o teatro conta com duas empenas em concreto aparente que fazem o fechamento lateral do edifício escondendo a verdadeira estrutura de pilares e vigas para sustentar o grande vão interno. Essas empenas fazem referência aos desenhos dos pórticos do RU, Figura 7 e 8.



[Figura 7] Fachada principal Teatro Glauce Rocha, conclusão da obra, Campo Grande, MS, ano 1971.

[Fonte] Acervo Audoc.



[Figura 8] Estudo e corte esquemático do Teatro Glauce Rocha, Campo Grande, MS, ano 1971.
[Fonte] as autoras, 2018.

Inicialmente, o terreno de sua construção seria localizado próximo ao corredor central do *campus*, porém acabou sendo construído em uma área próxima ao RU, estudada pelo arquiteto para que fosse a mais vantajosa de acordo com o anteprojeto. A área é de 2,1 mil metros quadrados e já recebeu eventos culturais importantes para a região, como a colocação da Placa Comemorativa à Divisão do Estado de Mato Grosso e fundação do MS, reuniões plenárias nacionais e as formaturas da universidade e outros (ROSA, 1993).

No ano de 2018, o teatro passou por reforma parando as atividades por 40 dias. Nessa primeira etapa foi executado o Sistema de Proteção de Descargas Atmosféricas, que ainda não estava presente no edifício, por não ser obrigatório na época de sua construção e posteriormente foi realizada a implementação de sistemas de detecção e alarme de incêndio e de iluminação de emergência, e houve a substituição do forro acústico existente. Ademais, já foram feitas outras melhorias ao longo dos anos, todas sem descaracterizar a sua composição. O teatro é um dos únicos que não sofreu grandes intervenções em seu projeto original, comparados aos outros edifícios analisados neste artigo (Figura 9).



[Figura 9] Teatro Glauce Rocha sem grandes intervenções.
Campo Grande, MS, ano 2019.

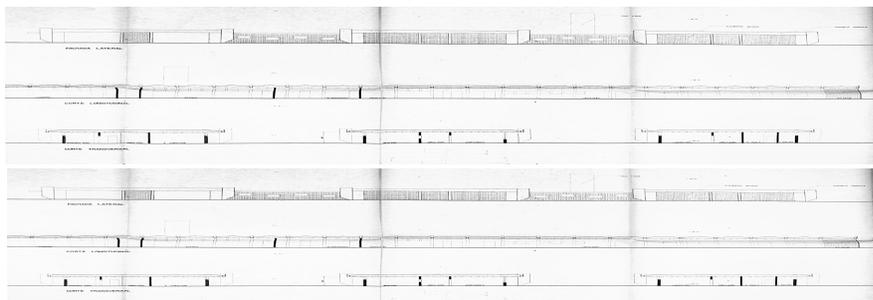
[Fonte] Acervo Pessoal.

Hospital Universitário - HU

O Hospital Universitário Maria Aparecida Pedrossian – HUMAP, popularmente conhecido por Hospital Universitário ou HU, foi inaugurado em 13 de maio de 1971 pelo governador Pedro Pedrossian, na Cidade Universitária da atual UFMS. O hospital atendia a comunidade, mas principalmente oferecia suporte ao curso de Medicina da então UEMT. Logo após sua inauguração, o hospital foi fechado por 4 anos por falta de recursos ao local, sendo reaberto em abril de 1975 (COMINETI, 2018).

Suas características arquitetônicas seguem padrões semelhantes com as outras obras do arquiteto Arakelian dentro da universidade, Figura 10. Assim como o restaurante, há um sistema de pórticos de concreto aparente ao longo do volume principal do edifício. Inicialmente, abrigava 3 blocos e atualmente ocupa cerca de 28 mil m² de área construída.

Ao longo dos anos, foram feitas ampliações conforme as necessidades dos cursos da área de saúde da universidade, que passaram a utilizar o local também, além do curso de Medicina (COMINETI, 2018). Sua estrutura passou por renovações e desenvolvimento, entretanto manteve sua estrutura e corpo principais. Nos dias atuais o hospital se tornou referência estadual em algumas áreas específicas da saúde e é administrado por uma empresa vinculada ao Ministério da Educação, a Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares (EBSERH).



[Figura 10] Corte e fachada originais do Hospital Universitário, Campo Grande, MS, ano 1971.

[Fonte] Acervo Audoc.

Corredor Central

Corredores com ampla circulação com aberturas para jardins e salas de aula formando um complexo sistema de malha modulada que se alastra pelo campus. Nesse extenso corredor se conectam diferentes áreas do conhecimento e, ainda há, uma interligação em eixo de toda a universidade. Esse espaço já foi ponto de encontro de diversas gerações e por isso possui significativo espaço no imaginário coletivo.

Quanto à composição arquitetônica, pilares em cruz fazem a sustentação de lajes impermeabilizadas que se conectam com os blocos dos antigos departamentos. A integração com paisagismo e áreas verdes permitiu por anos o uso desse espaço como a ocupação entre os intervalos entre aulas.

Estádio Pedro Pedrossian - Morenã

O estádio foi inaugurado em 7 de março de 1971 com projeto do arquiteto Cyriaco Maymone Filho, recebeu o nome de Estádio Universitário Pedro Pedrossian em homenagem ao então governador da época. Foi edificado no complexo universitário da UFMS, Figura 11, onde já havia uma área reservada para o projeto antes mesmo da realização do Plano Diretor da Universidade. O desejo do governador era de que o estádio se tornasse futuramente “uma obra que orgulhasse a cidade e que suportasse muito tempo, com o crescimento da cidade” (FILHO, 2002 apud ARRUDA, 2002, p. 415).



[Figura 11] Vista do Lago do amor com prédios da UFMS em primeiro plano e estádio Morenã ao fundo. Campo Grande, MS aproximadamente anos 2000.

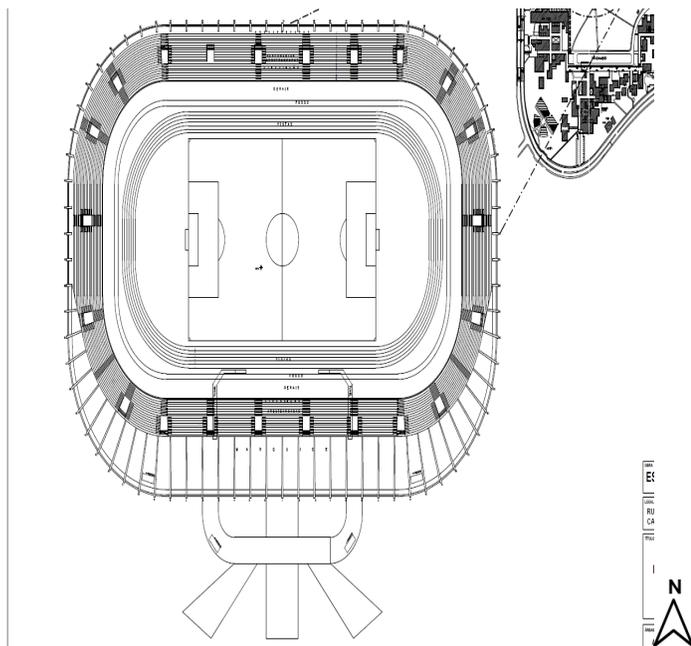
[Fonte] Acervo Dr. João Pereira da Rosa – Arquivo Central/UFMS.

Em seu primeiro ano o Morenã era administrado pela Federação Mato-Grossense de Desportos, porém, foi oficialmente transferido para o comando da universidade no início de 1972. Inicialmente, as arquibancadas ficavam cheias, mas com o passar do tempo os jogos perderam público e o local passou a abrigar órgãos administrativos da universidade (FERNANDES; PORTELA, 2013).

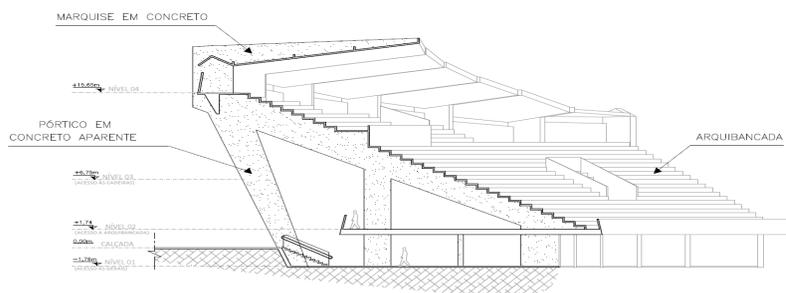
Até meados dos anos 90, o estádio contava com jogos estaduais, comportando públicos de diferentes idades. Porém, na primeira década de 2000, os jogos passaram a receber um público menor, o que fez com que ele passasse então a receber grandes eventos como shows e festivais de música, configurando-se assim como uma arena. Esses eventos como esses foram proibidos a partir de 2012 (FERNANDES; PORTELA, 2013; FERNANDES; PORTELA, 2014).

Mesmo assim, ainda hoje é considerado o segundo maior estádio universitário da América Latina em relação a sua capacidade, com capacidade para 45.000 torcedores, sendo o maior da América do Sul (FERNANDES; PORTELA, 2013). Sua arquitetura é bem marcante na paisagem local devido a sua monumentalidade, onde é possível observá-lo de vários pontos da universidade, assim como da região do entorno. Com o brutalismo enraizado, caracteriza-se por grandes conjuntos de pórticos, pilares e vigas em concreto armado aparente, Figura 12 e 13, que sustentam as arquibancadas.

São ao todo 80 repetições, nos quais suas dimensões variam de acordo com o local inserido, ou seja, a quantidade de sustentação exigida.



[Figura 12] Implantação do Estádio Pedro Pedrossian – Morenã – Campo Grande, MS.
[Fonte] CPO/PROADI, desenhista – Franciellen Consolini, 2019.



[Figura 13] Corte do Estádio Pedro Pedrossian – Morenã – Campo Grande, MS.
[Fonte] CPO/PROADI – Natália Guido Gameiro, 2020, adaptado pelos autores, 2021.

Entre os frequentadores mais antigos, diversas histórias, encontros e emoções envolvem o uso do Moreirão. A figura 14 demonstra a relação do estágio com o entorno da cidade e, considerando o bairro Universitário, o edifício foi de grande impacto econômico para a região. Nos dias de eventos, o fluxo de pessoas e comerciantes mudava completamente a característica local.



[Figura 14] Vista interna das arquibancadas descobertas e campo. Estádio Pedro Pedrossian – Moreirão – Campo Grande, MS, ano 2019.

[Fonte] Acervo Pessoal.

Monumento Símbolo da UFMS

Conhecido como Paliteiro, o Monumento Símbolo da UFMS foi construído em 1970 pelo arquiteto Caetano Francarolli, e está posicionado estrategicamente na entrada principal da Cidade Universitária, Figura 15, de modo a ser um marco no *campus* (UFMS, 2018).



[Figura 15] Vista da construção do paliteiro, localizado na fachada principal da UFMS, Campo Grande, MS.

[Fonte] Acervo Audoc.

O arquiteto teve inspiração para o monumento nos jovens, no qual, representando os anseios da juventude, caracterizou-se por 24 pilares nascendo em um espelho d'água que representa a vida, movimento, dinamismo da juventude. Dessa forma “as colunas orientadas para o alto, indicando o infinito, representam as aspirações sem limites dos jovens de nossa terra” (ROSA, 1993 apud UFMS, 2018 p. 7). Somente em 2005 ele passou a ser a logomarca oficial da universidade (Figura 16), feito pela desenhista Giselda Paula Tedesco (UFMS, 2018). Dessa forma, o monumento tornou-se então referência da universidade onde virou logotipo e o seu principal símbolo representativo.



Ímbolo da UFMS, construído em 1970



Desenho adaptado do Monumento criado em 1980



Logomarca desenvolvida em 2005



Logomarca adaptada em 2014

[Figura 16] Desenho e logomarcas da UFMS ao longo dos anos.

[Fonte] Manual de Identidade Visual-UFMS, 2018.

Pela Av. Costa e Silva, lindeira ao *campus*, repara-se facilmente sua monumentalidade original, por estar localizado em um campo aberto em primeiro plano dentro do campus, comporta-se como uma referência na paisagem local (Figura 17). À noite, recebe uma iluminação singular, na base de suas colunas, o que lhe confere uma característica de destaque contemplativo na paisagem, fazendo jus a sua qualidade de monumento. De acordo com o ARCA (Arquivo Histórico de Campo Grande), o paliteiro foi oficialmente tombado pelo município por meio do Decreto Municipal nº 9489, de 10 de janeiro de 2006, como um patrimônio histórico-cultural de Campo Grande



[Figura 17] Vista da biblioteca Central para o Paliteiro, 2021.

[Fonte] Acervo Pessoal

Conclusão

O grande desafio da educação patrimonial é tocar significativamente nos mais diversos usuários com vistas à manutenção e conservação dos bens. Desse modo, os caminhos aqui descritos caracterizando e divulgando informações sobre os edifícios que formam o conjunto arquitetônico original da cidade universitária da UFMS servem para contar sobre a relevância, a originalidade e o desenvolvimento impulsionado pelo *campus*.

Os prédios apresentados são considerados marcos históricos para a arquitetura local como patrimônio cultural que guarda recordações de diversas fases importantes da universidade e da cidade. Apesar de algumas obras terem passado por reformas e descaracterizações, os edifícios ainda possuem grande relevância, uma vez que são constantemente utilizados como demonstrativo construtivo, arquitetônico e utilizados por tantas pessoas.

Cabe salientar que, principalmente na esfera pública, rotineiramente há falta de recursos para manutenção e adequação de obras, mas que descaracterizações podem afetar a leitura daquele espaço no imaginário de muitas pessoas. Assim como slogans recentes espalhados pelo *campus*, *Figura 18*, há que se fortalecer o referencial de patrimônio que a instituição representa na vida de diversas pessoas.



Figura 18: Placa de patrimônio UFMS nas quadras, 2021.

[Fonte] Acervo Pessoal

Referências

ARRUDA, A. M. V. Pioneiros da arquitetura e da construção em Campo Grande. Campo Grande, MS. Uniderp. 2002.

ARRUDA, A. M. V. A Difusão da Arquitetura Moderna em Campo Grande. Campo Grande, MS. Docomomo. 2016.

ARCA. Monumento Símbolo da UFMS “Paliteiro”. 2020. Texto: Rita Galícia, Campo Grande, MS. Disponível em: <<http://www.campogrande.ms.gov.br/arca/artigos/monumento-simbolo-da-ufms-paliteiro/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Educação Patrimonial: inventários participativos. Brasília – DF. 2016. 134p.

CAE/PREAE. **Universidade inicia obras de ampliação do Restaurante Universitário.** UFMS, Notícias, 2016. Disponível em <<https://www.ufms.br/universidade-inicia-obras-de-ampliacao-do-restaurante-universitario/>>. Acesso em: ago 2021

COMINETI, A. **Desde os anos 70 o Hospital Universitário é local de ensino e também de atendimento à sociedade.** UFMS, Notícias, 2018. Disponível em:< <https://www.ufms.br/desde-os-anos-70-hospital-universitario-e-local-de-ensino-e-tambem-de-atendimento-a-sociedade/>>. Acesso em: ago 2021

COMINETI, A. **Das origens à federalização: Instituição ganhou sede e integrou centros pedagógicos.** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2018. Disponível em: <<https://www.ufms.br/das-origens-a-federalizacao-instituicao-ganhou-sede-e-integrou-centros-pedagogicos/>>. Acesso em: 28 jul. 2021

FERNANDES, D.; PORTELA, R. **Quatro décadas do estádio Moreão.** 2014. 36 f. Relatório parcial – Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, CCHS – UFMS, Campo Grande, MS, 2014.

FERNANDES, D.; PORTELA, R. **Quatro décadas do estádio Moreão: Conheça a história do maior estádio de Mato Grosso do Sul.** 2013. 24 f. Livro-reportagem como Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, CCHS – UFMS, Campo Grande, MS, 2013.

GROSSO, F. M. **A cidade Universitária.** Correio do Estado. 2014.

Disponível em: <<https://www.correiodoestado.com.br/opiniaofausto-matogrosso-a-cidade-universitaria/226928/>>. Acesso em: 20 jul. 2021

LEONIDIO, O. **De arquiteturas e ideologias. O esquema da arquitetura carioca versus arquitetura paulista.** Vitruvius. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/285>>. Acesso em: 18 jul. 2021

PINTO, G; BUFFA, E. **Arquitetura e educação: campus universitários brasileiros.** São Carlos: Edufscar. 2009

ROSA, J. P. **As duas histórias da Universidade: 1966-1978**. Campo Grande, MS: ACS/RTR : UFMS, 1993.

SILVEIRA, P. **Morenã, Moreninho e Autocine são fortes símbolos da UFMS**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2018. Disponível em: <<https://www.ufms.br/morenao-moreninho-e-autocine-sao-fortes-simbolos-da-ufms/>>. Acesso em: 07 ago. 2021.

UFMS. Secretaria Especial de Comunicação Social e Científica. Divisão de Produção Visual e Gráfica. **Manual de identidade visual**. 2018. Disponível em: <<https://www.ufms.br/wp-content/uploads/2018/08/Manual-Identidade-UFMS-2018.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

O PATRIMÔNIO CULTURAL E REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS EM DOURADOS¹

Márcia Bortoli Uliana

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir [...] Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. Ele, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

GONÇALVES, 2007, p. 114

“Patrimônio” é uma das palavras que usamos com mais frequência no cotidiano, parecendo não haver limites para qualificá-la. Conforme afirmado por Gonçalves, o patrimônio é uma categoria de pensamento “extremamente importante para a vida social de qualquer coletividade humana. Sua importância não se restringe às modernas sociedades ocidentais” (*Idem*, p. 109), não sendo simplesmente uma invenção moderna, mas milenar. Portanto, o patrimônio é uma construção histórica que agrega diversos signifi-

1. Este artigo é um recorte da tese “O patrimônio cultural multifacetado: tensões, contradições e usos em Dourados (1984-2018)”, defendida em 2019, junto ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob orientação do Prof. Dr. Fernando Perli.

cados que não se excluem. Mais que simbolizar, representar ou comunicar, o patrimônio é usado para agir, cabendo na análise da categoria a inserção de agentes e instituições que a faz circular em diferentes âmbitos sociais. Silva, citado por Kalb, discorreu que os

patrimônios culturais se tornam visíveis na ação, na forma como são reivindicados, manuseados, apropriados, dramatizados; na maneira como desencadeiam, trocam conflitos e experiências; no modo pelo qual permitem objetificar passados, identidades, grupos imaginados. Para além de coisas, lugares, performances, são, antes, processos múltiplos de construção de sentido em um presente que mira em direção a algum ponto do passado. No mundo atual existem muitos diferentes discursos de patrimônios competindo, complementando-se e, por vezes, seguindo caminhos paralelos [...] Patrimonialização é um termo presente na agenda do dia dos mais variados agentes no contexto atual, como órgãos reguladores de políticas públicas, ONG's, associações, setores de turismo, entre outros possíveis. Transita entre a mais burocratizada esfera dos poderes públicos até as dimensões subjetivas da experiência de quem usa as cidades. (SILVA, 2015, p. 249 Apud KALB, 2017, p. 332-333).

É importante considerar que política e poder podem ser mais bem compreendidos numa perspectiva relacional e de negociação. Ambos são termos polissêmicos (CARDOSO, 2012, p. 41) e não se pautam apenas em repressão, mas em persuasão e na busca da legitimidade. Daí a expressão de “poder simbólico” utilizado por Bourdieu, abordada por Francisco Falcon, ao tratar das trocas interdisciplinares, que proporcionaram novos rumos à história política. Para o autor, “poder e política passam assim ao domínio das representações sociais e suas conexões com as práticas sociais; coloca-se como prioritária a problemática do simbólico” (FALCON, 1997, p. 76).

O que é definido como “político” muda com o tempo e com os interesses dos grupos sociais. É preciso frisar que “no século XX, o conceito de política atingiu até mesmo o cotidiano. Hoje se fala em politização do cotidiano, ações de protesto, lutas sociais que se dão nas esferas não institucionais” (SILVA, 2008, p. 337). Assim, as lutas de representação são evidenciadas por disputas ou embates políticos e as relações de poder que envolvem diretamente as relações políticas estão em âmbitos sociais diversos e se faz necessário compreendê-las. Analisar o patrimônio cultural ao longo das últimas décadas observando suas definições, contradições e usos por dife-

rentes representantes de grupos sociais, sobretudo, dá-se pela condição de instrumento político. Além de agentes fora das esferas institucionais, percebidos, em especial, nos jornais impressos, tão importantes quanto os que compuseram as diversas gestões político-administrativas do município de Dourados, e debateram o patrimônio local com o objetivo de construí-lo e regulamentá-lo, a relação entre “dentro” e “fora” das instituições, do público e do privado, nos permite observar as características da esfera público-privada, como afirmou Habermas (2014).

Interesses e disputas variadas constituíram lutas de representação. Assim, o que foi construído como patrimônio cultural em Dourados trouxe em seu bojo não apenas uma série de projetos de leis, leis, leis complementares, decretos municipais, mas manchetes, editoriais e notícias de jornais, inquéritos civis, ações civis públicas, entre outros. Torna-se relevante entender que as fontes históricas selecionadas e analisadas em suas especificidades foram erigidas de uma série de disputas, diálogos, interações, concepções e interesses. São instrumentos que dizem ou definem não apenas o patrimônio cultural, mas o processo em que estão inseridas revelando historicidade.

Dito isso, este artigo deve-se em parte as reflexões realizadas a partir da tese de doutorado, defendida em 2019, na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Neste sentido, pontuamos o papel do município na patrimonialização levando em consideração a gestão compartilhada do patrimônio. Destacamos algumas das disputas pelo patrimônio cultural local. E, reiteramos a necessidade de construção de ampliação do debate e do diálogo acerca do campo do patrimônio cultural, envolvendo não apenas o poder público municipal, mas também entidades, especialistas, sujeitos e grupos sociais diversos.

O papel do município no processo de patrimonialização

Dourados tem sido analisada por meio de inúmeras perspectivas no campo da História (SANTOS, 2016), porém, o patrimônio cultural ainda é pouco vislumbrado em produções acadêmicas ². É a segunda maior cidade

2. São exemplos as dissertações, defendidas no PPGH-UFGD, por Camila de Brito Quadros Lara, intitulada “O patrimônio cultural religioso: história e memória da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Dourados/MS”, defendida em 2017, e Maiara Laís Pinto, intitulada “Da Usina termoelétrica senador Filinto Muller à usina velha: contribuição à

de Mato Grosso do Sul, considerada uma cidade média, em saúde, educação, serviços, agronegócio. Não é uma referência em patrimônio cultural se comparado aos municípios citados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em Mato Grosso do Sul (IPHAN/MS) e pela Fundação de Cultura do Estado (FCMS), como Corumbá, Bonito, Alcinoópolis, Campo Grande, Aquidauana, entre outros. No entanto, Dourados foi o primeiro município de Mato Grosso do Sul a instituir uma política voltada para o patrimônio cultural através da elaboração e aprovação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados, entre 1989 e 1990.

Cabe frisar que a descentralização do Estado brasileiro, organizado como Federação, entre os anos de 1970 e 1980, após o final do regime militar, permitiu certa autonomia aos municípios. De acordo com Conciani e Santos, com a Constituição Federal de 1988 (CF88), “[...] a criação brasileira foi nada mais que uma maneira constitucional de descentralizar o poder político” (2009, p. 280). Esta descentralização do poder político permite que interesses locais possam ser aspirados, disputados e atendidos. Diante da autonomia concedida aos municípios, o patrimônio cultural se insere nos atos do Legislativo e do Executivo, porém, não se restringe ao poder público municipal.

Segundo Lino, a CF88 garantiu o “federalismo cooperativo” aos entes federados e a possibilidade de convênios de cooperação no exercício da competência de cada um. Falta, por vezes, vontade política de fazê-lo. Para a autora, na CF88 “[...] a preservação do patrimônio cultural brasileiro consagrou-se como questão que interessa a toda a Federação, incumbindo seu exercício – verdadeiro poder – dever – indistintamente à União, aos Estados membros, ao Distrito Federal e aos Municípios” (LINO, 2010, p. 49). Em suma, conforme Lino, a “[...] União caberia a decisão comum, tomada em escala federal e aos Estados e Municípios competiria adaptar essa decisão as peculiaridades e necessidades regionais e locais, além de executá-la autonomamente” (*Idem*, p. 56).

história de um patrimônio histórico-cultural douradense”, defendida em 2015. Segundo Queiroz, na análise da historiografia sul-mato-grossense, entre os anos de 1968-2010, é “ínfimo ou nenhum peso de temas tão importantes como o ‘patrimônio natural/histórico-cultural’, ‘historiografia’ e ‘fontes e acervos’”. (QUEIROZ, 2011, p. 176).

De acordo com Meneses, a transformação principal do patrimônio feita pela CF88 foi o “deslocamento da matriz” (MENESES, 2012, p. 25-39), isto é, as comunidades locais passaram a ter possibilidades de eleger seus patrimônios culturais e, por sua vez, o Estado brasileiro deixou de ser o protagonista nesse processo.

Para Chuva, em artigo publicado numa das edições especiais de comemoração dos 80 anos do IPHAN, em 2017, a CF88 não apenas ampliou a noção de patrimônio cultural, mas consolidou “[...] uma perspectiva ampla e plural da identidade brasileira e trazendo para a cena jurídico-política a noção de bens culturais de natureza imaterial” (CHUVA, 2017, p. 88). Além disso, considerou “[...] a importância da contribuição dos ‘diversos grupos formadores da sociedade brasileira’ e a necessidade de proteção e salvaguarda do patrimônio cultural [...] pertencente a esses diferentes grupos” (*Idem*, p. 89).

Cabe lembrar que, sujeitos ou grupos atuam na construção e autoafirmação de identidades sociais através de disputas e reivindicações. Para tanto, observa-se que o patrimônio cultural não está vinculado a uma identidade social monolítica, mas a de diferentes grupos. Na crescente patrimonialização muitas foram as implicações para se atender a diversidade cultural explicitada com a CF88. O patrimônio cultural imaterial brasileiro ainda necessitaria de outros mecanismos para ser assegurado, como a Carta de Fortaleza, em 1997, o Decreto nº 3551 de 2000³, as Cartas Patrimoniais e as Convenções da UNESCO.⁴

Uma das questões é que grupos não são homogêneos e a representatividade de suas culturas não se reduz aos bens culturais que são patrimonializados. Pelo contrário, o que deveria ser patrimonializado, num primeiro momento, precisa ter significância, valor atribuído. Outra é que se patrimonializaria o ameaçado, correndo risco de desaparecimento ou dificuldades de continuidade de práticas ou “saber-fazer”. Em vários momentos, em Dourados, as patrimonializações que ocorreram, mediante projetos e leis

3. “Instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências”. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bresil/brazil_decreto_3551_04_08_2000_por_orof.pdf> acesso em 28 mai. 2018.

4. Com destaque para a “Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, aprovada em 2003. Disponível em <<https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-P-DF.pdf>> acessado em 28 mai. 2018.

municipais, não se orientaram pela ameaça de perda, ao contrário, se deram através das disputas de poder e em virtude da autoafirmação identitária de sujeitos ou grupos, ditos como pertencentes à história e à memória de Dourados.

Nessa direção, Meneses ressaltou a necessidade de “repovoar o patrimônio urbano”, em inserir os interlocutores, protagonistas nos processos de patrimonialização, pois

[...] como pode algo valer para o mundo todo, se não vale para aqueles que dele poderiam ter a fruição mais contínua, mais completa, mais profunda? Como pode o patrimônio mundial não ter, antes, valor municipal? [...] aliás, é necessário repensar a escala de alcance dos bens culturais (municipal, estadual, federal), quase sempre definidos a partir de critérios jurídico-administrativos ou quantitativos ou segundo apenas a extensão espacial da ocorrência [...] é preciso introduzir outros critérios para avaliar os círculos concêntricos de pertinência e interesse do bem, que possam antes de mais nada definir seu potencial de interlocução. A grande referência deveria ser esse potencial de interlocução, começando sempre com os interlocutores locais. (2012, p. 25-39).

No entanto, ainda a materialidade e a estética, em sua maioria, representam o patrimônio cultural institucionalizado. De acordo com Campos,

a imaterialidade de todo patrimônio [...] está nos valores que lhe são atribuídos e nos saberes necessários para a sua execução ou concretização, ou, ainda, nos processos necessários para sua realização, muito mais do que no produto final a que se chega. Portanto, pode-se notar que as práticas de preservação do patrimônio cultural ainda estão marcadas pela valorização estética, isto é, baseadas ainda na compreensão de que os valores de um bem são intrínsecos a ele e não atribuídos pela comunidade; nota-se, ainda, como o patrimônio cultural é embebido em discursos políticos e sua seleção e preservação surgem de conflitos entre identidades, sejam locais ou globais. (2017, p. 05).

Não cabe aqui destrinchar aspectos que competem aos entes federados, mas de observar a inserção dos municípios na institucionalização do

patrimônio cultural, e em especial, tratarmos do município de Dourados. Muito embora a CF88 tenha aberto caminhos para a participação popular, o Estado ainda é visto como condutor de ações e mediador dos interesses em jogo. Todavia, é possível que se façam parcerias entre diferentes órgãos e instituições privadas, visto desde os anos 1990.

Após a promulgação da Constituição Federal de 1988, coube aos municípios, assim como aos estados ⁵, elaborar suas constituições. Denominada de Lei Orgânica do Município (LOM), a de Dourados foi aprovada em 05 de abril de 1990. A elaboração do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados, ocorreu em conjunto com os debates da LOM e era para ser incluído nela. Como resultado, ficou de fora devido à aprovação do Conselho Municipal de Cultura. A proposta do Conselho, específica para o patrimônio, tornou-se Lei Complementar, logo em seguida, em 09 de novembro de 1990.

O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados, instituído como lei complementar foi, em parte, um avanço do poder público municipal douradense diante das patrimonializações que estavam sendo feitas, em sua maioria, no Legislativo.

Neste contexto, na análise de projetos e das leis que deles resultaram, além da elaboração específica e dos trâmites do Legislativo municipal, priorizou-se a análise enquanto fonte histórica, já que “as fontes não falam por si só, nem as escrevem”, quem as faz é quem as pesquisa, as toma para a compreensão de objetos de estudo. Para tanto, justificativa, pareceres ou relatórios e requerimentos, entre outros, de diversas comissões – como a de Justiça, Legislação e Redação; Educação, Cultura e Desportos; Obras, Serviços Públicos e Planejamento; Meio Ambiente e Finanças e Orçamento –, contribuíram para compreender constructos sociais e como se elaboraram assertivas locais para o patrimônio cultural através da participação específica de vereadores.

A atuação do poder público municipal no tocante ao patrimônio cultural local pode ser analisada não apenas pela propositura de projetos de lei, decretos e leis municipais, mas pelas discussões envolvendo votos contrários, pela procrastinação em debates e aprovações por unanimidade que

5. A Constituição do Estado de Mato Grosso do Sul foi promulgada em 05 de outubro de 1989.

revelam as características de aprovação aleatória ao longo das últimas décadas.

Nas leituras de projetos de lei que serviram de base para a criação de leis municipais que tombaram/registraram bens culturais em Dourados, encontrou-se no Projeto de Lei (PL) nº 40/1991 o “Regulamento do Conselho de proteção ao patrimônio histórico do município de Dourados”. O regulamento fez referência à criação do Conselho como autarquia sob a lei nº 12 de 10 de setembro de 1982, porém, mencionou uma “suposta aprovação”, sem data, em 1985. Após análise mais detalhada, não se encontrou a lei no livro de registros do acervo da Câmara de Vereadores, o que deixou lacunas quanto ao funcionamento daquele regulamento, embora sabe-se que ocorreram discussões em torno do “patrimônio histórico” em Dourados, antes da criação do projeto de lei encampado pela vereadora Lori Alice Gressler, em 1989. Segundo Machado, “no Brasil, a redemocratização e a mobilização que antecedeu a elaboração da Constituição Federal de 1988 foram estimuladoras de revisões importantes nos critérios de preservação” (MACHADO, 2009, p. 141). Em Dourados, a criação da FUNCED e as comemorações do cinquentenário da cidade, na década de 1980, podem ter integrado um ambiente de mobilização pela preservação do patrimônio local.

Ao longo da pesquisa que originou a tese de doutorado da autora deste artigo foram encontradas leis municipais que trataram da instituição do patrimônio local, desde 1984. Nestas, figuraram, árvores, como duas figueiras e a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND). A patrimonialização do Cruzeiro e da Casa de Madeira em proximidade aos cinquentenários de Dourados, em 1985, e da CAND, em 1993, se inseriu num contexto em que a proposta de criação de um Conselho Municipal específico ao patrimônio local fosse desencadeada e, por conseguinte, aprovada como Lei Complementar nº 02/90.

Em suma, o município e Dourados patrimonializou, desde os anos de 1980, uma série de bens culturais, a citar: o tombamento de figueiras, em 1984 e 1985, o Cruzeiro, em 1987, a casa de Madeira da CAND, em 1989, o Marco de cimento, em 1990, a Usina Filinto Muller, em 1991, a Estação Ferroviária de Ithaum, em 1996, outras figueiras em 2003, um jequitibá, em 2005, uma seringueira, duas figueiras, a escola Geraldino Neves Correa, a Feira livre de Dourados, em 2010. Em 2011, o Ministério Público Estadual (MPE) instaurou inquérito civil para averiguar o estado de conservação e o

papel da prefeitura municipal diante dos patrimônios culturais tombados. E, no ano seguinte tornou-os ações civis públicas, que foram encerradas em 2015. Em meio a atuação do MPE a Lei complementar nº 02/90 que instituiu o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados foi revista e alterada. Em 2017, outros patrimônios culturais foram instituídos pelo Legislativo Municipal, via projetos de lei, o tereré, o pucheiro e a sopa paraguaia. E, em 2018, o monumento a Antônio João, a Bíblia, ao Colono, ao Brasil 500 anos, ao Ervateiro e a estátua do presidente Getúlio Vargas.

Os projetos de lei trouxeram informações sucintas e rasas sobre esses bens culturais que se quer patrimonializar através de um ato do Legislativo, sancionado pelo Executivo Municipal. Nada consta sobre como seriam preservados. A princípio, nos últimos projetos de lei, nem o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados nem o Ministério Público Estadual são referenciados.

Em outras palavras, no município de Dourados, entre 1984 e 2018, o poder público municipal foi, em grande parte, o protagonista nas propostas de patrimonialização, considerando uma leitura limitada da CF88 e da Lei Orgânica do Município (LOM), mas agindo em acordo com práticas implementadas ao longo de décadas de centralização na seleção, gestão e preservação do patrimônio cultural brasileiro. Ao mesmo tempo, se autoafirmaram identidades de grupos sociais através das patrimonializações.

Patrimônio cultural em Dourados e a necessidade de construção e ampliação do debate

[...] o que sensibiliza para o patrimônio, que gera a vontade de sua preservação é o resultado da significância desses bens [...] a pergunta que se faz é: como sentir apego a um patrimônio que foi construído em uma relação burocrática, vertical e autoritária em que a população não foi ouvida e sequer está suficientemente representada? (SCIFONI, 2019, p. 28)

Trabalhar com a institucionalização do patrimônio cultural, na segunda maior cidade de Mato Grosso do Sul, ao longo das últimas décadas, pos-

sibilitou-nos observar a necessidade de construção e ampliação do debate acerca do tema. O papel do poder público municipal, a constituição e as mudanças decorridas no Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados, juntamente com a atuação de jornais e do MPE analisados na tese de doutorado nos impulsionaram a compreender o patrimônio cultural como um campo, como algo multifacetado, como algo construído de maneira constante e permanente, em meio a tensões, contradições e usos diversos.

Embora tenha defendido a tese em 2019, as representações elaboradas de maneira discursiva e simbólica não cessam. Citamos, neste sentido, os encaminhamentos realizados nas reuniões do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados, em agosto de 2021, para a revitalização da Usina Filinto Muller, conhecida também como Usina Velha⁶, e do possível tombamento da “Igrejinha de pedra”, visualizado em notícias na imprensa⁷ e em propostas que estão sendo debatidas junto ao Legislativo Municipal⁸. Reiteramos a necessidade de construção de ampliação do debate e do diálogo acerca do campo do patrimônio cultural, envolvendo não apenas o poder público municipal.

Como visto acima, com Scifoni, o patrimônio cultural se constitui de sentidos e significados a ele atribuídos. Não basta apenas conhecimeto para preservá-lo. Para tanto, precisamos construir espaços de debate e diálogo. Isso não se faz apenas via Conselho Municipal ou projeto de lei. Mesmo que o Conselho seja composto por diferentes representantes de en-

6. Consultar a ata n.02/2021 do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de Dourados. Até o momento do envio deste artigo a referida ata ainda não havia sido publicada em Diário Oficial do município de Dourados.

7. “Igrejinha de pedra é atrativo para ciclistas douradenses”. 12 de abril de 2021. Disponível em <<https://www.progresso.com.br/cotidiano/igrejinha-de-pedra-e-atrativo-para-ciclistas-douradenses/380888/>> acesso em 13 ago 2021. “Os encantos da Igrejinha de Pedra”. 08 de agosto de 2021. Disponível em <<https://www.douradosnews.com.br/dourados/os-encantos-da-igrejinha-de-pedra/1162047/>> acesso em 13 ago 2021. “Aparições intrigam guardião da ‘Igrejinha de Pedra’ em Dourados”. 25 de julho de 2021. Disponível em <<https://estadonoticias.com.br/aparicoes-intrigam-guardiao-da-igrejinha-de-pedra-em-dourados/>> acesso em 13 ago 2021.

8. “Ishy indica à prefeitura tornar “Igrejinha de Pedra” patrimônio histórico e cultural”. 12 de agosto de 2021. Disponível em <<https://www.camaradourados.ms.gov.br/noticia/ishy-indica-a-prefeitura-tornar-igrejinha-de-pedra-patrimonio-historico-e-cultural>> acesso em 13 ago 2021.

tidades, assim como a Câmara municipal de vereadores seja constituída de representantes daqueles que o elegeram e da população em geral. Como vimos, o município tem papel específico em meio a gestão compartilhada do patrimônio cultural. Cabe aí, não apenas patrimonializar, mas possibilitar a reflexão sobre os bens culturais, sobre o próprio processo de patrimonialização, seja através do tombamento ou registro que são dois instrumentos utilizados nesse processo e que possuem especificidades, bem como seu próprio rito processual, como vemos em inúmeras produções e publicações realizadas pelo IPHAN.

Em Dourados, a promoção de audiências públicas, bem como a constituição de grupos de trabalho junto a profissionais variados e especialistas no campo do patrimônio cultural e a promoção de inventários participativos (LÉO NETO; MIZIARA, 2019, p. 165-184) podem ser boas alternativas na construção dos debates junto a agentes e grupos sociais presentes na sociedade civil douradense.

Debate que se faz necessário se pensarmos na revitalização da Usina Velha e no possível tombamento da Igrejinha de pedra. A Usina Velha já teve vários projetos para revitalizá-la e de maneiras divergentes inclusive. Porém, desde o seu tombamento no início da década de 1990, pouco se fez de fato. Já a igrejinha de pedra, localizada no meio de uma fazenda próxima do perímetro urbano de Dourados tem sido “cotada” para que seja patrimonializada pelo poder público municipal, em especial, junto a alguns vereadores.

Embora sejam questões distintas e que precisamos retomar isto noutro momento, pois exige mais análise e estudo, observamos, neste cenário, uma boa possibilidade para a construção e ampliação do debate sobre o patrimônio cultural local junto aos diferentes agentes não apenas públicos, mas que compõe a sociedade civil. É necessário dialogar desde os significados e sentidos atribuídos a estes bens culturais, sobre o processo de tombamento, nestes casos é o instrumento utilizado, bem como sobre sua preservação.

Segundo Chagas, “ainda que os processos de preservação possam ser voluntários ou involuntários, individuais ou coletivos, de curta ou de longa duração, eles são sempre seletivos e sociais [...] são suficientes para colocar em destaque o papel político e a complexidade desses processos” (2002, p. 18). Ao relacionar patrimônio, cultura e memória à sua área de formação acadêmica, a museologia, o autor os discute em meio ao poder e as com-

plexas relações que se fazem acerca do patrimônio cultural. Por ser uma construção humana, é passível de análise, da necessidade de compreensão de sua historicidade, do debate que o envolve, do processo de construção como patrimônio cultural.

Cabe lembrar que tanto a Usina velha quanto a Igrejinha são ruínas, são resquícios que nos remetem a certa “antiguidade”, aspecto importante numa cidade de colonização recente como Dourados. Além disso, tais ruínas são espaços de contemplação da paisagem, são as ruínas que esteticamente são apropriadas e a elas dão-se sentidos variados em meio a registros em imagens, de visitação turística, seja por pedestres ou por ciclistas. Assim, é necessário o rompimento com a atribuição de relíquia (LEITE, 2004, p. 40-42) do sagrado, do inviolável concedido ao patrimônio para compreender seu sentido. Diante de um cenário multifacetado, Chuva afirmou que não há uma única noção de patrimônio cultural e não se trata de descobrir uma noção verdadeira, mas compreender os motivos, os interesses, os sentidos produzidos e que envolvem o patrimônio cultural (2012, p. 161).

Sabe-se da amplitude do patrimônio cultural e que as fontes para a sua análise abrangem um “campo guloso”, conforme afirmou Martins. A autora fez esta afirmação ao destacar o papel da “Nova História”, nos anos 1980, para a participação efetiva do historiador e a ampliação na leitura do “patrimônio” (MARTINS, 2009, p. 291), o que contribuiria para o reconhecimento da pluralidade de nossa história cultural.

Ainda sobre a atuação de historiadores no campo do patrimônio cultural, observamos um crescimento nas pesquisas acadêmicas envolvendo a chamada história pública⁹, produzindo outras leituras sobre a atuação de pesquisadores/professores de história com o público em geral. Neste sentido, constroem-se outras ligações entre a pesquisa e o ensino e, por sua vez, com a metodologia da educação patrimonial. Para tanto, a educação patrimonial pode ser outra possibilidade para o enriquecimento do diálogo sobre o patrimônio cultural em Dourados.

Neste caso, o patrimônio cultural pode ser “indutor do conhecimento histórico” e também “instrumento de ensino” (ZARBATO; SCHOSSLER; CARVALHO, 2019). E, em meio às políticas de ações educativas em relação ao patrimônio cultural, as práticas de educação patrimonial corroboram

9. Sobre o tema conferir: ALMEIDA. Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

para a construção do debate e de produção de conhecimento histórico. Propor indagações sobre os processos de atribuição de valores e sobre os diferentes sujeitos e grupos que poderiam atribuí-los e atualizá-los, é importante, como apontou Gonçalves, acerca do papel das universidades. Ela alerta também que “[...] convém compreender as diversas instâncias voltadas para o patrimônio como produtoras de saberes” (GONÇALVES, 2014, p. 94).

Cabe lembrar, como afirmou Scifoni, que

a educação não é solução para o patrimônio, ela é direito social e, portanto, condição inerente à preservação uma vez que é, a partir dela, que se pode problematizar a memória oficial e o passado, as políticas públicas de preservação e reconectar as pessoas ao patrimônio. (2019, p. 29).

Considerar a educação como um direito social, como reiterou Scifoni, é fundamental, pois através dela pode-se problematizar as políticas de preservação, questionando o papel do Estado, em especial, pelo seu “poder exclusivo” em eleger que memória será preservada e/ou esquecida, nos permite afirmar que indivíduos e grupos sociais diversos tem o direito de saber e atuar sobre sua própria história. Neste sentido, retoma-se a noção de representação diante dos diversificados e, por vezes, conflitantes, usos do patrimônio. Ao observar que a representação/prática e a presença/ausência constituem o processo de construção do patrimônio, as seleções de bens culturais transformados em patrimônio cultural demonstram o que se quer ou se deseja ser valorizado. Ao ser institucionalizado, o patrimônio cultural representa interesses que se fazem nas relações sociais ou no jogo político. Assim, finalizamos este artigo, mas não concluímos o debate, pelo contrário, é preciso ampliá-lo, democratizá-lo.

Referências

ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

“Aparições intrigam guardião da ‘Igrejinha de Pedra’ em Dourados”. 25 de julho de 2021. Disponível em <<https://estadonoticias.com.br/aparicoes-in->

trigam-guardiao-da-igrejinha-de-pedra-em-dourados/ > acesso em 13 ago 2021.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. **Percepção do intangível: entre genealogias e apropriações do patrimônio cultural imaterial**. Goiânia: Arraes, 2017.

CARDOSO, Ciro F. “História e poder: uma nova história política?”. In: CARDOSO, Ciro F & VAINFAS, Ronaldo.(orgs.) **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CHAGAS, Mário. “Cultura, patrimônio e memória”. In: **Patrimônio e Educação – Ciências e Letras**. Revista Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Porto Alegre, nº 31, jan./jun. de 2002, p. 15-29.

CHUVA, Márcia. “Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil”. In: CHUVA, Márcia (org.) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Dossiê História e Patrimônio. IPHAN/Minc: Brasília-DF, n.34, 2012, pp.147-167.

CHUVA, Márcia. “Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio: 1982 a 2002”. In: SCHLEE, Andrey R. (org.) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. IPHAN: 1937-2017, n.35, 2017, p.79-104.

CONCIANI, Aline; SANTOS, Danielle C. dos. “Surgimento da federação brasileira e sua concretização na atual constituição federal”. **Revista de Direito Público**. Londrina, v, 4, n. 3, set./dez. 2009

FALCON, Francisco. “História e poder”. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

GONÇALVES, Janice. “Da educação do público à participação cidadã: sobre ações educativas e patrimônio”. Revista **Mouseion**. Canoas: RS, n.19, dez., 2014, pp. 83-97.

GONÇALVES, José R. S. “O espírito e a matéria: o patrimônio enquanto categoria de pensamento”. In: **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre a categoria da sociedade burguesa**. São Paulo: UNESP, 2014.

“Igrejinha de pedra é atrativo para ciclistas douradenses”. 12 de abril de 2021. Disponível em <<https://www.progresso.com.br/cotidiano/igrejinha-de-pedra-e-atrativo-para-ciclistas-douradenses/380888/>> acesso em 13 ago 2021.

“Ishy indica à prefeitura tornar “Igrejinha de Pedra” patrimônio histórico e cultural”. 12 de agosto de 2021. Disponível em <<https://www.camaradourados.ms.gov.br/noticia/ishy-indica-a-prefeitura-tornar-igrejinha-de-pedra-patrimonio-historico-e-cultural>> acesso em 13 ago 2021.

KALB, Christiane Heloisa. **Do instante esplêndido à decadência: Patrimonialização e judicialização do Cine Palácio de Joinville**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) UFSC, Florianópolis, 2017.

LARA, Camila de B. Q. **O patrimônio cultural religioso: história e memória da Igreja de Nossa Senhora Imaculada Conceição de Dourados/MS**. 2017, 225f. Dissertação (Mestrado em História) UFGD, Dourados.

LEITE, Rogério P. “Lugares da política e consumo dos lugares nação e patrimônio cultural”. In: **Contra-usos da cidade**. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 34-95.

LÉO NETO, Nivaldo A. MIZIARA, Larissa I. “Do buraco ao mundo: segredos, rituais e patrimônio de um quilombo-indígena”. **Revista CPC**. Dossiê Educação patrimonial. USP: SP. v.14, n. 27, 1º sem de 2019, p.165-184.

LINO, Fernanda N. da Costa. **A preservação do patrimônio cultural urbano: fundamentos, agentes e práticas urbanísticas**. 2010, 196f. Tese (doutorado em Direito), USP. São Paulo.

MACHADO, Jurema. “A Unesco e o Brasil: trajetória de convergências na proteção do patrimônio cultural”. In: FUNARI, Pedro P. A.; PELEGRINI, Sandra C. A.; RAMBELLI, Gilson (orgs.) **Patrimônio cultural e ambiental: questões legais e conceituais**. São Paulo: Annablume/Fapesp/Unicamp, v.1, p.116-128, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. “Fontes para o patrimônio cultural: uma construção permanente”. In: PINSKY, Carla B., & LUCA, Tania R. de. **O historiador e suas fontes**. (orgs.) São Paulo: Contexto, 2009, p. 281-309.

MENDONÇA, Sonia R. de & FONTES, Virginia. “História e teoria política”. In: CARDOSO, Ciro F & VAINFAS, Ronaldo.(orgs.) **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp.55-72.

MENESES, U. T. B. de. “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas”. In: SUTTI, W. (Coord.). I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: sistema nacional de patrimônio cultural – desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Brasília: IPHAN, 2012.p. 25-39. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf> acesso em 12 jan. 2018.

MENESES, Ulpiano T. B. de. “Repovoar o patrimônio ambiental urbano”. In: SCHLEE, Andrey R. (org.) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Patrimônio: desafios e perspectivas, nº36, 2017, p. 39-52.

“Os encantos da Igrejinha de Pedra”. 08 de agosto de 2021. Disponível em <<https://www.douradosnews.com.br/dourados/os-encantos-da-igrejinha-de-pedra/1162047/>> acesso em 13 ago. 2021.

Perfil dos municípios brasileiros. IBGE. Pesquisa de Informações Básicas Municipais, Suplemento de Cultura – 2014. Disponível em <https://ww2.ibge.gov.br/munic_cultura_2014/sel_tema.php?munic=5003702&uf=50&nome> acesso em 24 dez. 2017.

PINTO, Maiara L. **Da usina termoelétrica senador Filinto Muller à usina velha: contribuição à história de um patrimônio histórico-cultural douradense**. 2015. 183f. Dissertação (Mestrado em História). UFGD. Dourados.

QUEIROZ, Paulo R. C. “A historiografia sul-mato-grossense, 1968-2010: notas para um balanço”. In: GREZER, Raquel (org.). **Do passado ao futuro**. Edição comemorativa aos 50 anos da ANPUH. São Paulo: Contexto, 2011, p.167-185.

“Quem pode efetuar um tombamento?” IPHAN Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/perguntasFrequentes/detalhes/60>> acesso em 10 fev. 2018.

SANT’ANNA, Márcia. “Cidade-atração: Patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil nos anos 90”. **Cadernos PPG-AU**, FAUFBA, Salvador, v. 2, n. 2 [número especial], p. 43-58, 2004. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1686>> acesso em 20 ago. 2018.

SANTOS, Marina de S. **Dourados: planejamento, olhares sobre a cidade (1970-2003)**. 390 f. 2016. Tese (Doutorado em História). UFGD, Dourados.

SCIFONI, Simone. “Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo”. **Revista CPC**. Dossiê Educação patrimonial. USP: SP. v.14, n. 27, 1º sem de 2019, p.14-31.

SILVA, Kalina V. & SILVA, Maciel H. In: **Dicionário de conceitos históricos**. 2ªed. 1ªreimp. São Paulo: Contexto, 2008.

ULLIANA, Márcia Bortoli. **O patrimônio cultural multifacetado: tensões, contradições e usos em Dourados (1984-2018)**. 2019. 331f. Tese (doutorado em História), UFGD. Dourados.

ZARBATO, Jaqueline Ap. M.; SCHOSSLER, Joana C.; CARVALHO, Aline V. “Educação patrimonial, história pública e ensino: análises e possibilidades para a história”. **Revista Fronteiras**. Dourados:MS, v. 21, n. 38, Jul./Dez. 2019, pp. 55-70.

O RELÓGIO DA RUA 14 DE JULHO E O TOMBAMENTO TÁCITO POR ACESSÃO DE BENS¹

Maria Teresa de Mendonça Casadei
Juliana de Mendonça Casadei

Introdução

Todo relógio, em sua essência, é apenas uma engrenagem que se propõe a contar o tempo. Entretanto, em cada segundo, ele testemunha os acontecimentos a sua volta, marcando-os no compasso da história. O monumento-relógio da Rua 14 de Julho, em alusão ao Relógio de 1933, também é uma engrenagem que conta o tempo, mas, além disso, nos remete à história que o original testemunhou. É um símbolo que resgata a lembrança do tempo de várias gerações de campo-grandenses. Ele marca o tempo, marca a história, marca uma avenida, marca pessoas... por isso, tombar esse relógio significa muito mais que um ato de preservação emanado pelo Estado. É como

1. Este capítulo foi baseado no artigo intitulado: TOMBAMENTO TÁCITO POR ACESSÃO DE BENS RECENTES: O CANTEIRO CENTRAL DA AVENIDA AFONSO PENA EM CAMPO GRANDE-MS, apresentado no evento: “III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural: Experiências de Gestão e Educação em Patrimônio”, realizado entre os dias 07 e 11 de junho de 2021 na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

querer parar o tempo sem comprometer seu status dinâmico. É conservar a beleza dos segundos efêmeros da vida.

Assim, fica evidente a importância da proteção desse monumento alusivo para preservar a memória coletiva em âmbito do patrimônio cultural campo-grandense, haja vista ser um marco identitário da cidade, e cuja presença traz consigo não apenas toda sorte de significado social nele impregnado, mas também a própria lembrança da destruição desse símbolo, quando da demolição do Relógio em 1970. Por esta razão, se revela a necessidade de um estudo interdisciplinar sobre seu possível tombamento.

Com a finalidade de se analisar questões de ordem prática e os desdobramentos jurídicos gerados a partir da inserção de bens recentes, tais como monumentos alusivos a bens de interesse cultural em âmbito de áreas previamente tombadas, é necessário promovermos o resgate de conceitos e discussões que transitam entre a memória cultural, patrimônio, história e a ciência jurídica, tudo no sentido de viabilizar a descoberta da situação fática e de direito ocorrida com o Relógio da Rua 14 de Julho, em Campo Grande/MS; a saber, se houve o tombamento tácito por acessão de bens recentes ao canteiro central da Av. Afonso Pena, previamente protegido pela legislação, levando-se em conta as sucessivas intervenções em âmbito do canteiro central da principal avenida da cidade.

De longa data e anteriores ao tombo, o canteiro central da Avenida Afonso Pena já passou por diversas modificações, as quais descaracterizaram, em parte, a dinâmica sociocultural existente, passando de local de encontro e convívio para local de passagem. Ocorreram também intervenções posteriores ao seu tombamento, tais como a acessão da estátua do poeta Manoel de Barros, o prolongamento da borda do canteiro central na interseção com a Rua 14 de Julho e a instalação de monumento alusivo ao antigo relógio existente no mesmo cruzamento, sob as bases do original, construído em 1933 e demolido em 1970.

Considera-se que as duas recentes intervenções se correlacionam com a preservação da memória afetiva da comunidade local, portanto, em consonância com o propósito protetivo, o que ainda em caráter preambular, nos impõe acreditar na possibilidade do tombamento tácito por acessão de bens recentes. Contudo, isto se viabiliza apenas se autorizado pelo órgão competente, respeitando-se assim os critérios legais, e consequentemente,

o propósito do respectivo tombamento e as políticas de preservação do patrimônio cultural.

Bens públicos e o tombamento de ofício

A proteção de bens materiais, a partir do respeito e salvaguarda dos monumentos e, conseqüentemente da memória coletiva, tem origem na Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado – a Convenção de Haia, em 1954 (CARVAJAL, 2016). No ordenamento jurídico brasileiro, o tombamento surge em 1937 com o Decreto-Lei n. 25, mas a obrigação de proteger o patrimônio foi inserida pela primeira vez alguns anos antes, ainda na Constituição de 1934 (MIRANDA, 2017). Podemos defini-lo como espécie de intervenção do Estado na propriedade com o intuito de proteção do bem em razão do interesse público em sua preservação, sem, contudo, suprimir a propriedade do objeto.

O tombamento, da forma como é concebido pela maioria das pessoas, está associado à imposição do Estado na conservação de bens privados, partindo do pressuposto que bens públicos estariam por si só já protegidos pela Administração, enquanto acervo indisponível. Todavia, essa ideia formada acerca desse instituto é equivocada e o Decreto-Lei n. 25 de 1937 que dispõe sobre o ato administrativo de tombamento nos esclarece que bens públicos podem ser objeto do tombamento (BRASIL, 1937).

O artigo 5º do Decreto-Lei n. 25/1937 estabelece claramente a suscetibilidade dos bens públicos ao tombamento, simplificando o ato que pode ocorrer de ofício (BRASIL, 1937). A própria origem do instituto do tombamento nos mostra que tal ato sempre esteve associado à ideia de inventário e catalogação de bens públicos, visto que a palavra advém do fato de que em Lisboa, Portugal, o arquivo público do Reino, denominado Torre do Tombo, que funcionou entre os anos de 1378 a 1755 no mesmo local, tinha por finalidade armazenar os registros patrimoniais da Coroa portuguesa (CARVALHO FILHO, 2020).

Deveras, partindo do estudo de caso do relógio-monumento da Rua 14 de Julho, assim como das diversas intervenções realizadas no canteiro central da Avenida Afonso Pena, onde se cruzam, pode-se perceber atos de tombamento realizados sobre bens públicos de ofício pela municipalidade, ou seja, de iniciativa própria, sem provocação de terceiros. Contudo, o Reló-

gio da Rua 14 de Julho não foi tombado por ato específico e expressamente, nos provocando a cogitar a possibilidade da existência de tombamento tácito por acessão, análise que faremos a seguir, neste capítulo.

O tombamento tácito e por acessão

A legislação em vigor no país não prevê expressamente a hipótese do tombamento por acessão, motivo pelo qual o presente tema abordado neste capítulo é inovador e merece ser analisado com toda cautela. De fato, o decreto-lei que resguarda o tombamento não é suficiente para esclarecer essa modalidade de tombo, o que torna necessário buscar na legislação civil alguns conceitos que complementem o entendimento do tombo por acessão.

O tombamento tácito, assim entendido, configura-se quando a Administração Pública realiza atos que resultam em medidas protetivas e reconhecem tacitamente a importância histórica, cultural, artística, arquitetônica, paisagística e ainda afetiva, apesar de não declarar oficialmente e expressamente o seu interesse na proteção do patrimônio.

No caso concreto, não existe ato administrativo ou legislativo reconhecendo a necessidade de tombamento ou realizando o tombo propriamente dito, mas por estar inserido num contexto de proteção, o bem passa a contar com as mesmas prerrogativas e exigências do Decreto-Lei n. 25 de 1.937.

Em vista da doutrina (RABELLO, 2009) afirmar que não se implementa o tombamento sem especificar o bem, seja móvel ou imóvel, por ser impossível materializar o ato administrativo sem indicar o bem tombado, o artigo 1º do Decreto-Lei 25/37 considera patrimônio histórico o “conjunto de bens” que sejam de interesse público (BRASIL, 1937). No mesmo sentido, a Constituição da República Federativa do Brasil – CRFB/88 dispõe em seu artigo 216 que se “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto”, nos quais se incluem (BRASIL, 1988).

Esses elementos jurídicos nos fazem perceber que o tombamento pode atingir o conjunto, ou seja, bens agregados, e não apenas o objeto específico do ato. E, especialmente nas hipóteses em que não se relaciona o tombo a um ato administrativo direto, mas na generalidade, pode-se concluir que o acervo todo foi tombado. Como o ato do tombo ocorreu de forma tácita, recaindo sobre determinado bem inserido no conjunto, podemos dizer

também ser possível o tombo por acessão, ou seja, por acréscimo de obra posteriormente realizado.

A acessão é todo acréscimo inesperado que se efetiva a um bem imóvel, de forma natural ou artificial, suscetível de ampliá-lo em suas perspectivas, fronteiras e dimensões, promovendo alterações em seu volume, valor, tamanho, etc. O Código Civil Brasileiro – Lei n. 10.406/2002 (BRASIL, 2002) em seu artigo 1.248 dispõe que “A acessão pode dar-se: [...] V – [...] por construções”.

Nesse sentido, a qualquer bem imóvel, seja público ou privado, podemos identificar o instituto da acessão, ou seja, acréscimos em sua substância que podem gerar consequências jurídicas a rebote, como por exemplo, no caso de bens tombados. Isto porque seria perfeitamente possível que um bem tombado em sua estrutura original pudesse ganhar contornos diferentes, receber acréscimos e estes modificarem o ato administrativo do tombo.

É certo que o tombamento por acessão careceria de individualização e especificação do bem, uma vez que o acréscimo patrimonial se efetivou posteriormente ao ato de tombamento do bem principal. E, esta realidade nos impõe algumas reflexões: seria possível realizar acréscimos artificiais em áreas ou bens tombados por meio de construções, conforme permite o Código Civil em seu art. 1248, inciso V? Essa modalidade de acessão se aplica aos bens tombados, independente de autorização do órgão responsável pelo reconhecimento do interesse público no tombo?

Primeiramente, sobre a possibilidade de acessão em bens tombados, não resta dúvida sobre sua possibilidade. Em alguns casos levados ao Judiciário já se encontra registros de sua ocorrência, como o do Município de Cabo Frio/RJ, em que a partir de uma ação civil pública discutiu-se a possibilidade de se realizar obras de acréscimo em imóvel integrante de conjunto paisagístico e urbanístico tombado (BRASIL, 2021). O Poder Judiciário entendeu que em razão do tombamento ser considerado medida de proteção e acautelamento nos termos do art. 216, § 1º, da CRFB/88, justifica-se inclusive a intervenção no direito de propriedade, que não se mostra absoluto, para assegurar a sua função social (art. 5º, inciso XXIII). Quanto à possibilidade de acréscimo, entendeu-se que somente poderia ser realizado após a aprovação do órgão de fiscalização, neste caso o IPHAN. Em grau de recurso, o Tribunal de Justiça manteve a sentença de primeira instância, considerando

que a demolição de acessão erigida no bem tombado determinada era medida necessária e estava de acordo com a legislação em vigor.

Evidentemente recusou-se a acessão por construção, pois esta demandaria autorização do órgão responsável pelo tombamento. De fato, a decisão não reconheceu a possibilidade de acessão por construção sem a devida autorização, o que nos impele a interpretação de que acréscimos em bens tombados não poderiam acontecer à revelia do órgão responsável pelo tombo antecedente à acessão (BRASIL, 2021).

Contudo, o problema discutido em Cabo Frio/RJ não reflete exatamente o caso de Campo Grande/MS, que demanda identificar se é possível o tombamento tácito de bens acrescidos. Veja: ao inserir um objeto, um bem, sobre outro já tombado, seria forçoso reconhecer, a priori, a possibilidade de se considerar automaticamente tombado o bem acrescido. Esse é um elemento importante para analisarmos, pois na prática, ainda que se autorizem acréscimos e modificações em bens tombados, estaríamos diante de hipótese de extensão dos efeitos do tombo ao bem acrescido, inserido artificialmente em outro bem previamente tombado?

Nesse sentido, podemos dizer que bens tombados podem sofrer acréscimos, desde que autorizados. Todavia, precisamos ainda analisar se o tombamento por acessão pode ser conciliado com a legislação em vigor no Brasil, o que faremos a seguir.

O tombamento do canteiro central da Avenida Afonso Pena em Campo Grande – MS

Em caráter preambular, importante fazer erigir um pouco sobre a história do tombamento do canteiro central da Avenida Afonso Pena em Campo Grande, MS. A referida avenida faz interseção com a Rua 14 de Julho, local onde foi instalado o monumento alusivo ao relógio histórico.

O canteiro central da Avenida Afonso Pena em Campo Grande é considerado um marco histórico da evolução do planejamento urbano e paisagístico da cidade que foi deflagrado a partir da construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. No ano de 1.909, a Intendência Municipal solicitou aos engenheiros militares um plano de alinhamento de ruas e praças da cidade, preocupando-se inclusive com eixo de passagem de ventos dominantes (MACHADO, 2000).

Segundo Machado (2000), a primeira planta da cidade foi elaborada pelo engenheiro Nilo Javary Barém e data do ano de 1909. Nela, a Avenida Afonso Pena era chamada de Marechal Hermes, e a atual Rua 26 de Agosto, primeira via pública, localizada na margem do córrego Prosa, a Rua Velha, se chamava Afonso Pena.

Em 18 de janeiro de 1916, a Câmara de Vereadores alterou o nome da av. Marechal Hermes para Afonso Pena, como forma de homenagear o Presidente da República (falecido em 1909) que havia aprovado o traçado da Noroeste do Brasil, beneficiando Campo Grande. As árvores do canteiro central da Avenida Afonso Pena foram plantadas pelos prefeitos Arlindo de Andrade, Arnaldo Estevão de Figueiredo e Eduardo Machado. Por sua vez, o engenheiro Themístocles Brasil, na elaboração do núcleo urbano da planta contendo o primeiro arruamento da cidade em 1910, no projeto de expansão urbana, destaca a Avenida Afonso Pena como ligação entre o Córrego Segredo ao Campo de Marte, dois extremos da cidade, passando pelos espaços onde se construiria a estação de ferro (OLIVEIRA NETO, 1999).

Diante da importância para a memória de Campo Grande, e face às notícias de reformas na avenida para a criação de um corredor de transporte coletivo, deu-se início ao processo de tombamento por meio de manifestação do Ministério Público, culminando no edital de tombamento provisório de 24 de abril de 2009, publicado no DIOGRANDE n. 2777, 30/04/2009, p. 07 (FUNDAC, 2009).

Nesse ínterim, para viabilizar o tombamento administrativo definitivo, o Ministério Público ajuizou ação civil, obtendo decisão judicial favorável, tendo-se o tombamento definitivo após o trânsito em julgado da decisão (TJMS, 2012).

Enquanto o imbróglgio jurídico não se desenrolava, a avenida sofreu diversas modificações, como por exemplo, em 2011, quando as vagas de estacionamento do canteiro central foram suprimidas, fazendo desaparecer o tradicional ponto de entrega de jornais aos domingos, além do ponto dos “dogueiros” como se chamavam os carros de lanche *hot-dog*, que foram encerrados por conta das obras no local. Em 2012, foi construída uma ciclovia no canteiro central, sendo a última mudança substancial realizada, conforme Ação Civil Pública n. 0033503-82.2012.8.12.0001 (TJMS, 2012).

Por fim, o tombamento definitivo dos canteiros centrais e das árvores da avenida foi implementado pelos Decretos n. 14.013, de 03 de Outubro de

2019 (CAMPO GRANDE, 2019) e n. 14.527, de 20 de novembro de 2020 (CAMPO GRANDE, 2020), publicados respectivamente em 04/10/2019 e 24/11/2020 no DIOGRANDE, sendo que também as calçadas lindeiras, faixas de ciclovia e o seu entorno foram inseridos no Livro do Tombo Histórico e Paisagístico de Campo Grande. Não constou nos referidos decretos expressamente o tombamento da estátua de Manoel de Barros, localizada no canteiro central da Avenida Afonso Pena, no cruzamento com a Rua Rui Barbosa, nem do Relógio-Monumento na interseção com a Rua 14 de Julho. Todavia, há de se reconhecer o tombo, tendo em vista se constituir em bens acrescidos após o ato administrativo de tombamento realizado em 2009, e, também pelo fato de se enquadrarem no conceito de conjunto de bens, assim definido pela Constituição, aliado ao fato de estarem inseridos no canteiro central de avenida tombado.

O Relógio da 14 de julho e o tombamento por acessão

Inaugurado em 1933, o Relógio da Rua 14 de Julho simbolizava o progresso. Segundo Oliveira Neto (2003, p.53), tanto o relógio como o obelisco, dois monumentos idealizados pelo Coronel Newton Cavalcante, comandante da Circunscrição Militar, e instalados no alinhamento do canteiro da Av. Afonso Pena na mesma época, “representavam um momento de afirmação da presença do Estado brasileiro na cidade e da opção da elite local de reforçar a inserção daquela sociedade no mundo do capital e da modernidade”.



[Figura 01] Movimento popular no entorno do Relógio da Rua 14 de Julho

[Fonte] ARCA – Arquivo Histórico de Campo Grande

A localização estratégica na região central se transformou no ponto de referência para manifestações cívicas, políticas e culturais. Era o local de encontro entre as pessoas da cidade, inclusive das paqueras no auge do *footing*.

Com o crescimento da cidade, em 1970 o relógio foi demolido. Os motivos para demolição são controversos, mas foram justificados à época como para permitir o melhor fluxo de veículos no local. Todavia, a demolição do relógio eliminou a referência do local para horários e encontros, que passaram a ocorrer em outros pontos da cidade (OLIVEIRA NETO, 2003).

Certamente o relógio consolidou-se como um símbolo da cidade e, tamanha sua representatividade, em 1999 foi construída uma réplica, porém, em um local pouco representativo (OLIVEIRA NETO, 2003). A réplica foi instalada também no canteiro central da Avenida Afonso Pena, contudo há uma quadra do lugar original, no cruzamento com a Av. Calógeras. A tentativa de resgate histórico não serviu ao propósito.



[Figura 02] Demolição do Relógio da Rua 14 de Julho, 1970

[Foto] Roberto Higa, arquivo pessoal

Mais tarde, com o objetivo de reverter os processos de degradação da área central da cidade, foi estabelecido um Plano Local para as Zonas Especiais de Interesse Cultural do Centro, conhecido como Plano de Revitalização do Centro, definindo diretrizes para intervenção no território sob os aspectos do patrimônio cultural, econômico e social (CAMPO GRANDE, 2009). Dentre as ações propostas no Plano, estabeleceu-se como prioritário a requalificação da Rua 14 de Julho, que veio a se materializar a partir de um Programa de Desenvolvimento Integrado estabelecido pelo Município em 2017, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID (CAMPO GRANDE, 2018), cujas obras ocorreram no período de 2018 a 2019.

Os projetos urbanístico, paisagístico e de infraestrutura foram concebidos no intuito de promover a integração com os imóveis e conjuntos de árvores notáveis até então caracterizados como patrimônio histórico-cultural e arquitetônico. Uma das premissas do projeto foi intensificar o contato e a relação entre os estabelecimentos comerciais predominantes na via e os seus transeuntes, a partir de intervenções físicas que incluíram o alargamento das calçadas, sombreamento, iluminação, implantação de mobiliários e outros elementos, os quais propiciaram acessibilidade, conforto e segurança aos usuários. Com a requalificação da via, o produto desejado foi a promoção de um ambiente agradável, funcional e convidativo, respeitando e valorizando a importância histórica da via (NESSIMIAN & FERNANDES, 2015).

Em que pese todas as mudanças promovidas, especificamente no cruzamento com a Av. Afonso Pena, a intervenção promoveu a ampliação das bordas do canteiro central tombado provisoriamente em 2009, incluindo no centro do cruzamento, no alinhamento do canteiro, a edificação de um monumento alusivo ao antigo relógio da Rua 14.



[Figura 03] Relógio da Rua 14 de Julho em 2020

Nas bordas alargadas, foram executados canteiros ajardinados e instalados mobiliários, tais como bancos, configurando um espaço de descanso e contemplação, como que uma praça no entorno do novo relógio.

Insta esclarecer que o monumento não se trata de uma réplica, tal qual a tentativa que já se fizera anteriormente no cruzamento com a Av. Calógebras. Mas sim uma escultura reproduzida no tamanho real, com outros materiais e totalmente vazada. Os arquitetos projetistas assim relatam o objetivo do monumento:

A proposição de uma escultura metálica no cruzamento com a Avenida Afonso Pena, representando a “alma” do Relógio que um dia em concreto ali se fez presente, é o grande exemplo do incentivo à preservação e recuperação dos prédios, fachadas e demais ícones históricos, com ênfase para suas características arquitetônicas como forma de recuperar assim não só fisicamente o ambiente, mas também sua simbologia e vínculos afetivos com a população e a memória da cidade. (NESSIMIAN & FERNANDES, 2015).

Durante a execução da obra, nas escavações, operários encontraram a base original do relógio demolido na década de 70, e a escultura foi então instalada exatamente no local original, aproveitando a fundação (CGNotícias, 2019).

Considerando que o tombamento do canteiro desde 2009, ainda que provisório, remete as intervenções no conjunto de bens tombados à obrigatoriedade de manifestação do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, tendo em vista decisão judicial oriunda dos autos n. 0033503-82.2012.8.12.0001, p. 804 (TJMS, 2012), este foi consultado acerca do projeto, e considerou que as ampliações no canteiro não promoveriam sua descaracterização (IHGMS, 2018).

O parecer favorável do Instituto configura-se como a autorização necessária do órgão responsável pelo tombamento, para uma acessão por construção, como foi o caso da ampliação do canteiro e do novo relógio. Situação idêntica ocorreu com a inserção da estátua do poeta Manoel de Barros no canteiro central da Avenida Afonso Pena.

Ao se fazer inserir novo monumento em espaço tombado, podemos dizer que a acessão se torna extensão do tombo, impondo-se reconhecer que qualquer acréscimo autorizado deve ser protegido desde então. É fato que o espaço originalmente tombado, ao receber novo bem, agrega valores culturais e sua supressão já não mais poderia se operar, da mesma forma que se impõe o dever de conservar e proteger.

Não obstante, o ato de tombamento ocorre de forma expressa, por meio de declaração de interesse via ato administrativo, normalmente o decreto, ou lei de efeito concreto (CARVALHO FILHO, 2020).

Não há registros de que o ato de tombamento poderia se efetivar de forma tácita. Veja que tácito, do latim, *tacitus*, significa não expresso por palavras, é todo ato não formalmente expresso (SILVA, 1982). Diante disso, o tombo por acessão seria a extensão dos efeitos do tombamento que recai sobre o bem principal, porém, sem expressamente demarcar novo ato de tombamento para o bem acrescido.

Como na prática o regime de proteção especial se imputa ao bem acrescido, impõe-se reconhecer o tombamento tácito como possível no ordenamento jurídico brasileiro, ainda que sem previsão expressa na legislação.

Considerações finais

No intuito de analisar a existência e possibilidade do “tombamento tácito por acessão”, o presente estudo trouxe à baila um problema oculto que despertou à tese jurídica de que a inserção de novos monumentos alusivos a bens de interesse cultural, histórico, etc., em âmbito de áreas tombadas, se incorporam ao conceito de bem e de conjunto a ser protegido. O tombamento tácito também pode acontecer quando ocorre o tombamento de um conjunto de bens, ainda que o acervo tombado não descreva um objeto ou monumento em especial.

Inexiste na doutrina qualquer registro sobre o tombamento tácito e sobre o tombo por acessão, motivo pelo qual as referências utilizadas são periféricas sobre conteúdo que respalda a tese central deste trabalho.

No que se refere ao cerne da pesquisa, a discussão lançada nos tópicos deste capítulo foi dirimida a partir da análise do caso do Relógio da Rua 14 de Julho em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, no canteiro da Avenida Afonso Pena, já previamente tombado.

O trabalho nos permitiu concluir que houve o tombamento tácito do Relógio da Rua 14 de Julho, em Campo Grande, MS, por acessão do que chamamos de bens recentes ao canteiro central da Av. Afonso Pena, previamente protegido em 2009, de forma provisória e em 2019, de forma definitiva.

As sucessivas intervenções no canteiro central da principal avenida da cidade nos mostraram que uma réplica ou monumento alusivo podem ser tombados tacitamente, ou seja, sem ato administrativo direto. Nenhum dos decretos de tombamento, ou o ato administrativo do tombo provisório, se referiram ao Relógio-Monumento, demonstrando a possibilidade da tese defendida de que o tombamento tácito é cabível, considerando o conjunto de bens tombados, ainda que não expressamente relacionados no ato de tombamento. Essa linha se consolida quando a legislação reforça a possibilidade do tombamento de ofício, quando envolve bens públicos.

Apesar das sucessivas alterações que sofreu o canteiro central da Avenida Afonso Pena em Campo Grande/MS, especialmente no encontro com a Rua 14 de Julho, terem descaracterizado a dinâmica sociocultural, que de espaço de encontro e convívio se transforma em local de passagem especialmente de veículos, as mais recentes alterações despertaram a atenção para o novo instituto do tombamento tácito por acessão, justamente pela

tentativa de resgatar a memória e tradição da cidade a partir de acréscimos por acessão. Ilustram essa hipótese o caso da estátua do poeta Manoel de Barros, o prolongamento da borda do canteiro central da avenida e a inserção do monumento alusivo ao antigo relógio, objeto central deste estudo.

A guisa de conclusão, podemos então afirmar que é possível o tombamento tácito por acessão de bens recentes, uma vez autorizada a obra pelo órgão responsável pelo tombamento, pois o propósito do respectivo tombamento e as políticas de preservação do patrimônio cultural atuam para proteção do conjunto de bens, nele entendidos os seus acréscimos, quer sejam naturais ou artificiais como os acrescidos por construção.

Referências

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 6 dez. 1937.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 5 out. 1988.

BRASIL Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 11 jan. 2002.

BRASIL. **Tribunal Regional Federal da 2ª Região. Apelação Cível n. 1994.51.02.044099-2**. Sexta Turma Especializada. Rel. Des. Fed. Guilherme Calmon Nogueira da Gama. Julg. 12/07/2010. DEJF2 12/08/2010). Disponível em: <<http://urbanismo.mppr.mp.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=62>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

CAMPO GRANDE. Plano Local para as Zonas Especiais de Interesse Cultural do Centro – ZEIC's Centro: P2 – Diagnóstico. Campo Grande: Organura/Planurb, 2009.

CAMPO GRANDE. **Plano de Mitigação. Componente I: Revitalização do Centro**. Campo Grande: PMCG/BID, 2018.

CAMPO GRANDE. Decreto n. 14.013, de 03 de outubro de 2019. Dispõe sobre o tombamento do canteiro central e das árvores octogenárias da Ave-

nida Afonso Pena, nesta capital e dá outras providências. **Diário Oficial [de] Campo Grande – Diogrande**, Poder Executivo, Campo Grande, MS, 04 out. 2019.

CAMPO GRANDE. Decreto n. 14.527, de 20 de novembro de 2020. Acrescenta dispositivos ao Decreto n. 14.013, de 3 de outubro de 2019 que dispõe sobre o tombamento do canteiro central e das árvores octogenárias da Avenida Afonso Pena, nesta capital e dá outras providências. **Diário Oficial [de] Campo Grande – Diogrande**, Poder Executivo, Campo Grande, MS, 24 nov. 2020.

CARVAJAL, Jorge Echavarría. Debates y redefiniciones del patrimonio cultural. **Ciencias Sociales y Educación**, Medellín, v. 5, nº 9, p. 109-126, jan./jun., 2016.

CARVALHO FILHO, José Santos. **Manual de Direito Administrativo**. São Paulo: Atlas, 2020.

CGNotícias, Agência Municipal de Notícias de Campo Grande. Instalado na 14 de Julho, monumento resgata a história econômica e social de Campo Grande. **Agência Municipal de Notícias de Campo Grande**, 2019. Disponível em: <<http://www.campogrande.ms.gov.br/cgnoticias/noticias/instalado-na-14-de-julho-monumento-resgata-a-historia-economica-e-social-de-campo-grande/>>. Acesso em 05 de jun. de 2021.

FUNDAC, Fundação Municipal de Cultural. Edital de Tombamento, de 24 de abril de 2009. **Diário Oficial [de] Campo Grande – Diogrande**, Poder Executivo, Campo Grande, MS, 30 abr. 2009.

IGHMS, Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul. **Ofício Presidência nº 030/2018**. Campo Grande: IGHMS, 2018.

MACHADO, Paulo Coelho. **Pelas Ruas de Campo Grande: a Grande Avenida**. Campo Grande: Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2000.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **Lei do Tombamento completa 80 anos, mas continua atual**. Revista Consultor Jurídico. Belo Horizonte: Del Rey, 2017.

NESSIMIAN, Inácio Salvador; FERNANDES, César da Silva. **Requalificação da Rua 14 de Julho**: Projeto Executivo. Campo Grande: CIA/Schettini, 2015.

OLIVEIRA NETO, Antônio Firmino de. Nas ruas da cidade: um estudo geográfico sobre as ruas e calçadas de Campo Grande. Campo Grande: Editora da UFMS, 1999.

OLIVEIRA NETO, Antônio Firmino. **Campo Grande e a rua 14 de Julho: tempo, espaço e sociedade.** Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2003.

RABELLO, Sonia. O Estado na preservação dos bens culturais: o tombamento. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

SILVA, De Plácido e. **Vocabulário jurídico.** Vol.II, 7ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1982.

TJMS, Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul. **Ação Civil Pública.** Processo n. 0033503-82.2012.8.12.0001. Disponível em: <tjms.jus.br>. Acesso em: 07 de jun. de 2021.

O SOBÁ COMO PRATO TÍPICO E PATRIMÔNIO IMATERIAL CAMPO-GRANDENSE: UMA CONVERGÊNCIA MULTICULTURAL ENTRE AS ILHAS DE OKINAWA E O ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL²

Márcio Augusto Oshiro
Gabriela Oshiro Reynaldo
Lucio Flavio Joichi Sunakozawa

Introdução

O presente trabalho tem como foco o aspecto multicultural do turismo sul-mato-grossense, mais especificamente, que decorre de um importante produto gastronômico e turístico campo-grandense: o sobá *okinawano*. O tema se torna relevante à medida que envolve os entrelaçamentos dos campos do Turismo Gastronômico e Patrimônio Imaterial, à luz de matizes multiculturais que elevou essa iguaria de origem oriental, adaptado ao gosto dos moradores e turistas da cidade de Campo Grande (MS), ao *status* de patrimônio imaterial e prato típico, como um grande incentivo e desenvolvimento ao turismo local.

2. O presente artigo intitulado “O sobá como prato típico e patrimônio imaterial campo-grandense: uma convergência multicultural entre as ilhas de Okinawa e o estado de Mato Grosso do Sul” é baseado no Trabalho de Conclusão de Curso de Turismo, apresentado no ano de 2021, por Márcio Augusto Oshiro, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Lúcio Flávio Joichi Sunakozawa e Coorientação da Prof^a Msc. Gabriela Oshiro Reynaldo.

O sobá é um prato típico, o qual se utiliza basicamente o macarrão de trigo, carne, caldo com molho de soja e temperos específicos, que foi introduzido e adotado como uma iguaria oficial de Campo Grande. O processo histórico da consolidação dessa comida oriental, se dá a partir de 1909, com a vinda de imigrantes nipônicos provenientes do arquipélago de Okinawa para esta Capital (ASSOCIAÇÃO OKINAWA DE CAMPO GRANDE, s.d). Mas, foi somente nos anos 60 e seguintes, que acabou por cair no gosto e divulgação da população local, com reflexos culturais diretos e incorporados na gastronomia e turismo local, com reconhecimento legal municipal, além de prato típico, também, como um patrimônio imaterial.

Passado mais de um século, essa iguaria *okinawana* foi a vencedora de uma ampla eleição popular, para motivar legalmente o nascimento de uma norma jurídica municipal, a Lei nº 6.072, de 9 de agosto de 2018, por isso, torna-se interessante, também, a análise da sua eficácia jurídica da referida legislação, que elevou essa iguaria de origem oriental ao *status* de patrimônio imaterial e prato típico campo-grandense, ou seja, com o fito de verificar as consequências jurídicas que produziu no atual e vigente Plano de Turismo do Município de Campo Grande (CAMPO GRANDE, 2017).

A pesquisa, destarte, encontra sua justificativa pela importância que o sobá exerce para a sociedade e turismo local através do encontro de diferentes culturas que acabaram se miscigenando de forma positiva, pois, trata-se de um prato oriental e que passou a fazer parte do cotidiano campo-grandense, de forma habitual e naturalmente, com grandes repercussões nas movimentações da Capital, quer sejam sociais, econômicas, culturais, gastronômicas, turísticas etc..., a tal ponto dessa referência merecer a edição de uma lei municipal que instituiu o sobá como patrimônio imaterial do Município de Campo Grande: a Lei nº 6.072, de 9 de agosto de 2018.

A relevância desta pesquisa, logo, se dá por vários motivos, dentre os quais podem ser elencados, pela formação multicultural e convivência harmônica e pacífica entre povos e culturas de origens distintas e que, por consequência, refletem em várias atividades socioeconômicas e turísticas gastronômicas, pois, são visíveis e marcantes ao longo da história de Campo Grande, bem como das inúmeras manifestações culturais, festividades, tradições, costumes, lazer, movimentações em bares e restaurantes, que sempre foram noticiadas pelos principais sites, jornais, rádios, revistas, redes televisivas e outros meios de comunicação local, tais como os tradicionais

Festival do Sobá (GOMES; LE BOURGELAT; MACIEL, 2012) e o *Bon Odori* (KUBOTA, 2008).

Metodologicamente, trata-se esta pesquisa, de uma análise multi e interdisciplinar que almeja compreender o alcance da cultura japonesa, suas territorialidades na Cidade Morena, e, sobretudo, como o sobá possa ser um fator de desenvolvimento local do turismo cultural em Campo Grande -MS.

Outro destaque é a ponderação que se pode fazer do próprio Plano Municipal de Turismo do município de Campo Grande (2017 – 2027), em relação à relevância do sobá no turismo local, e sua interatividade com o desenvolvimento local. No tópico de produtos turísticos do referido documento, são mencionados alguns locais propícios para vários segmentos do turismo no município, dentre eles o turismo gastronômico, oportunidade em que a Feira Central, o Mercado, Corredores Gastronômicos, dentre outros, são considerados potencialidades para esse segmento. Mais adiante, são citados dez itens que podem encantar o turista que visita à cidade, momento em que o sobá da Feira Central é considerado o segundo item mais atrativo, ficando somente atrás do pastel do Mercado.

Esse prato típico chama a atenção para os estudos do Turismo, em razão da projeção social, cultural e turística alcançada, com a concepção de legislação específica para reconhecer o sobá como prato típico e como patrimônio imaterial, feita por escolha de uma intensa consulta social e democrática, através de ampla eleição popular, sendo declarado vitorioso com 41% dos votos, mesmo concorrendo com pratos típicos genuinamente locais, como é o caso, do tradicional espetinho com 32% dos votos ficou em segundo lugar e, em terceiro lugar, o arroz carreteiro com 27% dos votos (BUENO; KASPARY, 2018). Todos os pratos lembram o sabor típico do campo-grandense, pois, levam a carne bovina³ em suas receitas, espelhando uma terra tradicional realmente de grande produção pecuária.

A partir dessa consagração do sobá, por consequência, adveio a conquista do *status* de norma jurídica municipal, sem similar na cidade ou em todo estado de Mato Grosso do Sul, para um produto gastronômico. Daí que, por isso, torna interessante e relevante destacar a eficácia jurídica dessa legislação, ou seja, os efeitos que podem ser irradiados no campo do Turismo, a partir da Lei nº 6.072, de 9 de agosto de 2018, que elevou essa iguaria

3. O sobá preferido é o com a carne bovina, com 80% dos pedidos pelos clientes, na Feira Central de Campo Grande (SBT MS, 2018).

de origem oriental ao *status* de patrimônio imaterial e prato típico campo-grandense.

Dessa forma, trata-se de um fenômeno social que tem raízes importadas das ilhas de Okinawa, no Japão, e veio com a imigração japonesa, a partir de 1909, chegando a esta capital sul-mato-grossense, e, por fim, coincide com a própria história de vida deste e seus familiares.

Portanto, diante dessa relevância, abrem-se novos campos para diversos estudos mais específicos sobre o tema, envolvendo Gastronomia e Turismo, por essa interação sociocultural, de conhecimentos e costumes distintos, mas que se afinam numa verdadeira integração entre povos, suas tradições e valores, com produção de consequências em diversos setores, tais como, na cultura, no turismo e na culinária local, ou enfim, de uma contribuição teórico-metodológica para contribuir e ampliar as discussões infundáveis sobre o tema.

A imigração japonesa no Brasil e o sobá *okinawano* como uma influência cultural em Campo Grande

Neste tópico, para a compreensão dos estágios anteriores do atual sobá, a pesquisa se dará pelas origens dos atores que protagonizaram uma verdadeira saga do Extremo Oriente, das ilhas de Okinawa, vindo a Campo Grande (MS), onde passaram exercer significativa contribuição cultural, através de seus costumes e culinária, em especial, o sobá *okinawano*.

A Imigração Japonesa em Campo Grande e suas origens

Para entender um pouco de como foi a chegada dos japoneses em solo sul-mato-grossense, em especial para Campo Grande, é necessário analisar como foi que se deu a vinda deles para o Brasil. Nota-se, portanto, que a emigração de trabalhadores japoneses para outros países teve início na década de 1870, bem antes de sua vinda para o Brasil. O Japão então passava pela Restauração Meiji (1868), o que implicou mudanças econômicas e políticas que inseriram o país no mundo moderno (BRASIL, 2010).

Entende-se desta maneira, que a sociedade japonesa, estava passando por sérios problemas, no início do século XX, principalmente, em relação aos efeitos da modernização no campo, o que favoreceu a ideia de emigra-

rem do Japão, para outros países, em busca de uma melhor qualidade de vida.

É importante ressaltar que, inicialmente, o intuito dos japoneses não era de permanecer nos países, em que foram emigrar, mas sim, o de juntar dinheiro, para então regressar ao Japão. Nesta senda, Kubota (2008, p. 30 – 31) corrobora para este entendimento, trazendo colocações sobre as transformações que o sobá sofreu no decorrer dos anos:

Essa mudança de membros ou parte de grupos étnicos para outras sociedades é retratada por vários autores como de caráter temporário, como foi o caso dos japoneses que se dirigiram ao Brasil e a outros países, visto que o real intuito era a de acumular certa quantidade de bens que lhes possibilitasse o retorno ao país de origem, podendo assim desfrutar de maior qualidade de vida. No entanto, no caso dos imigrantes japoneses, esse regresso ao país de origem raramente ocorre, e a fixação definitiva no Brasil é então realizada, tornando-se esse país lar definitivo de muitas dessas famílias que aqui chegaram.

É importante salientar que inicialmente o governo incentivou essa imigração de japoneses, do lado brasileiro, então, a necessidade da mão-de-obra para substituir o trabalho escravo foi o fator primordial (BRASIL, 2010); para que os japoneses fossem bem-vindos aqui.

É evidente portanto, que da parte brasileira, o interesse real era tão somente no serviço dos imigrantes para trabalharem principalmente nas lavouras de café, do interior paulista. Este incentivo, entretanto, não ficou restrito apenas ao lado brasileiro, o governo nipônico foi um dos grandes responsáveis por incentivar seus cidadãos a saírem da terra do sol nascente, para tentar de alguma forma estabilizar a crise social e demográfica que estavam enfrentando.

Ainda que tenha havido um incentivo por parte do governo brasileiro, principalmente, por causa das diferenças físicas e culturais, os trabalhadores japoneses eram vistos como “diferentes”, necessitando de vigilância permanente (BRASIL, 2010). Tinha-se um certo receio por parte dos nativos, já que os japoneses eram extremamente diferentes não só em relação a traços físicos, mas principalmente por conta da cultura, o que causava bastante dúvidas acerca do que podiam fazer ou não.

Diante deste cenário, bem como tendo por base as fortes tradições familiares japonesas, os imigrantes tiveram uma dificuldade de se inserirem completamente na sociedade brasileira, já que além das barreiras sociais, a língua também era uma grande barreira, fora os costumes locais. Diante desta situação atípica, e sempre levando em conta a cultura nipônica, eles começaram a criar associações e instituições nipônicas, com o intuito de preservar as raízes, bem como tentar diminuir o sofrimento da saudade da terra natal. Verifica-se, conforme Kubota (2008), que esses grupos eram muito importantes, para conservar também o culto ao imperador.

Neste diapasão, após a chegada destes japoneses no Brasil, para o trabalho nas lavouras de café, muitas famílias, começaram a se mostrar insatisfeitas, já que o trabalho era árduo e a remuneração escassa (KUBOTA, 2008). Diante deste cenário, bem diferente do imaginado quando resolveram deixar a terra natal deles, muitos japoneses largaram estes serviços nas fazendas e foram em buscas de locais menos explorados no interior do país, e que poderiam oferecer melhores condições de trabalho, bem como qualidade de vida.

Desta forma, muitas famílias de imigrantes japoneses, encaminharam-se a Campo Grande no ano de 1909, a fim de trabalharem na construção da Estrada de Ferro Noroeste, pois a remuneração era muito mais recompensadora que o trabalho nas fazendas (KUBOTA, 2008). Assim sendo, tem-se o marco inicial da chegada dos japoneses em Campo Grande, a construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil.

É importante destacar, todavia, que Campo Grande, nunca foi o foco principal de imigração dos japoneses, conforme demonstrado acima, mas, as circunstâncias de dificuldades do *modus vivendi*, acabaram levando as famílias imigrantes a procurarem outros locais, mais favoráveis para adaptarem suas vidas. Em razão deste cenário grande parte dos imigrantes em Campo Grande chegou à cidade secundariamente, uma vez que sua direção inicial era o interior do estado de São Paulo (KUBOTA, 2008).

Um fato que deve ser lembrado, é que os imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil, bem como em outros locais do continente americano, eles não eram provenientes de um único lugar do Japão, mas sim de diversos locais, como da ilha de Okinawa. Após a chegada dos primeiros japoneses que se instalavam nas plantações paulistas de café, houve a chegada dos imi-

grantes de Okinawa, que inicialmente foram do Japão ao Peru, mas definitivamente se fixaram em Campo Grande (KUBOTA, 2008).

É interessante ressaltar, que os japoneses tinham bastante conhecimento de técnicas agrícolas, de modo que com o fim da construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil, os imigrantes passaram a se dedicar na produção de hortaliças dando origem ao “cinturão verde” nas adjacências de Campo Grande. Esses imigrantes foram responsáveis pela criação de colônias agrícolas, como a do município de Terenos (YOKOO, 2014).

Uma outra característica que marcou o motivo do grande estabelecimento de *okinawanos* na cidade de Campo Grande/MS; esteve relacionado a um sentimento natural de proteção cultural, pois ao verificar que muitos japoneses provenientes desta ilha no Japão se encontravam na cidade, seria uma forma de conseguirem manter forte suas culturas e tradições, sempre buscando uma forma de alguma maneira se manterem ligados com suas origens, seja por meio das danças, da alimentação, ou dos costumes.

Diante desta proximidade, segundo informações extraídas do site da associação, foi fundado em Campo Grande, em 1922, a Associação Okinawa de Campo Grande/MS, e que está em funcionamento até os dias de hoje, ou seja, é uma das mais responsáveis pela disseminação da cultura oriental na comunidade campo-grandense (ASSOCIAÇÃO OKINAWA DE CAMPO GRANDE, s.d.).

Logo, se percebe a notória influência da comunidade japonesa em Campo Grande – MS. A Figura 01 demonstra um monumento em homenagem aos 70 anos da imigração japonesa no Brasil, instalada na Praça do Rádio Clube, região central da referida cidade, o que comprova essa presença influente na cultura local.



[Figura 1]. Monumento em Homenagem aos 70 anos da Imigração Japonesa, 2011.

[Fonte] GOMES; LE BOURLEGAT; MACIEL (2012).

É importante notar que historicamente, existiram conflitos entre os dois grupos de japoneses – *okinawanos* e *não-okinawanos* – que desmereciam a imagem dos *uchinanchu*, desqualificados enquanto nipônicos, chamados muitas vezes de “japoneses negros” ou “não-japoneses” (KUBOTA, 2008). Estas diferenças se mantiveram também inicialmente na cidade de Campo Grande, no entanto ao longo dos anos, isso foi superado, a partir do momento em que os grupos étnicos foram se adaptando e se inserindo na cultura local.

O Sobá de Okinawa e o Sobá de Campo Grande

Apesar da conhecida culinária japonesa, como o sushi feito com arroz e alga marinha e o sushi que é feito a base peixe cru, o sobá é um alimento mais específico dos japoneses provenientes dos arquipélagos de Okinawa, ao sul do Japão, que veio com os movimentos de imigração *utinanchus* ou

okinawanos, que eram considerados de grupos diferentes, por conflitos com os demais *nikkeis* de outras localidades daquele país.

Isso se dá a partir de 1909, de Okinawa para Campo Grande MS, formando uma grande colônia de imigrantes nessa cidade sul-mato-grossense (TREILARD, 2020), assim, destaca-se o interesse particular desta pesquisa, ou seja, em razão da origem oriental que marca a vida deste pesquisador, o que coincide até com a história de vida familiar e de seus antepassados, nessa mesma trajetória histórica.

Mas, historicamente, somente após quase cinquenta anos, que essa comida começou a cair no gosto do público campo-grandense, transformando-se em um produto gastronômico de grande popularização na sociedade campo-grandense, pois até então era consumido no seio da comunidade de imigrantes, conforme relata a pesquisadora Treilard (2020, p. 05):

O Sobá foi inicialmente comercializado em Campo Grande em 1966, na Feira Central de Campo Grande, quando dois irmãos – Hiroshi e Tsiyoshin Katsuren – decidiram vendê-lo a outros feirantes nipônicos. No início, o prato era consumido escondido, atrás das cortinas das barracas, pois os japoneses/*okinawanos* tinham vergonha da forma com que comiam (usando hashi e sugando o macarrão e o caldo). Porém, as cortinas não foram suficientes para esconder o consumo desse alimento, e logo a curiosidade dos campo-grandenses obrigou a família a vender o sobá a toda a população. O Okinawa Sobá dá então lugar ao Sobá de Campo Grande.

Um dos fatores determinantes que ajudaram a melhor aceitação da cultura japonesa-*okinawana* em Campo Grande/MS, deu-se muito por meio da culinária, sendo o caso mais emblemático o sobá *okinawano*. Nesta forma, entende-se por Sobá *Okinawanoo*, o seguinte:

No arquipélago de Okinawa, o Sobá; é diferente daquele servido no restante do Japão. O chamado “Okinawa sobá” não leva trigo sarraceno, mas é preparado somente com trigo comum e a massa vem preparada para ser servida com caldo de algum tipo de carne (porco, peixe, galinha) e condimentos. O Sobá é servido com o caldo, pedaços de carne e alguns complementos (vegetais e omelete) (GOMES; LE BOURGELAT; MACIEL, 2012, p. 61).

Portanto, ainda que a receita originária da ilha de Okinawa tenha sofrido algumas modificações e adaptações para um melhor inserção na comunidade campo-grandense, o produto sobá foi tão bem aceito, que posteriormente surpreendeu a própria comunidade *nikkei* ao se tornar como um prato típico da cidade, oficializada por lei, e também como um patrimônio imaterial campo-grandense, que ajudou a fomentar as várias vertentes de turismo na capital do estado de Mato Grosso do Sul, assunto este que será melhor abordado no tópico oportuno.

Turismo cultural, gastronômico e patrimônio: convergência multicultural através do sobá *okinawano*

Quando se fala em Turismo, é importante demonstrar que isso pode ter vários aspectos de origens e ter diferentes motivações e destinações. E isso pode ocorrer a partir de um produto culinário local, com recheio de cultura e história que envolvem o contexto de uma localidade ou de um povo, que lhe agregam valores a ponto de impulsionar o desenvolvimento local e atividades diretas e indiretas na cadeia produtiva do turismo. É o que se percebe, de acordo com as revisitações teóricas de vários autores, a partir do fenômeno cultural que veio de um prato típico, sobá, como a seguir se pode conferir.

Turismo Multicultural, Gastronômico e Patrimonial

O Turismo Cultural é marcado pela motivação do turista de se deslocar especialmente com a finalidade de vivenciar os aspectos e situações que são peculiares da nossa cultura (BRASIL, 2010). A gastronomia é muito importante e relevante para o turismo e possibilita inúmeras oportunidades para todos aqueles que souberem explorar esse nicho de mercado, direta ou indiretamente (FURTADO, 2004, s.p.).

É relevante ressaltar que existem diversos tipos de culturas ao redor do mundo, tendo em vista toda a pluralidade de países, crenças, religiões e tradições, fato que fundamenta a procura por este tipo turismo. Desta maneira, o Turismo Cultural compreende as atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico

e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura (BRASIL, 2010).

O interesse do turismo pela gastronomia pode ajudar a resgatar antigas tradições que estão prestes a desaparecer. Portanto, há necessidade de valorizar o patrimônio gastronômico regional, já que é um dos pilares sobre os quais deveria se fundamentar em grande parte o desenvolvimento do turismo cultural (SCHLUTER, 2003).

Os elementos do patrimônio cultural de um lugar se constituem em aspectos diferenciais para o desenvolvimento de produtos e para a promoção dos empreendimentos, isso pode ser feito através de restaurantes dedicados à gastronomia tradicional, artesanato local na decoração e ambientação dos equipamentos, nas programações de entretenimento com manifestações culturais autênticas (BRASIL, 2006 *apud* BRASIL, 2010).

Tendo como base; a forte manutenção da cultura japonesa-*okinawana* na cidade de Campo Grande/MS; compreende-se o motivo; do Sobá ter sido reconhecido mais tarde, como patrimônio imaterial, alimentando desta forma, a curiosidade, e a procura do turismo cultural, onde buscam-se conhecimentos não somente pelo alimento, mas para a cultura nipônica, fortemente presente na cidade (GOMES; LE BOURLEGAT; MACIEL, 2012).

Nessa sintonia, com essa presença marcante da cultura japonesa-*okinawana*, Campo Grande foi a primeira cidade do Brasil a ter as sobarias que são casas que vendem o sobá (GARCIA, 2013) e se popularizaram na capital sul-mato-grossense. Esse movimento ajudou a despertar os gestores públicos e privados do setor turístico, como assim está observado:

Com a criação do primeiro material publicitário pela municipalidade de Campo Grande, na década de 1990, acredita-se que foi a partir desse momento que seus gestores públicos tiveram interesse em captar turistas também como um destino de maior permanência ou final, e nesse momento histórico então direcionasse, ainda que timidamente, seu marketing institucional turístico especialmente para a cidade. Sendo essa uma iniciativa de tentar atrair fluxos turísticos para a cidade de Campo Grande, na época, vindos principalmente pelo Pantanal Sul-mato-grossense, que naquele momento possuía um forte apelo comercial. Desde então os gestores públicos e privados do turismo de Campo Grande têm trabalhado no sentido de fixar uma atividade turística na cidade que possa incentivar a vinda dos turistas para a capital sul-ma-

to-grossense. Das tentativas realizadas, verifica-se que o turismo de eventos e negócios tem tido um melhor resultado, em termos quantitativos de divisas arrecadadas por esses dois tipos de turismo na cidade (GARCIA, 2013, p. 137).

Conforme demonstrado no tópico anterior, a criação de associações nipônicas na cidade morena, foi um fator determinante para que a cultura japonesa-*okinawana*, não se perdesse ao longo dos 111 anos, desde a chegada dos primeiros imigrantes na cidade de Campo Grande. Nesta esteira, é importante destacar, que além do sobá que é o foco principal deste trabalho, a Associação Okinawana desenvolve uma variedade de atividades socioculturais. Além do ensino da língua japonesa, tem destaque a divulgação da cultura artística musical e das artes cerâmicas e em papel (origami) (GOMES; LE BOURLEGAT; MACIEL, 2012).

Neste sentido, é inquestionável que esse apego às tradições, bem como a conservação destes costumes, foi o que possibilitou que o campo-grandense tivesse acesso à cultura oriental. Assim sendo, fica claro, que por meio dos eventos feitos pelas associações, sempre repletos de cultura, é que Campo Grande, começou a atrair olhares para um outro tipo de turismo, que é o turismo cultural. Uma destas festividades, bastante famosas na cidade, trata-se do *Bon Odori*, a festa possui o relevante papel de apresentar às gerações mais jovens a cultura e as tradições de seus antepassados (KUBOTA, 2008), de forma que acabou transmitindo essas informações também à população campo-grandense que aos poucos, também, foi conseguindo interagir um pouco mais com a cultura oriental. Corroborando este entendimento, em relação à importância, bem como a finalidade da festividade, tem-se:

O Bon Odori é, portanto, um dos rituais mais importantes da cultura nipônica, tanto no Japão quanto no Brasil, realizado por praticamente todas as colônias presentes no país. A celebração tem o importante papel de transmitir aos japoneses e seus descendentes valores e conhecimentos próprios de sua cultura. Entretanto, há constantes mudanças na forma segundo a qual é realizado, já que “ritual não é algo fossilizado, definitivo (PEIRANO, 2003, p. 12).

Verifica-se, desta maneira, que os imigrantes *okinawanos*, sempre buscaram deixar a ligação com seu país de origem bem fortalecida, fazendo de tudo para que as tradições não se perdessem. Nesta busca incessante para manter as suas raízes, é que acabaram apresentando ao campo-grandense o sobá, comida típica da ilha de seus descendentes, e que para uma melhor adaptação foi sendo aprimorado e modificado, até se tornar um prato de grande apreço local.

Neste raciocínio, portanto, é nítida que a abertura da cidade de Campo Grande/MS, para o turismo cultural, e posteriormente gastronômico, está muito ligado com toda a cultura japonesa-*okinawana*, firmada no sabor do sobá. A festividade do Bon Odori, e posteriormente outras festividades, realizadas na Feira Central, como o Festival do Peixe, e o Festival do Sobá, foram eventos que mudaram o rumo do turismo campo-grandense, o que comprova que o sobá é um elo comum e presente em todas essas comemorações, logo, se constitui em um produto cultural, gastronômico e turístico de suma importância para o desenvolvimento local.

Conceituado o Turismo Gastronômico e apresentada a sua importância para a consolidação do Turismo Cultural e Patrimonial, no próximo tópico dar-se-á ênfase ao sobá na Feira Central de Campo Grande – MS, uma vez que é imprescindível a compreensão do objeto deste estudo com a sociedade local.

O Sobá na Feira Central de Campo Grande: convergência turística patrimonial e gastronômica

Na senda turística patrimonial, é importante destacar o papel que a Feira Central trouxe para a construção e consolidação desta cultura, bem como por ter se tornado um ponto cultural na cidade de Campo Grande/MS. Desta forma, a Feira Central de Campo Grande, teria sido criada em função de uma crise de abastecimento que ocorreu no ano de 1924; da necessidade de abastecimento de alimentos à cidade, o que a tornava, uma feira para o comércio e abastecimento para a cidade de produtos agrícolas, cultivados em sua grande maioria pelos imigrantes japoneses nos arredores da cidade (YOKOO, 2014).

A Feira Central hoje se apresenta bem estruturada, propicia para uma convergência turística patrimonial e gastronômica, uma vez que sofreu mo-

dificações e adaptações para essa concepção receptiva de visitas e lazer. Isso, se deu em vários momentos, sendo um dos momentos mais importantes, quando teve de abrir mão do comércio de hortaliças, para investir na gastronomia, quando tiveram obrigatoriamente que se reinventar, para que a busca pela melhor qualidade de vida fosse alcançada, e o segundo momento e mais forte, foi quando teve que mudar do local já fortemente estabelecido, qual seja na rua Abrão Julio Rahe, para o prédio todo estruturado, no qual funciona hoje, nos arredores da explanada ferroviária, assim, “[...]. A Feira Central de Campo Grande constituiu-se representação da cultura japonesa-*okinawana* na cidade, com um número significativo de restaurantes japoneses e barracas de comercialização de hortaliças” (GARCIA, 2013, p. 220).

A Figura 02 demonstra como era a Feira Central na Rua Abrão Julio Rahe, com as barracas ocupando a rua, ou seja, antes da mudança para o local atual.



[Figura 02] Feira Central em 2004, quando ainda era na Rua Abrão Julio Rahe.

[Fonte] GARCIA (2019).⁴

A feira perde o seu caráter informal e se torna um centro de comércio planejado, deixa de fazer parte do circuito inferior e ganha o status de patrimônio cultural e ponto turístico importante da cidade. Porém nesse novo

4. Disponível em: <<http://feiracentralcg.com.br/historia-da-feira/2004/>>

local a horticultura perde ainda mais espaço, e conseqüentemente importância, para as barracas gastronômicas, sobrando poucas barracas de frutas, legumes e verduras. Assim vemos ocorrer a desterritorialização da feira seguida de uma reterritorialização da mesma (YOKOO, 2014).

Um fator interessante a ser analisado, é que após a necessidade de mudança da feira de local, em razão do planejamento urbano, e tendo sido destinado o local onde funcionava a Ferrovia da Noroeste do Brasil (esplanada ferroviária), tem um duplo valor cultural, pois fora, a cultura japonesa-*okinawana*, que já estava enraizada na feira livre, o local estabelecido para a mudança, tinha tudo a ver com a própria história nipônica, já que conforme demonstrado no tópico anterior, os imigrantes japoneses, chegaram até a cidade de Campo Grande/MS, para ajudarem justamente na construção da Ferrovia.

Neste sentido, o espaço físico onde hoje funciona a feira central de Campo Grande, ainda que tenha descaracterizado o meio rústico, da origem da feira, ele acabou agregando uma identidade cultural ainda maior, em razão da importância que aquele local já teve na vida dos japoneses. Ainda que muito questionado, hoje a Feira-Central, continua sendo um local que respira e transborda cultura na Cidade Morena.

É importante destacar, no entanto, que não somente o sobá foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial, a sede da atual feira central, também acabou sendo reconhecido pela prefeitura, após requerimentos para seu reconhecimento. O Conselho Municipal de Políticas Culturais avaliou o requerimento e constatou que a Feira Central é referência na identidade cultural da Capital há 91 anos, com valores históricos, memoriais e econômicos, ligados à imigração japonesa (HADDAD, 2017). Desta feita, foi registrada pela Deliberação CMC nº 01/2017, de 29 de setembro de 2017, como sendo um patrimônio cultural imaterial na categoria lugar, a feira central de Campo Grande (PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPO GRANDE, s.d.).

Interessante frisar que, é dentro da Feira Central, que o sobá é vendido, agregando, dessa forma, valor a outro produto que acabou sendo reconhecido também como patrimônio cultural imaterial, que é o caso desse local onde funciona esse importante ponto turístico de Campo Grande. A junção destes dois tipos de patrimônios culturais, só corrobora ainda mais,

a importância cultural que o espaço possui para a procura de um turismo voltado para a seara cultural.

Desta maneira, o sobá, que foi reconhecido como patrimônio, alguns anos antes, registrado pela deliberação CMC nº 01/2006, de 08 de agosto de 2006, acabou puxando o outro tipo de turismo para a região, qual seja o turismo gastronômico. Ainda, que o sobá tenha deixado as suas raízes *okinawanas*, e se modificado para agradar ao paladar das pessoas de Campo Grande, ele ficou famoso, e acabou se transformando em uma procura, para quem deseja ter este tipo de experiência gastronômica.

Quando se pensa no turismo gastronômico, tem-se logo a ideia de que é uma coisa restrita a experiência somente culinária, ou seja, o turista vai até uma região específica em busca de uma experiência culinária, exclusiva. O Turismo gastronômico, segundo Fagliari (2005, p.30-31):

Para a demanda turística, consiste em toda viagem na qual a motivação principal está no prazer em degustar alimentos e bebidas e conhecer elementos gastronômicos de uma localidade. Para a oferta turística, o turismo gastronômico caracteriza-se pela oferta e promoção de elementos gastronômicos como atrativos turísticos principais do destino.

Pegando como exemplo, o turismo gastronômico que ocorrem em outros países, como o caso, das regiões de Champagne na França, onde se busca tomar o verdadeiro espumante, só produzido naquela região específica, ou como se dirigir até a Espanha em busca de degustar a verdadeira *Paella*, o sobá virou um chamariz de turismo gastronômico, já que acabou tornando-se um prato típico, com a cara e a identidade campo-grandense, uma vez, não sendo comum encontrá-lo, da mesma maneira que é feito aqui, em outros lugares, nem mesmo em Okinawa, sua origem.

Assim, compreende-se que o Sobá acabou se tornando um prato que estimulou a procura deste tipo de turismo na cidade de Campo Grande/MS, principalmente após o início de festividades específicas, como o festival do sobá realizado anualmente, no mês de agosto, em conjunto com a própria construção da feira central, e a elaboração de uma escultura em forma de sobá gigante, que representa o marco daquela localidade.

Verifica-se desta forma, que principalmente em relação ao turismo desprendido para o conhecimento e a degustação do sobá acabará havendo uma ligação entre os tipos de turismo já explanados, uma vez, que a cultura japonesa-*okinawana*, muito presente na região, estimulará a vinda de turistas em busca de conhecimento de novas histórias e experiências, e o sobá acaba se tornando um meio que traz os turistas, voltados para uma experiência gastronômica típica da região.



[Figura 03] Monumento em homenagem ao sobá, na atual Feira Central.

[Fonte] CLEIR (2011).⁵

A Figura 03, acima, é um monumento construído na atual Feira Central, em homenagem ao sobá *okinawano*, evidenciando, mais uma vez, o peso cultural que este prato possui no cotidiano do campo-grandense.

Considerações finais

O objeto de estudo do presente trabalho revela a influência japonesa e sua presença na cidade de Campo Grande – MS, o que torna esta pesquisa relevante, pela questão de como os atores dessa valorização cultural, que são os campo-grandenses, *nikkeis* ou não, consolidam um prato típico e em um patrimônio imaterial, que se traduz na eficácia jurídica, ou não, uma vez que

5. Disponível em: <<http://cleirart.blogspot.com/2011/03/monumento-do-soba.html>>

deve ser positavações sociais que decorrem das normas jurídicas vigentes no local.

Dessa forma, é evidente que especificamente no caso do turismo e gastronomia em Campo Grande, a cultura japonesa-*okinawana*, teve uma função expressiva, na expansão do tipo de turismo cultural na cidade, já que ao preservar tão bem e durante tanto tempo suas culturas, acabou enriquecendo o cenário da cidade. Ainda neste ponto, com a incorporação do sobá na gastronomia local, bem como o seu posterior reconhecimento como patrimônio cultural imaterial, e também do reconhecimento também da feira, alguns anos após, na categoria-lugar, hoje quando o turista chega na cidade, já sabe aonde ir para ter uma experiência que abarca os dois tipos de turismo, seja ele o cultural, ou o gastronômico.

Resta evidente, portanto, que a cultura *okinawana*, muito difundida e até mesmo incorporada pelo público campo-grandense, tem contribuído para o turismo e desenvolvimento na Cidade Morena seja marcante e expressivo, isso sem destoar do cativo do turismo ecológico, realizado no interior do estado, em razão das belezas do Pantanal e das reservas naturais da Serra da Bodoquena, em Bonito e Jardim, que passam pela Capital Morena e podem degustar os sabores orientais, como o sobá, para um turismo de caráter multicultural, histórico e gastronômico.

Referências

ASSOCIAÇÃO OKINAWA DE CAMPO GRANDE – MS. **História**. Okinawacgms, s.d. Disponível em: <<http://www.okinawacgms.com.br/a-as-sociacao/historia/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

BRASIL, Ministério do Turismo & Unicamp. **Estudos de Competitividade do Turismo Brasileiro – O Turismo Cultural no Brasil**. Brasil: Unicamp/Ministério do Turismo, 2006.

BRASIL – Ministério do Turismo. **Turismo Cultural: orientações básicas**. 3.ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010. Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/Turismo_Cultural_Versxo_Final_IMPRESSxO_.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

BUENO, Mayara; KASPARY, Bruna. **Com 41% dos votos, sobá é escolhido como prato típico de Campo Grande:** Foi perguntado aos campo-granden-ses qual era a iguaria que mais lembra a Capital. Campo Grande News, 2018.

CAMPO GRANDE. Lei nº 6.072, de 9 de agosto de 2018. Institui o sobá como prato típico do município de Campo Grande/MS. **Diário Oficial de Campo Grande:** Campo Grande, MS, ano XXI n. 5.317, p. 01, 10 ago. 2018.

CAMPO GRANDE. **Decreto nº 9.685, de 18 de julho de 2006,** que institui Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem Patrimônio do Município de Campo Grande-MS.

CAMPO GRANDE. **Plano Municipal de Turismo de Campo Grande/MS: 2.017-2027.** Campo Grande: SECTUR, 2017.

CAMPO GRANDE. **Bens tombados em Campo Grande:** esfera municipal. Campo Grande – MS: Fundação de Cultura, [s.d]. Disponível em: <<http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Bens-Tombados-em-Campo-Grande-Esfera-Municipal.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

CLEIR. Monumento do Sobá. **Blog Cleir Art**, 15 mar. 2011. Disponível em: <<http://cleirart.blogspot.com/2011/03/monumento-do-soba.html>>. Acesso em: 19 out. 2020.

FAGLIARI, G. **Turismo e alimentação.** São Paulo: Roca, 2005.

FURTADO, Fábio Luiz. A Gastronomia como Produto Turístico. Revista Turismo: Dez., 2004.

GARCIA, André. **História da Feira.** Disponível em: <<http://feiracentralcg.com.br/historia-da-feira/2004/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

GARCIA, Daniela Sottili. **Identidade Cultural e Imagem Turística projetada da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.** 2013. 270 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná. Doutorado em Geografia. Curitiba, 2013.

GOMES, Laura Aparecida; LE BOURLEGAT, Cleonice Alexandre; MACIEL, Josemar Campos. Sobá de Okinawa ou sobá de Campo Grande? Imigração Japonesa e territorialização do sobá. **ACTA Geográfica**, Boa Vista, v.6, n.11, jan./abr. de 2012. pp. 53-67.

HADDAD, Renata Volpe. **Feira Central é reconhecida como patrimônio cultural de Campo Grande.** Campo Grande News, 17 out. 2017. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/feira-central-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-de-campo-grande>>. Acesso em: 20 out. 2020.

KUBOTA, Nádia Fujiko Luna. **Bon Odori e Sobá: as Obasan na transmissão das tradições japonesas em Campo Grande** – MS. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2008. Marília, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86648>>. Acesso em: 25 out. 2020.

PEIRANO, Marisa. **Rituais Ontem e Hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SBT MS. **Votação popular aponta sobá como o prato típico da Capital.** Youtube, 01 de março de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JjTnejgz9qw>>. Acesso em 08 abr. 2020.

SCHLUTER, Regina G. **Gastronomia e turismo.** São Paulo: Aleph, 2003.

TREILARD, Nádia Fujiko Luna Kubota. **Caminhos do Sobá** – De Okinawa à Campo Grande. Disponível em https://www.academia.edu/11697498/Caminhos_do_Sob%C3%A1_-_De_Okinawa_%C3%A0_Campo_Grande?auto=download . Acesso em 06 mar 2020.

YOKOO-ARCA, Nayara de Souza. **A Feira Central de Campo Grande/MS: A Transição da Agricultura Familiar para o Território Cultural e Gastronômico.** 71f. 2013. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande/MS, 2014.

PAULO ROBERTO RIGOTTI: FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS DE UM *SUJEITO BLIT*

Jérri Roberto Marin

Comecei por onde os outros artistas terminam: pela performance, pela instalação. Talvez por isso, meus trabalhos sejam desprovidos de arroubos líricos; neles não figuram rosas nem luas. O que o fruidor encontra são vestígios de vidas, que murcharam, pedaços de sonhos que me atormentam de forma obsessiva.

RIGOTTI apud SÁ ROSA, 2013, p. 59

A escrita biográfica, na contemporaneidade, recebe um “tratamento alegórico” que a converte em “ficção”, a partir das mediações dos olhares que constroem a narrativa. A busca de provas, de testemunhos de amigos e familiares, de lembranças pessoais e de verdades é deslocada pela ficção, que sempre coloca a biografia em suspenso (SOUZA, 2011, p. 18-19). A partir dessa perspectiva, a vida e a obra de Paulo Roberto Rigotti tornam-se poliédricas, fluidas, dinâmicas, desalojadas, desvinculadas e flexíveis. Existem vários *Paulos Rigottis*, e não se pode impor uma verdade factual, testemunhal, nem um fio biográfico, mas apenas traços, fragmentos e rasuras. As-

sim, nessa escrita biográfica existem lacunas, deslizes, deslocamentos, infidelidades e a criatividade da narrativa, resultado das distorções imaginárias.

Paulo Roberto Rigotti nasceu em 30 de julho de 1964, em Dourados, filho de Ivanirde Ferreira de Souza Rigotti e Mauro Rigotti. Sempre alegre, criativo, sonhador e imaginativo, teve uma infância feliz e se divertia brincando e provocando seus três irmãos mais velhos, Mauriovani, Carlos Henrique e Eduardo Jorge.

O interesse pelas artes iniciou-se na infância, porém foi na adolescência que começou a produzir seus primeiros trabalhos, influenciado pelas aulas de Técnicas Artísticas e pelo aprendizado de bordados com amigos. Seu talento foi reconhecido e premiado num Salão de Artes, que reunia trabalhos das escolas de Dourados. Rigotti testemunhou a Maria da Glória Sá Rosa (2013, p. 55) seu interesse pelas artes e pela culinária:

Meu interesse pela arte brotou espontâneo, fruto da sensibilidade e imaginação que me acompanharam desde a infância. Minha família estranhava a curiosidade, que me levou ainda adolescente a criar bordados em macramê, a produzir pinturas em madeira e entalhes, resultado das habilidades que absorvi dos amigos e das aulas de Técnicas Artísticas. Com 11 ou 12 anos ganhei meu primeiro prêmio em um Salão de exposição de trabalhos artísticos de alunos das escolas de primeiro e segundo grau de Dourados.

Ainda estudante comecei a me interessar por culinária e gastronomia.

Rigotti sempre demonstrou especial interesse por Artes, História, Literatura e Estudos Culturais. Em 1982, após concluir o Ensino Médio, ingressou no curso de Arqueologia da Universidade Estácio de Sá (Unesa), no Rio de Janeiro, formando-se em 1986. Entre 1988 e 1989, especializou-se em História e Cultura Contemporânea, no Instituto Metodista Bennett, onde apresentou a monografia *Análise estético-morfológica das pinturas e gravações do sítio arqueológico Boqueirão Soberbo, em Varzelândia, MG*, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Roberto Gomes Seda. Durante esses anos de estudos, Rigotti produziu e comercializou seus trabalhos, tais como pulseiras, cartões, desenhos e pinturas.

Em depoimento a Sá Rosa (2013, p. 55), revelou que sempre desejou “aprender mais” e que era “um devorador de conhecimentos”, pois estava “sempre aprendendo e criando”, nunca se satisfazia, sempre querendo aumentar sua bagagem cultural. Segundo Rigotti, “[quem] me conhece diz que a inquietação faz parte do meu DNA”. Muitos amigos e familiares relembram que ele tinha enorme paixão pelo conhecimento e que sempre sabia discorrer seja qual fosse o tema da conversa. Essa inquietação pelo conhecimento pode ser observada na sua trajetória acadêmica, pois, além da sua formação intelectual, frequentou, entre 1981 e 2012, inúmeros cursos de extensão, *workshops* e eventos, em diferentes áreas do conhecimento, sobretudo em Arqueologia, Cultura Hispano-Americana, Letras, História, Artes e Informática. Nesse período, ele também ministrou inúmeros cursos e oficinas e proferiu várias palestras (RIGOTTI, 2011).

Rigotti retornou a Mato Grosso do Sul em 1987, a fim de dedicar-se às artes plásticas, e passou a residir em Dourados. Nesse contexto, havia investimentos, por meio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, criada em 1983, para a definição e implementação de políticas culturais. Intelectuais, artistas e políticos se empenharam na construção da identidade sul-mato-grossense e na preservação da memória. Rigotti tornou-se membro do movimento *Unidade Guaicuru de Cultura*, fundada pelo historiador e artista plástico Henrique de Melo Spengler, em 1980. O objetivo era contribuir com os debates acerca da construção da identidade sul-mato-grossense, sendo eleita a etnia *Kadiwéu* como referência cultural. O movimento reuniu artistas plásticos, professores, músicos, viajantes, poetas e escritores e organizou-se em Campo Grande, Dourados e Coxim. A sucursal de Dourados foi a mais ativa e ampliou as referências identitárias para outras dimensões, como os diálogos fronteiriços, bem como realizou reflexões mais críticas acerca da cultura e do regionalismo (LIMA, 2017).

Em Dourados, Rigotti foi se aperfeiçoando como artista e passou a desenvolver trabalhos de pintura, gravura, desenho e escultura. Também esteve à frente, com seu irmão Carlos Henrique Rigotti, do restaurante Terrços, que “foi referência artístico-cultural do Estado entre 1987 e 1989”, constando inclusive no *Guia Quatro Rodas* (SÁ ROSA, 2013, p. 56). Em 1989, publicou no jornal *O Progresso* dois importantes textos: um sobre fotografia e o outro sobre os *Mágicos plásticos da terra* (RIGOTTI, 1989).

Rigotti tinha grande capacidade criativa e de liderança e conseguiu unir os demais artistas sul-mato-grossenses, muitos deles jovens talentosos, em vários projetos culturais coletivos, a fim de valorizar as artes e a cultura sul-mato-grossense. As reflexões acerca da cultura, da identidade e do regionalismo associavam-se ao caráter inclusivo de Rigotti, que transitava em variados meios e conseguia reunir intelectuais, artistas e a sociedade em geral em torno desses temas e dos seus projetos. Rigotti idealizou e criou inúmeros eventos coletivos que foram viabilizados a partir da *Unidade Guaicuru de Cultura de Dourados*, pois, segundo suas próprias palavras, “não me contentava em mostrar trabalhos”, pois desejava “estimular meus colegas, levá-los [consigo] a todos os eventos para divulgar a riqueza da arte de MS” (SÁ ROSA, 2013, p. 56). A capacidade inclusiva, criativa e de liderança de Rigotti fez com que inúmeros projetos fossem realizados, e com muita regularidade, em Dourados e em Campo Grande nos anos 1990.

Como produtor cultural, idealizou e auxiliou na organização do *III Salão de Artes de Dourados* (1989); da primeira exposição coletiva de Dourados, denominada *Novos e/ou Usados* (1989); e da exposição *Artistas de Fronteira* (1990). Algumas dessas exposições foram realizadas no restaurante Terraços. Como reconhecimento pela sua atuação no cenário cultural recebeu, em 1990, uma congratulação, do Conselho Estadual de Cultura de Mato Grosso do Sul, pelo apoio e divulgação das artes plásticas sul-mato-grossenses (RIGOTTI, 2011).

Em 1992, Rigotti idealizou o *V Salão de Artes de Dourados* e a mostra *Singulares*, onde foram expostas obras dos artistas plásticos de Dourados. Entre junho e julho de 1993, foi realizada a segunda edição do projeto *Singulares*, promovida pela *Unidade Guaicuru de Cultura de Dourados* e pelo Centro Universitário de Dourados (CEUD). O evento foi mais abrangente e pretendia reunir toda a produção cultural de Dourados nas Artes Plásticas, no Teatro, na Literatura, na Música e no Cinema, e promovendo debates sobre as políticas culturais (RIGOTTI, 2011). Rigotti foi o organizador e curador da *Mostra da Produção Cultural de Dourados*. Para Maria da Glória Sá Rosa, à época presidente do Conselho Estadual de Cultura, a mostra *Singulares* evidenciava “a explosão cultural de Dourados”, sendo “um marco na história cultural” de Mato Grosso do Sul. Rigotti, ao lado de Cello Lima, estaria “quebrando padrões da norma artística”, criando “algo novo” e singular. Ou seja, ele já era consagrado como um dos nomes mais represen-

tativos e criativos das artes sul-mato-grossenses, sendo reconhecido como uma “liderança” cultural e como importante “artista plástico, arqueólogo e historiador” (SÁ ROSA, 1993).

O talento criativo e crítico de Rigotti foi reconhecido em nível nacional, ao ser premiado em salões de arte e receber inúmeras *moções*, por sua representatividade regional, por contribuir com a cultura de Mato Grosso do Sul e por divulgá-la. Em 1994, por exemplo, foi premiado no *IV Salão de Arte Religiosa da Pontifícia Universidade Católica do Paraná*, no *VIII* e no *IX Salões de Artes de Mato Grosso do Sul*, no *X Salão de Artes de Presidente Prudente* e no *X Salão de Arte de Dourados*, entre outros, tendo exposto, também, em Campo Grande, São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina e Brasília (RIGOTTI, 2011).

Em 1993, realizou a primeira exposição individual “Rigotti” no restaurante Terraços. Em 1994, promoveu a segunda exposição individual em Campo Grande, tendo sido apresentada, posteriormente, no Espaço Cultural Paba’s 66, no Rio de Janeiro (SÁ ROSA, 2013, p. 55). Em 1993 e 1995, idealizou e participou da organização das exposições *Projeto de Atividades Culturais* e *Projeto 4x7*, realizadas em Dourados. Em abril de 1998, organizou outra exposição individual, *Cartas para um Sujeito Blit*, uma das mais importantes de sua carreira e do cenário das artes visuais de Mato Grosso do Sul. A exposição foi realizada simultaneamente em três locais distintos de Campo Grande: no Centro Cultural José Octávio Guizzo, na Morada dos Baís e no Espaço Cultural Embratel. Sobre o evento, o artista considerou que a exposição foi “um bom retorno” à crítica, ao declarar que “em três ambientes coloquei mais de duzentas obras de diversas formas e materiais, unidas pela força da representação” (SÁ ROSA, 2013, p. 56). São ainda palavras de Rigotti:

O título ‘Cartas [para] um Sujeito Blit’, que intrigou o público, sugere diálogo intimista, com ‘Blit’, personagem contemporâneo, pluggado na internet, que escreve para si mesmo. Cada um dos quadros é (*sic*) pedaços de vida. Neles inseri minhas roupas velhas, meus postais, signos de tempos idos e vividos, aos quais imprimi uma nova dinâmica. A ligação entre passado e presente aparece no tratamento constante que dou aos trabalhos, como se fossem *works in progress* (SÁ ROSA, 2013, p. 56).

Ao repensar a sua trajetória artística, destacou a perspectiva transdisciplinar que o norteava, que rompia com os limites impostos, com a aura de originalidade e de autoria plena, desconstruindo o sujeito:

Sou um artista eclético. Tanto me fascinam os modelos gregos, como o experimentalismo de Picasso, Klee e Kandinsky, em cujas lições me inspiro para criar meus próprios métodos. Como sou consciente de que a arte atinge primeiro a sensibilidade, umedeço meus quadros com o sangue do humo verde das matas, tentando traçar a arqueologia do homem pelas veredas do tempo. Ao incorporar às telas objetos usados em meu trabalho como panos de limpar pincéis, filtros de papel Melita, estou contextualizando esses materiais em peças, que se organizam de acordo com a simbologia do que se decompõe (SÁ ROSA, 2013, p. 59).

Em 1998, Rigotti passou a lecionar no Curso de Artes Visuais do Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN), onde atuou até julho de 2012. Como professor, era exigente e chegou a redigir um guia de estudos para que os acadêmicos acompanhassem os debates teóricos de suas disciplinas. De 1998 até 2011, participou ativamente da organização da UNIARTE, evento anual de grande relevância para as artes plásticas em Dourados e região, na medida em que realizava exposições de arte de artistas e acadêmicos, palestras, cursos, apresentações de trabalhos, visitas guiadas, entre outras ações (RIGOTTI, 2011). Em 1998, criou o projeto *Encontro com o Artista*, que promovia o contato entre artistas, que abordavam seus processos de criação e sua carreira artística.

Rigotti, como arqueólogo, artista e arte-educador, era um arquivista nato. Ele costumava guardar tudo: desde cartas, objetos, adereços, recortes de jornais, documentos, postais, ossos, sementes, metais, pigmentos naturais (terra, ferrugem, cinza), filtros de papel, disquetes, embalagens, lixas, fichas, botões, roupas, tecidos, latas, peças de automóveis, bijuterias e pedras. Essas coleções eram seu balaio de vivências e lembranças, que reunia acervos pessoais, de familiares e de amigos, além de objetos de uso cotidiano ou coletados na natureza e nas malhas urbanas. Muitos materiais utilizados em suas obras foram coletados por ele próprio ou por amigos em Bonito e região, nas margens de rios, sobretudo do Miranda.

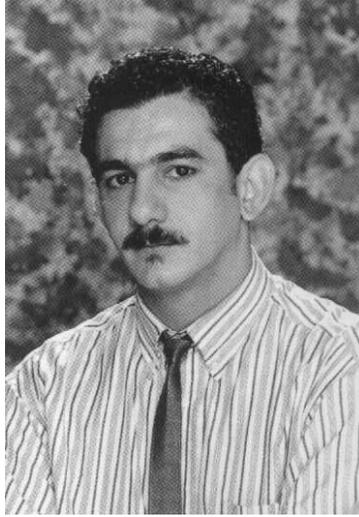
Rigotti tinha predileção por trabalhar com materiais metálicos e enferrujados, como latas e tampinhas de refrigerantes. Ao utilizá-los, aliava à sua estética questões ecológicas e ambientais criadas pelo mau descarte do lixo. Dessa forma, dialogava com as tradições inventadas, com o passado e com o presente e conferia movimento e fluidez às suas obras, pela constante e lenta decomposição desses materiais. Rigotti era amigo de Manoel de Barros, com quem trocava experiências e impressões acerca da arte e da produção intelectual de Mato Grosso do Sul. Os diálogos estéticos entre ambos podem ser atestados numa das suas afirmações: “O que serve para o lixo serve para a poesia, ou seja, serve para a minha arte” (LIMA, 2017).

Como arqueólogo, valorizava a preservação dos vestígios individuais e coletivos, mantendo uma relação profícua com o passado e com o presente. Em seu fazer artístico, fazia uso desses arquivos e materiais, costurando e recriando, entre silêncios e rasuras, suas memórias e identidades, tornando-as familiares. A constante busca de materiais favorecia a composição de sua estética, que era existencial e universalista. O caráter híbrido de sua obra aponta para esses apanhados de vivências, de experiências e de subjetividades cujos significantes culturais recebiam novas relações, aproveitamentos, apropriações e reapropriações. Sua arte tem movimentos, que estão em permanentes decomposições e deslocamentos, provocados pelas ações do tempo e da sua identidade estilizada, que era atravessada pelas novas identidades trans-históricas e atemporais.

Rigotti pesquisava e desenvolvia a produção de tintas a partir de pigmentos naturais, como terra, ferrugem e cinza, aprendendo com maestria seus segredos. Essa alquimia era desenvolvida em outra habilidade sua: cozinhar. As artes plásticas e a cozinha se aproximam, ao envolverem os sentidos, e exigem o aprendizado dos seus segredos. Os temperos de suas comidas e os elementos utilizados em suas obras eram, muitas vezes, inesperados ou estavam ocultos, mas sua essência estava lá, à espera de ser percebida pela sensibilidade de quem olhava suas obras – e continua a olhar –, ou degustava seus pratos.

Paulinho, como era chamado carinhosamente, gostava de estar entre os amigos e familiares, por quem nutria o mais profundo amor e respeito. Costumava reuni-los para conversar, passear ou jantar nos banquetes que preparava, temperando suas vidas com novas experiências sensitivas. Tinha

por hábito trabalhar e estudar à noite e descansar durante o dia. Sua rotina iniciava após as 15h.



[Imagem 1] Paulo Rigotti [198-]

[Fonte] RIGOTTI, 2010b.

As obras de Rigotti tinham vida própria e cada uma seguia seu caminho: muitas foram comercializadas e outras ele preferia manter consigo. No álbum *Objetos*, publicado no *Facebook*, comentou sobre a “Série de Pirulitos”, que era “muito [antiga] (92/93)” e que não tinha “mais nenhum”, sendo parte de “acervos públicos ou particulares” (RIGOTTI, 2010c). No álbum *Série de Anjos (Pinturas)*, comentou: “Esses são os mais recentes! Eu gosto tanto que não vou nem comercializá-los, pois fiz apenas esses dois anjos de uma série de quarenta. São os primeiros. Depois serão os arcanjos”. Uma das obras da série “Anjos I” foi capa do livro *A imagem do índio: discursos e representações*, de Rita de Cássia Pacheco Limberti, publicado pela Editora da UFGD em dezembro de 2012. O artista, falecido em agosto de 2012, não chegou a ver um de seus trabalhos preferidos publicado na capa do livro. Segundo a autora da obra, “foi ele próprio quem escolheu a obra que figuraria na capa do livro, após ler o miolo que eu lhe havia enviado, consultando sua opinião. Ele expressou, à época, que se sentia orgulhoso e feliz em ter sua arte na capa de um livro que tratava da cultura, da ‘cor’ local, que tratava do

‘chão social’ (dos que estavam à margem), dos ‘inutensílios’ (dos índios), de temas e objetos metafóricos que lhes eram especialmente caros” (LIMBERTI, 2012).

Para Rigotti, o seu envolvimento “com os caminhos da arte” passava obrigatoriamente pela realização de “pesquisas”. Como decorrência, a sua atuação em sala de aula e a realização de cursos de pós-graduação eram “pretextos para produzir teses sobre a história da cultura regional” (SÁ ROSA, 2013, p. 56). Entre 1999 e 2000, retornou aos estudos, quando cursou pós-graduação, em nível de especialização, em História do Brasil, no Centro Universitário de Dourados (CEUD/UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), e desenvolveu a pesquisa *As artes plásticas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a presença da modernidade nas obras pictóricas de Lídia Baís*, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Posteriormente, em 2001, deu continuidade à sua formação ao ingressar na Pós-Graduação em História, em nível de mestrado, na UFMS, tendo defendido em 2003 a dissertação *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, fonte de pesquisa indispensável a quem deseja pesquisar sobre a pintora (RIGOTTI, 2011).

As pesquisas que realizou possibilitaram que circulasse, com mais intensidade, no meio acadêmico, quando passou a apresentar comunicações científicas em eventos nacionais e internacionais, a realizar palestras e a publicar seus escritos. Entre 2000 e 2007, publicou sete textos em anais de congressos e dois capítulos de livro. As publicações mais expressivas são o livro, publicado em 2009, pelas editoras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), *Imaginário e representação na pintura de Lídia Baís*, e a coletânea que organizou em 2009, *UNIARTE: textos escolhidos*, publicado pela UNI-GRAN (RIGOTTI, 2011).



[Imagem 2] Paulo Rigotti [199-]

[Fonte] RIGOTTI, 2011b.

Na sexta edição do *Encontro com o Artista*, realizada em dezembro de 2002, na UNIGRAN, Rigotti foi o convidado e o homenageado, quando apresentou

[...] suas composições e falou também de sua atuação profissional como arte-educador e dos trabalhos de pesquisa que desenvolve no âmbito da história e cultura regionais. A sua produção plástica-visual reúne um acervo de mais de duzentas obras (NOTÍCIAS, 2002).

Em 2008, Rigotti mudou-se para Bonito, que considerava seu “pequeno paraíso” (RIGOTTI, 2010a). Não obstante a isso, permaneceu ligado profissionalmente a Dourados, tendo passado a prestar assessoria na Prefeitura de Dourados a partir de 2011. Até 2012, manteve o vínculo com a UNIGRAN, quando se desvinculou definitivamente de ambas.

Na mudança para Bonito, carregava inúmeros projetos e sonhos; seu objetivo era “viver sua vida” e dedicar-se às atividades artísticas (PAULO,

2010a). Segundo Sá Rosa (2013, p. 59), a mudança foi guiada pela “ansiedade criativa”, pois “sonhava encontrar nas águas, na natureza encantada daquele lugar o manancial de criações inovadoras”. Ele teria recebido um convite para expor no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Para produzir suas obras, desejava construir um ateliê, próximo à sua casa em Bonito, em meio a um pequeno bosque. Rigotti, desde criança, amava a natureza, gostava de estar em permanente contato com ela e sempre teve preocupações de preservá-la. À sua casa, costumava convidar amigos, vizinhos e familiares para alegres e divertidos almoços e jantares ou para realizar passeios.

O empenho de dedicar-se à arte e aos estudos e de se alimentar da alegria de viver entre “locais maravilhosos” era motivado pela fidelidade a si próprio e pela busca de energia criativa (RIGOTTI, 2010a). A mudança para Bonito traria melhores condições para a reflexão e a crítica, ingredientes fundamentais para a prática da liberdade, princípios norteadores do *Sujeito Blit* que foi Rigotti, indivíduo fragmentado, multifacetado, estilhaçado, em constante rebeldia, que buscava “construir o que em si já é desconstrução” e que tentava “constituir-se, em luta entre a identidade e a alteridade” (SANTOS, 1998).

Em depoimento a Maria da Glória Sá Rosa, testemunhou a importância das artes plásticas na sua trajetória de vida:

Sem a arte [...] a vida não tem o menor sentido. Meu maior prazer é pintar, gravar, participar de exposições, incentivar os amigos a colaborar na produção artística de Mato Grosso do Sul. Nada é igual à emoção de criar. Nasci para transformar o barro em matéria de poesia: as coisas mais insignificantes me atraem, o chão é meu mundo (SÁ ROSA, 2013, p. 55).



[Imagem 3] Paulo Rigotti, em Bonito

[Fonte] RIGOTTI, 2011c.

Rigotti pretendia ingressar na Pós-Graduação, em nível de doutorado, em História na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e prestar a seleção em fins de 2012. No mês de março, enviou um *e-mail* para mim cujo assunto era “Orientação Doutorado”, em que relatava os planos de cursar uma disciplina como aluno especial na Pós-Graduação em História da UFGD e, anexado, enviava seu projeto de pesquisa. Rigotti me convidava para orientá-lo, juntamente com dois coorientadores, que já tinham aceitado, Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Rita de Cássia Pacheco Limberti, por tratar-se de uma pesquisa transdisciplinar (RIGOTTI, 2012). Ele pretendia pesquisar “o diálogo visual no entorno do Pantanal” por meio de três olhares distintos: 1) o diálogo com a natureza; 2) o diálogo com a cultura regional e 3) o diálogo com a tradição artística”. O objetivo era analisar, a partir de fontes diversificadas, as

[...] condições de produção das artes visuais contemporâneas, compreendendo o ontem e o hoje da historiografia mato-grossense. Ampliado assim o *locus* de observação, o presente projeto procurará analisar a presença da intertextualidade nas artes visuais do entorno do Pantanal, enfatizando o gesto de apropriação e o diálogo visual que os artistas empreenderam com a tradição artística ocidental, com a natureza e com a cultura regional (RIGOTTI, 2012).

Ele pretendia “compreender [...] o imaginário plástico-visual e a presença da intertextualidade na produção artística de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul”. No capítulo “diálogo com a natureza”, pretendia “estudar a inter-relação entre a arte e a natureza sob três olhares distintos: a arte como retrato e metáfora da natureza, a arte como representação da natureza e a arte como ‘apresentação’ da natureza”. No capítulo “o diálogo com a cultura regional”, privilegiaria “as inter-relações entre a arte e a produção cultural local, a partir de obras e imagens que fazem referências e alusões às iconografias indígenas e à cultura popular”. No capítulo “diálogo com a tradição artística”, enfocaria “a produção contemporânea no entorno do Pantanal, procurando analisar as relações intertextuais e as correspondências estéticas entre as artes plástico-visuais locais com outras obras e imagens, de outros tempos e lugares, e, ainda, com outros textos visuais, escritos e tecnológicos” (RIGOTTI, 2012). A consistência do projeto de pesquisa evidenciava a sua erudição, o seu conhecimento historiográfico e o seu aprimoramento teórico e metodológico.

Rigotti cursou a disciplina História e Gênero, ministrada pelo professor Losandro Antonio Tedeschi, como aluno especial na Pós-Graduação em História, e preparava-se para as provas de seleção do doutorado. Nos últimos dias de vida, realizou uma viagem a São Paulo, acompanhado de sua mãe, quando reviu inúmeros amigos. Foram momentos felizes e de insuspeitas despedidas. Logo após retornar a Bonito, faleceu no dia 15 de agosto de 2012, vítima de um infarto, aos 48 anos.

A triste e inesperada notícia foi registrada em inúmeros depoimentos: Maria da Glória Sá Rosa, no texto *Rigotti – o desaparecimento de um artista*, enviado por *e-mail* a Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, destacou a sua importância para as artes sul-mato-grossenses:

‘Noche temida y soñada

Que me hieres ya de lejos

Com larguíssimas espadas’ Federico García Lorca

Foi na noite de 15 de agosto, noite de espadas cruéis, que agudas lâminas transpassaram os corações de familiares e amigos de Paulo Roberto Rigotti. Os céus de Dourados, Bonito e Campo Grande perderam o brilho, enquanto partia rumo à eternidade um recriador de belezas, alguém que nascera para dar novas cores ao mundo para encher de alegria os espaços tristes deste vasto e incerto planeta, para abrir, como queria García Lorca, ‘caminitos blancos, caminitos lisos, caminitos de sueño’ que conduzem ao refúgio da sabedoria.

Nossa amizade vinha de longo tempo. Responsável por uma pesquisa sobre ele para o livro *Vozes das Artes Plásticas*, tinha acabado de receber duas mensagens suas comunicando o retorno da viagem a São Paulo e a visita que me faria nos próximos dias para complementar o trabalho.

A voz de Paulo Nolasco ao telefone, na manhã de 16 deste, comunicando o inesperado, mergulhou-me em indagações sem resposta. Fecho os olhos, e Rigotti continua vivo, dinâmico repintando telas que vibram, nas quais a terra está ali para ser tocada, saboreada em todo seu potencial de vida.

Como pode ter sido arrebatado sem possibilidade de defesa alguém com mil poderes de caminhar com desenvoltura nos ramos da pintura, da arqueologia, da gravura, do desenho, da escultura? Por que escapou de repente dos domínios da arte sul-mato-grossense, que era seu porto seguro, ele que transitava entre o antigo e o moderno, valendo-se de realizações ousadas, provocadoras que obrigavam o público a repensar velhos conceitos, a criar metalinguagem que aproximava autor de receptor num diálogo dos mais instigantes?

Em sua obra não há rosas nem luas. O que o olhar do fruidor descobre são vestígios de vidas que murcharam, pedaços dilacerados de sonhos, que o perseguiram de forma obsessiva.

Difícil não falar do animador cultural, da generosidade com que se dedicava a estimular e divulgar os trabalhos dos companheiros. Participou de inúmeras exposições mas fazia questão de nelas incluir outros artistas para que todos tivessem as mesmas oportunidades que ele. Em Dourados, nas realizações da UNIGRAN – onde lecionou por vários anos –, era o anfitrião, ao lado de Cláudia Ollé acrescentava toque de alegria, de humor ao acontecimento.

A inquietação, parte integrante de seu DNA, levou-o a mergulhar no universo mítico da artista Lídia Baís, com quem se identificou na chama criadora, revelada na obra *Imaginário e Representa-*

ção na *Obra de Lídia Baís*, indispensável a quem deseje pesquisar o mundo da pintora sul-mato-grossense.

Rigotti continua vivo além do tempo e do espaço que nos rodeia. Continua presente em tudo que construiu, nas telas, nas esculturas, nas instalações em que contextualizou os mais diversos elementos visando construir novas formas de vida.

Lembrando seu sorriso, sua força carismática, vem-me a certeza de que a vida só vale a pena se houver o trabalho artístico para dar-lhe sentido. Rigotti não morreu, conforme disse Guimarães Rosa: está encantado nos traços de suas realizações (SÁ ROSA, 2012).

Rigotti recebeu inúmeras homenagens, sendo lembrado como amigo, artista plástico, arte-educador, pesquisador e professor universitário. Seria um “dos mais importantes artistas [contemporâneos] de Mato Grosso do Sul” pelo “valor inestimável à arte-educação e [à] cultura” (PAULO RIGOTTI..., 2012). Para Jonir Figueiredo, ele era uma “referência nas artes plásticas em Mato Grosso do Sul” ao lado de Humberto Espíndola e Henrique Spengler. Cláudia Luz Ollé destacou sua contribuição à educação, por ter sido o “idealizador da UNIARTE e do Projeto Nace, que levava educação, esporte e cultura através de cursos gratuitos em escolas particulares aos estudantes da Rede Municipal de Ensino” (PAULO RIGOTTI..., 2012). Segundo Maria Eugênia Amaral, “Paulinho era muito criativo, muito entusiasta, trabalhava muito. Superlativo! Com essa palavra eu consigo traduzi-lo, pelo menos em parte” (AMARAL, 2012). Rigotti também foi homenageado, no meio acadêmico, por ser o primeiro arqueólogo de Mato Grosso do Sul.

O jornal *O Progresso* destacou, por meio de depoimentos de amigos, a morte prematura, o artista ímpar, as suas qualidades, os feitos culturais e o legado às artes:

A presidente do Conselho Estadual de Cultura de MS, Maria da Glória Sá Rosa, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, diz que a obra de Rigotti convive com o antigo e o moderno, a objetividade e a abstração.

Para o artista Humberto Espíndola, Rigotti se firmou na arte sul-mato-grossense como uma das mais importantes presenças dos anos 90. Na visão do Professor Paulo Sérgio Nolasco, doutor em Literatura Comparada, Rigotti mostrou um talento criador de singu-

lar originalidade, quer pela técnica soberba que aprimora em cada tela, quer pela complexidade da temática que desenvolve.

As pesquisadoras Ana Maria dos Anjos Martins e Ireni Aparecida Moreira Brito, autoras do artigo – Uma Leitura Intertextual entre as obras de Manoel de Barros, Paulo Rigotti e Heráclito, publicada na revista *Arandu*, em novembro de 1997, mencionam no texto que a ferrugem é uma das matérias simbólicas utilizadas tanto por Paulo Rigotti quanto por Manoel de Barros, figurando em suas obras como indicadores de ações destruidoras sobre a condição humana. ‘Manoel de Barros define o poema como inutensílio, coisa que serve para nada. Rigotti permite decompor objetos e história recompondo-os pela metalinguagem’ (PAULO RIGOTTI..., 2012).

Em 2012, foi realizada uma exposição em homenagem póstuma a Rigotti, na UNIGRAN, onde lecionou por 14 anos. Procurava-se demonstrar a relação entre a sua vida e as suas obras, que “criam, recriam” e “desformam o mundo” (OLLÉ; CURY, 2012).

Paulo Roberto Rigotti deixou uma densa, variada e representativa produção cultural em objetos, desenhos, instalações, pinturas, esculturas e trabalhos em mídia e legou importantes pesquisas que o consagraram no campo acadêmico. Na apresentação do Currículo Lattes, autoidentificava-se como “arqueólogo, artista plástico, professor de arte e pesquisador da história cultural no entorno do Pantanal, principalmente a história das artes plásticas nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e, em particular, a história, a memória e a obra pictórica de Lídia Baís” (RIGOTTI, 2011a). Em suma, seu legado é incontestável, inscrevendo-o no cânone dos artistas mais representativos de Dourados, de Mato Grosso do Sul e do Brasil. Ao partir deixou saudades, porém estará sempre vivo de diferentes formas, seja pelo legado cultural, seja nas lembranças de familiares e amigos. Suas obras são, e continuarão a ser, eternos vestígios indelévels de sua vida.

Referências

AMARAL, Maria Eugênia. Uma breve homenagem a Paulo Rigotti (1964-2012). *Blog da Maria Eugênia Amaral*, [S.l.], 28 ago. 2012. Disponível em: <http://www.mariaeugeniaamaral.com/2012/08/uma-breve-homenagem-paulo-rigotti-1964.html>. Acesso em: 8 de nov. 2017.

LIMA, Marcelo (Cello). Paulo Roberto Rigotti: depoimento [28 nov. 2017]. Depoimento concedido a Jérri Roberto Marin.

LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. **A imagem do índio: discursos**. Dourados: Ed. da UFGD, 2012.

NOTÍCIAS – Paulo Rigotti fala de sua carreira no Projeto “Encontro com o Artista”. Disponível em: <http://www.unigran.br/noticias/526-paulo-rigotti-fala-de-sua-carreira-no-projeto->. UNIGRAN, Dourados, 11 dez. 2002. Acesso em: 8 de nov. 2017.

OLLÉ, Claudia Luz; CURY, Eliaca Costa. **Paulo Roberto Rigotti (1964-2012)**. Dourados, 2012. Folder.

PAULO RIGOTTI deixa legado à cultura: sob a ótica de especialistas, Paulinho é considerado um dos maiores expoentes da Arte Contemporânea. **O Progresso**, Caderno B, Dourados, 17 ago. 2012. Disponível em: <http://www.progresso.com.br/caderno-b/paulo-rigotti-deixa-legado-a-cultura>. Acesso em: 8 de nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo Roberto. 2011a. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 29 mar. 2011. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9445664465134025>. Acesso em: 8 de nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo Roberto. 2012. Orientação doutorado. [mensagem pessoal]. Recebida por <jerrimarin@bol.com.br> em 15 mar. 2012, às 14h30min.

RIGOTTI, Paulo Roberto. Geração 90: a arte de fotografar; Mágicos plásticos da terra. **O Progresso**, Dourados, p. 6, 18 ago. 1989, p. 6.

RIGOTTI, Paulo. 2010a. Álbum “Meu Pequeno Paraíso”. *Perfil Facebook*. [S.l.], 5 ago. 2010. Disponível em: https://www.facebook.com/paulo.rigotti/media_set?set=a.149875008356564.28171.100000021987181&type=3. Acesso em: 9 de nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo. 2010b. Fotos de Paulo. **Perfil Facebook**. [S.l.], 5 ago. 2010. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=149891848354880&set=pb.100000021987181.-2207520000.1510255623.&type=3&theater>. Acesso em: 9 nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo. 2010c. Objetos. **Perfil Facebook**. [S.l.], 5 ago. 2010. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=149886435022088&set=a.149885615022170>. Acesso em: 9 nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo. 2011b. Fotos de Paulo. **Perfil Facebook**. [S.l.], 10 mar. 2011. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=206356602708404&set=pb.100000021987181.-2207520000.1510255475.&type=3&theater>. Acesso em: 9 nov. 2017.

RIGOTTI, Paulo. 2011c. Fotos com Paulo. **Perfil Facebook**. [S.l.], 3 jun. 2011. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1392680955020&set=t.100000021987181&type=3&theater>. Acesso em: 9 nov. 2017.

SÁ ROSA, Maria da Glória. A explosão cultural de Dourados. **Correio do Estado**. 26/27 jun., 1993.

SÁ ROSA, Maria da Glória. Paulo Rigotti In: PELLEGRINI, Fabio; REINO, Daniel. **Vozes das Artes Plásticas**. Campo Grande, FCMS, 2013. p. 55-59.

SÁ ROSA, Maria da Glória. **Rigotti – o desaparecimento de um artista** [mensagem pessoal]. Recebida por <psergionolasco@gmail.com> em 16 ago. 2012, às 18h30min.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Cartas para um Sujeito Blit: objetos e pinturas de Paulo Rigotti**. Dourados, 1998. Folder.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

PRAÇA BOLÍVIA: ESPAÇO PÚBLICO E PRÁTICAS CULTURAIS DECOLONIAIS¹

Suzana Vinicia Mancilla Barreda
Emilce Thomé Gomez

“América sem fronteiras, uma melodia sem bandeiras.”

Masis Brasil

Primeiros registros

Para referir-nos às funções da Praça Bolívia, inaugurada em agosto de 2005 no bairro Coophafé, em Campo Grande, Estado de Mato Grosso do Sul (BR), por ocasião da celebração da independência da República da Bolívia, iniciamos com uma breve retrospectiva do processo de migração boliviana rumo a Campo Grande, capital do estado. Em seguida abordamos as ações necessárias para a fundação da Praça e sua constituição em espaço

1. Este artigo foi baseado no artigo *La plaza Bolivia: espacio público y prácticas culturales* publicado como o 11 capítulo de livro. ZOLIN-VESZ, Fernando. Linguagens e descolonialidades: Práticas linguageiras e produção de (des)colonialidades no mundo contemporâneo – volume 2. 1ª. ed. Campinas: Pontes, 2017. v. 1. 171p.

público. Posteriormente apresentamos as práticas culturais que compõem esse espaço público em um espaço vivido. Para sua fundamentação teórica fazemos usos de referências bibliográficas, preferentemente provenientes do âmbito latino-americano, bem como de fontes primárias compostas por depoimentos de participantes desde sua fundação.

O objetivo deste artigo é registrar o histórico de um espaço público que veio a se chamar Praça Bolívia e o evento que se realiza no segundo domingo de cada mês. A justificativa prima pelo alcance cultural desse espaço público e as práticas culturais que lá se desenvolvem ao longo dos anos. Todo o encanto que envolve sua realização e a adesão da comunidade aos eventos ocorridos repercutiram na sua inclusão no calendário de eventos culturais de Mato Grosso do Sul², reconhecimento que oficializa sua importante função social e cultural na comunidade campo-grandense, em especial, e na comunidade sul-mato-grossense como um todo

Os registros históricos assinalam que o primeiro contingente significativo de bolivianos que desembarcou no MS, aqui se assentou para a construção da linha de trens que uniria a região centro oeste aos grandes centros da região sudeste, mais propriamente a São Paulo. Conforme Peres, “(...) *el ferrocarril Noroeste do Brasil tuvo un papel importante en la incorporación de Mato Grosso³ a la dinámica paulista. Campo Grande se convirtió en un centro regional de distribución de la producción local*” (PERES, 2012, p. 61). A autora assinala que a existência da ferrovia significou um importante eixo de articulação entre a região centro oeste do Brasil com o oriente boliviano e, por tanto, uma importante rota de trânsito entre ambos os países.

Nas décadas seguintes, em busca de trabalho ou fugindo de uma complexa situação política no país vizinho, os imigrantes bolivianos se dirigiam rumo aos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, primordialmente, nesse movimento, alguns deles foram ficando pelo caminho, formando pequenos núcleos familiares.

2. Art. 1º Fica incluída no Calendário Oficial de Eventos do Estado de Mato Grosso do Sul, instituído pela Lei nº 3.945, de 4 de agosto de 2010, a Feira da Bolívia, realizada na Cidade de Campo Grande-MS. A LEI Nº 5.042, DE 22 DE AGOSTO DE 2017 está disponível em: https://www.spdo.ms.gov.br/diariodoe/Index/Download/DO9479_23_08_2017.

3. Na primeira metade do Século XX, Campo Grande pertencia ao Estado de Mato Grosso. A Lei complementar n. 31, de 11 de outubro de 1977, divide esse território no Estado de Mato Grosso e o novo Estado de Mato Grosso do Sul, cuja capital é Campo Grande.

Há evidências memorialísticas que em Campo Grande, nas décadas de 1980 e 1990, alguns residentes bolivianos tentaram formar uma colônia que congregaria aos compatriotas que tinham adotado a cidade como lugar de residência. A ideia perdurou por algum tempo, mas não teve adesão dos residentes bolivianos.

Na atualidade, uma busca de dados mais consistentes sobre os bolivianos e seus descendentes que residem na capital do MS é uma tarefa quase impossível. Há estimativas que não mapeiam exatamente onde habitam, qual seu ramo de trabalho e que lugar ocupam no estrato social da cidade. Somado a essa ausência de informações, em 2012 o Consulado boliviano encerrou suas atividades em Campo Grande⁴, fato que repercutiu, entre outros aspectos, na dificuldade de encontrar dados sobre a presença da comunidade boliviana na capital e no estado como um todo. Visto isso, não vamos nos concentrar em dados numéricos para identificar as famílias de residentes bolivianos, mas mencionaremos alguns descendentes que, esparramados pela cidade que ainda se identificam com suas origens bolivianas.

Nesse suscinto preâmbulo contextualizamos a presença boliviana em Campo Grande. As informações incipientes dessa comunidade podem ser indícios de uma realidade de invisibilidade à qual nos referiremos posteriormente.

A Praça Bolívia: espaço público e sua função social – cultural

A noção de espaços públicos é tema de estudos a partir da perspectiva da sociologia nas questões urbanísticas e políticas de uma sociedade. Reconhecer os usos, significados e funções de um espaço são formas de aproximar-se a um lugar considerando as representações simbólicas que o circunscrevem. Delgado (2013) problematiza o conceito de espaço público, assim, expõe a ausência dessa concepção nos textos de 1968 e 1970 de Lefebvre⁵. Posteriormente, em 1974, **espaço público** aparece como sinônimo de **espaço urbano** e em oposição a **espaço privado**. Conforme aponta o autor:

4. A representação consular ficou estabelecida em Corumbá-MS, fronteira do estado com a Bolívia.

5. São reconhecidas as contribuições de Henri Lefebvre nas reflexões sobre o espaço urbano nos estudos da área da Sociologia.

la noción ‘operatoria’ de clasificación y ordenamiento gobierna el espacio entero, del espacio privado al espacio público, del mobiliario a la planificación espacial. Sirve ostensiblemente a la homogeneidad global, es decir al poder. ¿Quién ordena? ¿Quién clasifica? El estado, las autoridades ‘públicas’, es decir el poder. De hecho, esta capacidad operatoria alinea el espacio ‘público’ sobre un espacio ‘privado’, el de la clase o fracción de clase hegemónica, la que detenta y mantiene al más alto nivel de la propiedad privada del suelo y de los otros medios de producción. (DELGADO, 2013, p. 2-3)

A discussão levantada por Lefebvre nos interessa neste estudo, pois procuramos interpretar as relações e representações que compõem o espaço público ocupado por uma praça que a partir de 2005 passou a se denominar Praça Bolívia. No contexto de uma cidade, a prática espacial reflete-se nos usos das ruas e praças, no modo como os habitantes e frequentadoras as utilizam. A Praça Bolívia é um espaço aberto, localizada no bairro Coophafé. Nesse espaço público é realizado um encontro cultural todo segundo domingo de cada mês. Esse conagraçamento artístico cultural foi a chama inicial que desencadeou uma série de ações artísticas, conforme descreve uma das idealizadoras, componente do grupo musical Masis Brasil, Miska Thomé (2016),

[...] a grande ideia era criar um espaço de “interculturalidade” e lazer para que os bolivianos pudessem se sentir orgulhosos de sua cultura, e que todos pudessem conhecer a beleza e a grandeza da cultura boliviana e latino-americana em geral. Um espaço onde as expressões artísticas como a música, dança, artesanato e a gastronomia estivessem presentes.

Dessa feita, a natureza prioritariamente cultural é o que balizou a ideia germinal da Praça Bolívia. O grupo Masis Brasil composto pelos músicos Miska Thomé, Edgar Mancilla e convidados⁶, deu o tom artístico e comprometido com a realização desse evento cultural. Tal mobilização foi se

6. Na última formação foi figura presente permanente Evaldenir Amaral, conhecido como Júnior Ao longo de sua trajetória artística o Masis Brasil participou de diversos eventos culturais, alguns registros estão disponíveis em: <https://www.facebook.com/masisbrasil.masisbrasil>

concretizando todo segundo domingo do mês, propiciando a participação de artistas diversos bem como artesãos que aos poucos foram compondo o cenário que hoje se conhece como Evento Praça Bolívia realizado no espaço conhecido como Praça Bolívia, um lugar de práticas sociais.

As gestões para sua materialização foi um somatório de esforços realizado por diversos componentes sociais, tal como registra Miska Thomé:

A praça Bolívia foi criada em 2005 por iniciativa da vereadora Maria Emília Sulzer e com o apoio do então cônsul da Bolívia, Antonio Mariaca. A praça foi reformada e no dia da inauguração, dia 06 de agosto (pode checar esta data), contou com um evento solene, com a presença do prefeito André Puccinelli e banda municipal. Eu e o Edgar [Mancilla] fomos convidados e a Dione [Zurita] levou as saltenhas. Daí surgiu a ideia de fazermos um evento uma vez ao mês que pudesse reunir os Bolivianos. O Edgar, eu, a Dione e o Zacarias, o marido dela alimentamos esta ideia e levamos o projeto adiante.

Além da representação oficial na figura da vereadora Maria Emilia Sulzer e do cônsul da Bolívia – o penúltimo cônsul em Campo Grande antes do encerramento das atividades oficiais do consulado boliviano em Campo Grande – as famílias de bolivianos Mancilla e Zurita, juntamente com Miska Thomé tiveram um papel fundamental no início e continuidade do Evento Praça Bolívia.

De acordo com Delgado (2013, p. 2) os espaços de representação são espaços vividos são reconhecidos como: “[...] el espacio cualitativo de los sometimientos a las representaciones dominantes del espacio, pero también en el que beben y se aspiran las deserciones y desobediencias”. Esta ideia nos inspira a interpretar alguns aspectos que são perceptíveis na Praça Bolívia no que tange à posição espacial e ao papel do espaço vivido e, incluíríamos, de resistência cultural.

Sua localização chama atenção, pois o bairro em que está localizada praça é considerado um lugar privilegiado, de fácil acesso, com linha de ônibus nas proximidades, entretanto não está localizado próximo à área central, mas em um bairro residencial valorizado. Essas características privilegiadas valorizam à comunidade boliviana que se perfila como um grupo

social não coeso, invisibilizado e diluído socialmente, conforme descrito no início deste estudo.

Considerando o objetivo dos pioneiros, as primeiras discussões abordavam a construção de um espaço que congregasse a comunidade boliviana que residia em Campo Grande: “[...] pensamos que uma atividade a céu aberto e que pudesse ser um espaço de lazer para os campo-grandenses seria muito interessante. Outro motivo seria reunir a comunidade boliviana porque na época havíamos percebido que parecia haver uma certa ‘vergonha’ em aparecer, assumir a nacionalidade. Os bolivianos eram muito poucos na praça, no começo [...]”, nos relata Miska. Sua percepção se fundamenta na incipiente visibilidade da comunidade boliviana nos eventos públicos em que as representações de diferentes países participavam nas datas comemorativas locais como desfiles, por exemplo.

Tendo em vista que era perceptível a falta de aproximação entre os bolivianos que residiam em Campo Grande, em anos anteriores ao advento da Praça Bolívia, o cônsul Antonio Mariaca congregava os residentes conterrâneos no Consulado Boliviano que ele chefiava, entretanto, esses encontros eram apenas eventos esporádicos e não atendiam um cronograma previamente definido nem tinham um propósito claramente exposto aos bolivianos que lá compareciam, eram só momentos de compartilhar.

Visto que o evento praça Bolívia seria instalado em um ambiente público localizado em um bairro residencial, os pioneiros organizadores iniciaram um processo de aproximação com os moradores que habitavam as residências que circundavam à praça. As aproximações à comunidade são complexas. Os projetos que envolvem modificar a rotina de um bairro tranquilo são recebidos com uma certa desconfiança diante da novidade. Para o evento na praça Bolívia não foi diferente:

No início não sentimos muito problema, depois um certo incômodo, mas por parte de uma moradora que se sentia a “dona do pedaço” e acabava influenciando outros poucos moradores. Depois fizemos um trabalho de formiguinha, batendo de porta em porta nos apresentando e convidando pra participar com artesanatos, falando do nosso cuidado com o som, meio ambiente, e falando do nosso propósito. Fizemos missas campanhas com a participação da comunidade e aos poucos sentimos o envolvimento deles.

A participação da comunidade que acolheu a praça Bolívia oscilava entre a aprovação, a desconfiança e por vezes o desgosto perante atitudes impertinentes de alguns frequentadores. Entretanto essas situações não foram tratadas como um problema insolúvel ou ignoradas, para evitar o confronto. A organização do evento sempre teve em vista o diálogo, a negociação, os acordos e o respeito ao coletivo, com essa percepção são abordados eventuais fatos, previsíveis, considerando que se trata de um ambiente que na atualidade acolhe uma grande afluência de frequentadores.

Nessa perspectiva é pensada a praça como um lugar de aprendizagem público em que se privilegia o social, o respeito pelo outro, o acolhimento e o cuidado com o meio ambiente e os detritos produzidos durante a realização do evento e, mesmo antes do evento. A rotina de organização implica no envolvimento dos organizadores em realizar a limpeza da praça para receber o público frequentador.

Durante o evento, entre uma apresentação e outra, quem estiver apresentado as atividades culturais costuma fazer chamadas solicitando que o lixo seja descartado em recipientes próprios para esse fim. Da mesma forma o cuidado de não estacionar na frente das garagens das residências circundantes. Todos esses fatos rotineiros no segundo domingo são motivo de aprendizagens culturais. Conviver em sociedade implica em diálogo intercultural e respeito. Com frequência ouvimos comentários elogiosos sobre o ambiente harmonioso que se vive na praça Bolívia. Os frequentadores tornam-se membros de uma comunidade imaginada em que prima a cordialidade e o bem-viver.

Lançamos mão do conceito do *Buen vivir* (bem-viver) identificando-o como um conjunto de ideias e ideários que contestam a ordem estabelecida pelo neoliberalismo (CHOQUEHUANCA, 2010; EASTERMANN, 2013 e MAMANI, 2010). Congregam-se, assim, práticas alternativas que trazem consigo consignas de fraternidade, coletividade em crescimento e apreço ao bem-estar em um ambiente público privilegiado por uma natureza que nos esforçamos por cuidar, bem como as relações que lá se estabelecem. Obviamente se trata de um momento de conagração cultural, gastronômico, em que primam a estética musical, artística/artesanal em suas mais diversas nuances, mas para além de toda crítica, trata-se de um evento fora da rotina das durezas que por vezes o cotidiano impõe. O momento do Evento da

Praça Bolívia é a hora de recarregar as energias, precisamos estimular estes pulmões culturais para oxigenar o dia a dia da cidade.

Considerando que um dos propósitos da existência da Praça Bolívia está centrado em congregar a comunidade boliviana, observamos que a maioria dos frequentadores são membros da comunidade brasileira local. O que pode ter acontecido para não ter alcançado em maior número à comunidade boliviana? A resposta a esta questão não é simples e podemos tecer algumas conjecturas para entender a dinâmica da comunidade social boliviana imigrante. Uma variável seria o local, o horário em que se realiza, no período matutino do segundo domingo de cada mês, entre outros fatores podem ter afetado esse resultado. Entretanto rememoramos um ponto importante nessa questão:

No começo foi complicado mesmo reunir os bolivianos, e não sei muito bem o motivo, apesar de imaginar que sejam vários. Mas com o passar do tempo sinto um envolvimento maior, pelo menos de um grupo.

Eu e o Edgar tentamos muitas vezes trazer um grupo de dança da Bolívia ou mesmo de São Paulo, mas não conseguimos. Então começamos nós a dançar e incentivar a criação de um grupo com bolivianos e descendentes. E assim nasceu o Grupo Tikay em agosto de 2009, quando fez sua primeira apresentação.

Esse depoimento de Miska Thomé marca o início do Grupo T'ikay, que significa florescer em aimará. Floresce assim uma geração de jovens descendentes de bolivianos que com sua arte e força telúrica conquistaram o espaço da dança com muita criatividade e entusiasmo.

Sob o comando de Ingra Lidia Flores Padilha o grupo Tikay⁷ teve diversas formações, pois a arte cobra muito daqueles que se entregam a seus braços somente por amor a suas origens, por um reconhecimento identitário. Há muitos nomes que estão neste registro memorialístico, alguns deles são: Marcos Eduardo Elorza, Miriam Ayca Yapaco Sates, Wilma Mónica Ayca do Nascimento, Emy, Marquito, Marco, Carol, Maria, entre tantos artistas que com seu talento e graça brilharam e surpreenderam cada segundo

7. As informações sobre o grupo Tikay estão disponíveis em uma rede social de ampla abrangência: <https://www.facebook.com/pracabolivia.tikay>

domingo do mês com novas coreografias, com o resgate de danças autóctones bolivianas provenientes das diversas regiões desse país, proporcionando inspiração e encantamento nas apresentações.

Foram memoráveis os encontros em que ao som mágico das quenás e zamponhas⁸, bumbo, violão e voz do Masis Brasil o grupo T'kay dançava em cores e ritmos que despertavam a admiração de todos os frequentadores. A Praça Bolívia parava para vê-los brilhar!

Em agosto de 2009 a organização do evento Praça Bolívia que esteve sob responsabilidade do grupo Masis Brasil, em especial os incansáveis e comprometidos com o projeto Miska Thomé e Edgar Mancilla deixaram essa incumbência para o grupo T'ikay. A expansão da praça Bolívia se dava domingo a domingo, chegando ao seu limite na acolhida de artesãos com as mais diversas artes.

A Praça Bolívia em Campo Grande acolhia comunidades de outros países que estiveram presentes enriquecendo o repertório cultural dos frequentadores. As mais diversas identidades em trânsito cultural miscigenavam-se, reconhecendo na arte as aproximações tão necessárias para o crescimento humano.

A comunidade paraguaia participou de diversos encontros, o que não é de se estranhar, pois o Paraguai está muito presente no Mato Grosso do Sul. São 11 municípios paraguaios fronteiriços e sua presença está nos diversos produtos culturais gastronômicos e artísticos que compõem o cotidiano sul-mato-grossense. Nas palavras de Rodrigo Teixeira

Tú escuchas una **guarania** en la radio y el locutor habla en **guaraní**. Vas a la panadería y compras media docena de **chipas**. Al atardecer, compartes con tus amigos una **rueda de tereré** muy frío. Piensas que estás en Paraguay, ¿correcto? Estás equivocado, esto es Mato Grosso do Sul. (TEIXEIRA, 2006, destaques nossos)⁹

8. Instrumentos de sopro andinos.

9. Os termos destacados originários do Paraguai. Guarania: estilo musical; guaraní: língua originária da Argentina, Bolívia, Brasil, Paraguai, país em que é língua cooficial juntamente como o espanhol; chipa: salgado feito a base de polvilho e queijo; rueda de tereré: costume de compartilhar do tereré entre amigos. são reconhecidos no contexto do Mato Grosso do Sul, salvo algumas exceções.

A diversidade que compõe o mosaico cultural sul-mato-grossense está presente na praça Bolívia, seja pela sua gastronomia, com o carro chefe representado pela *salteña* e sua diversidade de representações. Há diversidade de *salteñas* para os mais diferentes gostos, inclusive *salteñas* vegetarianas, mas, se você vê uma fila imensa em um posto de venda na Praça Bolívia, não tenha dúvidas, é o posto de venda da *Salteña* da Dione. Conforme foi registrado anteriormente, Dione Zurita e família produzem as *salteñas* que inauguraram a Praça Bolívia e que representam a rica gastronomia boliviana.

Práticas culturais

As práticas culturais são atividades realizadas por pessoas envolvidas em um determinado cenário cultural, neste caso, no Evento Praça Bolívia. Esse espaço social apresenta possibilidades de interação entre os agentes frequentadores, os organizadores, os artistas que exibem sua arte os artesãos dos mais diversos produtos manufaturados artesanalmente. Existem determinados códigos praticados nessas relações, que ao longo do tempo, a partir de uma perspectiva social, podem ampliar a visão cultural dos participantes.

Entende-se que tal mudança de visão ou percepção cultural pode acontecer se consideramos que as práticas languageiras transpassam as práticas sociais e conduzem a experiências culturais que paulatinamente produzirão um efeito de aproximação e de “desestrangeirização¹⁰” com relação à cultura do outro. Essa aproximação cultural é possível na Praça Bolívia. É uma experiência que se apresenta positiva, inclusive com relação às valorizações depreciativas e preconceituosas que aparecem em discursos, inclusive na fronteira Bolívia-Brasil.

10. Utiliza-se o termo cunhado por Almeida Filho (2005), desestrangeirização, ao processo de aprendizagem de línguas e tornar a língua que está em estudo como uma língua “menos estrangeira” a medida que é estudada. Neste caso, fazendo uma relação entre a aprendizagem de línguas e a aproximação cultural, traçamos um paralelo nesse processo, ao perder o estranhamento que por vezes determinadas culturas podem nos produzir, por ser um território desconhecido\estrangeiro. Esse efeito de perder o estranhamento ao outro não deixa de ser uma desestrangeirização, um processo gradual de aceitação\reconhecimentos\respeitos pelo outro, consciente que os códigos culturais outrora estranhos passam a ser conhecidos e ressignificados.

A presença dos bolivianos em Corumbá é vista como um “problema social”, sobretudo por parte da elite local, mas com um preconceito difuso por outros setores da sociedade, e existe, no discurso e na prática, a reprodução de preconceitos e de uma estigmatização em relação aos bolivianos e seus descendentes. Esses conflitos que emergem na região revelam processos de exclusão e de construção social de estigmas sociais, que são reforçados pela imagem negativa do senso comum, referida à fronteira como área de tráfico de drogas e de armas, de contrabando e falsificação de produtos (COSTA, 2013, p. 144)

É bem verdade que a condição do boliviano na fronteira não é similar à condição do boliviano em Campo Grande, mas ainda não temos estudos que possamos utilizar como referência para pesquisas mais aprofundadas dessa problemática de exclusão. Como uma forma de prever esses posicionamentos antagônicos ao acolhimento e convivência mais próxima do ponto equitativo, valorizamos a aproximação cultural que proporcionam espaços como a Praça Bolívia, em que se podem experimentar outro tipo de relações que não aquelas marcadas pelo preconceito.

Um diálogo intercultural inclui entender que as diferenças construídas entre uns e outros têm como base a colonialidade nas suas mais diversas formas. A decolonialidade entende a interculturalidade como um processo de aproximação, como uma ferramenta que ganha significado na prática, que se constrói entre as pessoas nas relações cotidianas.

Nesse sentido, entre outros, o evento Praça Bolívia pode se justificar porque possibilita uma aproximação cultural entre os frequentadores, na sua maioria brasileiros e as mais diversas representações culturais presentes na cidade, sejam as bolivianas, bem como de outros tantos países que enriquecem o repertório cultural local.

Centralizando nossa atenção nas práticas culturais bolivianas no evento Praça Bolívia, estas incluem uma amostra gastronômica centralizada nas *salteñas* e refrescos como o de *maní* (amendoim), de *linaza* (linhaça) e *mocochinchi*, feito de pêssego desidratado.

Entre as expressões artísticas, as músicas interpretadas pelo grupo Masis Brasil compõem o cancionero latino-americano, com ênfase nas músicas bolivianas de diversas regiões. Entre as danças apresentadas pelo grupo T'ikay, estão as que rememoram os Andes, como os T'inkus, os Caporales

e sayas que tiveram origem nas comunidades afrobolivianas; os Tobas, com danças do oriente boliviano, próximo à Amazonia; a Chacarera, ritmo proveniente do sul boliviano, com proximidade às músicas dos gaúchos, personagem regional que se estende pela Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Brasil.

A busca por apresentar as danças como uma mostra materializada numa exibição, tem o sentido de um “resgate cultural”, ideia disseminada dada a importância de recuperar elementos identitários que representam, simbolicamente, a terra que ficou distante. A esse respeito é fundamental a análise do antropólogo equatoriano Guerrero Arias (2002), que se refere ao resgate cultural como um fato externo, ideologicamente orientado e que se realiza a partir da externalidade das comunidades que produzem cultura. Segundo o autor,

(...) en el rescate cultural, la comunidad no tiene sino un mero rol de objeto pasivo, de mero informante, lo que contribuye a su alienación y dependencia, pues no se la ve, como el sujeto histórico capaz de encargarse de la gestión de sus propias construcciones culturales. (GUERRERO ARIAS, 2002, p. 72)

Para superar esse distanciamento, o estudioso propõe a abordagem a partir da perspectiva da revitalização cultural. Este processo considera que “*los actores sociales de la comunidad sean sujetos sociales políticos e históricos*” (GUERRERO ARIAS, 2002, p. 72), visto que quando se revitaliza a cultura, esse processo acontece a partir das dimensões mais profundas da memória coletiva. Este é quiçá um caminho que torne possível a apropriação do espaço e do Evento Praça Bolívia, não só para os bolivianos, mas para toda a comunidade.

Uma atividade paralela ao evento da Praça Bolívia foi a realização de amostras de cinema boliviano apresentada por primeira vez no mês de agosto de 2012 em parceria com o Museu da Imagem e do Som – MIS – em Campo Grande¹¹, foram exibidas e comentadas diversas produções do cinema boliviano, revelando para o público da capital as diversas facetas fil-

¹¹. A primeira mostra de cinema teve início em 2012 no cine MIS, evento noticiado na mídia: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/independencia-da-bolivia-marca-mostra-de-cinema-no-mis>.

micas desse país, a maioria delas desconhecida no âmbito local. A profícua produção do cinema boliviano foi apresentada por cinco anos. Retomar esse projeto é uma das propostas a serem pensadas para o período pós pandemia.

Dado o exposto até aqui, as práticas culturais em uso na Praça Bolívia têm a função de promover uma identificação da latinidade emergente do contato e reconhecimento dos participantes nesse evento, conforme pontua Miska Thomé: “A ideia sempre foi fazer um evento cultural, uma vez por mês, que pudesse reunir artes plásticas, artesanato, comidas típicas, dança, teatro e a música latino-americana como carro chefe. Mesmo sendo a Praça Bolívia, a ideia sempre foi a bandeira defendida pelo grupo Masis-Brasil, de integração latino-americana.”

Algumas reflexões ao finalizar este registro

Com este artigo iniciamos as primeiras reflexões sobre o espaço e o Evento Praça Bolívia. A valorização das expressões culturais bolivianas tanto pode gerar possibilidade de protagonismo aos agentes bolivianos e descendentes que frequentam a praça, como pode propiciar a aproximação cultural da comunidade a esse espaço durante os eventos da Praça Bolívia.

Ao longo dos eventos os participantes têm manifestado aprovação à existência e continuidade dessa celebração, reconhecendo sua proposta cultural como um “espaço de congregação e misturas culturais”, “espaço de resistência (cultural)”, “lugar para compartilhar com família e amigos”, entre outros adjetivos que demarcam uma vivência positiva.

A história do evento Praça Bolívia está plena de memórias de personagens e pessoas que transitaram por aquele lugar. É necessário considerar que não é possível nomear as diferentes presenças artísticas que abrilhantaram e deram vida aos domingos da Praça Bolívia. Precisaríamos fazer um resgate muito mais minucioso para fazer jus a todos que estiveram presentes. Entretanto, em homenagem a tantos, nomeio alguns nomes que estão gravados na memória da Praça Bolívia: José Gregorio Mancilla Alcócer, patriarca da família Mancilla em Campo Grande; Edgar Gregorio Mancilla Barreda, músico, topógrafo e um dos idealizadores desse magnífico evento; o artista plástico Lino Bambil e a inesquecível Ingra Padilha, membro do Grupo Tikay, responsável por organizar o Evento Praça Bolívia nos últimos anos.

Rememorando essa história interrompida em vista da pandemia que estamos passando desde fevereiro de 2020 e, tendo em vista um possível retorno às atividades públicas é mister deixar uma mensagem: É necessário ter consciência que as experiências culturais têm uma faceta superficial que pode alterar o significado sociocultural da arte: a folclorização. Esta pode expor à perda do sentido ou sua vocação e pode levar ao congelamento das práticas culturais. A praça Bolívia e o evento realizado nesse espaço precisarão passar por essas reflexões para sua continuidade.

Referências

- ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes. **Linguística aplicada** – ensino de línguas e comunicação. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- CHOQUEHUANCA, Carlos. **Hacia la reconstrucción del Vivir Bien**. América Latina en Movimiento, ALAI, n. 452, p. 6-13, 2010.
- DELGADO, Manuel. *El espacio público como representación: espacio urbano y espacio social en Henri Lefbvre*. OASM, n. 28, 2013. Disponível em: www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf. Acesso em: 11 jan. 2021.
- ESTERMANN, Joseph. **Ecosofia andina: un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de vivir bien**. FAIA, v. II, n. IX-X, p. 1-21, 2013.
- GUERRERO ARIAS, Patricio. **La cultura** – estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace social*. Barcelona: Anthropos, 1968.
- LEFEBVRE, Henri. *Espacio y política*. Barcelona: Península, 1970.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978.
- MAMANI, Fernando. **Buen Vivir/Vivir Bien**. Filosofia, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas. CAOI, 2010.
- PERES, Roberta Guimarães. **Presença boliviana na construção de Corumbá** – Mato Grosso do Sul: espaço de fronteira em perspectiva histórica. In:

BAENINGER, Rosana. (Org.). Imigração Boliviana no Brasil. Campinas: EdUnicamp, 2011, p. 35-74.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Mato Grosso do Sul: o Paraguai é aqui**. Overmundo, n. 16, 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mato-grosso-do-sul-o-paraguai-e-aqui>. Acesso em: 11 fev. 2017.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad crítica y educación intercultural**. In: VIAÑA, Jorge.; TAPIA, Luis; WALSH, Catherine. Construyendo interculturalidad crítica. La Paz: Instituto Internacional de Integración-Convenio Andrés Bello (III-CAB), p. 75-96, 2010.

REFLEXÕES SOBRE UMA GRAMÁTICA PEDAGÓGICA PARA A LÍNGUA TERENA

Rogério Vicente Ferreira
Caroline Pereira de Oliveira

Introdução

A língua Terena faz parte da família Arawak e o primeiro estudo sobre esta língua foi de Bendor-Samuel, em 1961, *Outline of the Grammatical and Phonological Structure of Terena*. Após este trabalho, todos vieram em sua esteira. O que buscamos neste curso é demonstrar algumas novas análises quanto ao status gramatical da língua Terena. Dentre tantos aspectos a serem estudados, os pronomes, até então considerados livres, são formas que ocorrem em bases verbais sem conteúdo semântico ou em bases de verbos existenciais.

O curso de extensão “Gramática Pedagógica Terena”, desenvolvido por professores da UFMS, campus de Aquidauana tratou de processos morfosintáticos que ocorrem na língua, algo não abordado por nenhum outro pesquisador. Esta reflexão se insere em um momento importante para o grupo Terena, visto que estão discutindo questões de materiais pedagógicos para auxiliar nas escolas para a disciplina de língua Terena. A manutenção da língua Terena nestas comunidades deve-se ao processo de conscientização fomentado pelas lideranças desse povo, que procuram manter “intac-

tos” alguns aspectos de sua cultura (AYLWIN, 2009 apud SILVA, 2011, p. 12). Dessa forma, um curso que apresente aspectos gramaticais da língua voltado apenas para a comunidade Terena, virá ao encontro de uma ansiedade do povo, que é produzir um material pedagógico que os auxilie no ensino da língua tanto para falantes quanto para não falantes da língua Terena.

As aldeias Terena possuem escolas municipais e estaduais que atendem a questão de interculturalidade seguindo a Resolução nº 03/99 do CEB/CNE, que estabelece a estrutura e o funcionamento das Escolas Indígenas. Esta resolução define também critérios para a formação dos professores indígenas, que deverá ser “específica” e orientada “pelas Diretrizes Curriculares Nacionais” (art. 6º). O art. 7º reza que “os cursos de formação de professores indígenas darão ênfase à constituição de competências referenciadas em conhecimentos, valores, habilidades e atitudes, na elaboração, desenvolvimento e avaliação de currículos e programas próprios, na produção de material didático e na utilização de metodologias adequadas de ensino e pesquisa”. Segundo essa Resolução, “será garantida aos professores indígenas a sua formação em serviço e, quando for o caso, concomitante com a sua própria escolarização” (parágrafo único do art. 6º).

A Resolução nº 03/99 do CEB/CNE, que estabelece a estrutura e o funcionamento das Escolas Indígenas, define também critérios para a formação dos professores indígenas, que deverá ser “específica” e orientada “pelas Diretrizes Curriculares Nacionais” (art. 6º). O art. 7º reza que “os cursos de formação de professores indígenas darão ênfase à constituição de competências referenciadas em conhecimentos, valores, habilidades e atitudes, na elaboração, desenvolvimento e avaliação de currículos e programas próprios, na produção de material didático e na utilização de metodologias adequadas de ensino e pesquisa”. Segundo essa Resolução, “será garantida aos professores indígenas a sua formação em serviço e, quando for o caso, concomitante com a sua própria escolarização” (parágrafo único do art. 6º).

Com isso posto, somase a questão interna que no Campus de Aquidauana/UFMS há o curso de Licenciatura Intercultural Indígena “Povos do Pantanal” que apresenta uma formação ampla; contudo, ainda fazse necessário melhorar o conhecimento dos professores visto que atuam nas escolas das aldeias.

O curso de extensão da Gramática Pedagógica Terena visou não só preparar os professores para uma reflexão metalingüística, mas também

dar início ao preparo de assuntos que possa ser abordado em uma futura gramática que virá ao encontro das necessidades das escolas nestas aldeias, pois todas não possuem nenhum material para auxiliar os professores nos estudos da língua materna. Vale ressaltar que os professores Terena que participaram são mestres e graduados, sendo que os graduados são oriundos da primeira turma de professores formados na Licenciatura Intercultural (turma 2015) e por professores que participaram do “Projeto Raízes do Saber” oferecido pela Prefeitura Municipal de Aquidauana, sob a coordenação das linguistas e missionárias Nancy Butler e Elizabeth Ekdahl que estudaram a estrutura da língua Terena.

Para o desenvolvimento dessa extensão foi vital a participação de professores com domínio da língua Terena (que atuam nas escolas indígenas tanto municipais quanto estaduais), como também de ex-alunos e alunos indígenas dos cursos do CPAQ. Esse público foi muito importante para que esta extensão tivesse êxito, pois as colocações dos falantes foram importantes para direcionarmos o curso.

O artigo 231 da Constituição brasileira trata do direito dos povos indígenas brasileiros e reconhece a língua como parte integrante desses povos. Estudar a língua Terena é, inicialmente, colaborar para o registro dos seus maiores bens culturais. Uma outra razão para o estudo dessa língua é o perigo de extinção. Segundo Krauss (1992): “Obviously, for scientific purposes, it is most urgent to document languages before they disappear. The urgent increases with the proximity to extinction”¹. A pesquisa poderá colaborar para que o grupo valorize ainda mais a língua vernácula, o que, sem dúvida alguma, é de vital importância. Os Terena se inserem num contexto nacional brasileiro em que a língua predominante é a portuguesa, e como a maioria dos povos indígenas, buscam valorizar mais a língua dominante, quer seja em função da pressão que sentem no momento em que estão tratando de questões comerciais e políticas, ou por causa da discriminação.

O curso “Um estudo sobre gramática pedagógica Terena” fez-se necessário a partir das solicitações dos professores das Escolas Indígenas, como também da participação dos professores coordenadores desse curso no “Saberes Indígenas na Escola”. Durante o período em que se trabalhou neste outro projeto, pode-se observar a carência de um material voltado para o

1. “Obviamente, para fins científicos, é mais urgente documentar os idiomas antes que desapareçam. A urgência aumenta com a proximidade da extinção”.

ensino da língua Terena nas escolas, principalmente uma gramática e um dicionário pedagógico.

Um questionamento comum entre os professores sempre foi a falta material que os auxilie no ensino da língua durante o fundamental II e ensino médio, que todo material didático pedagógico está voltado para as séries iniciais. Ao ensinarem questões relacionadas à língua como questões morfológicas e sintáticas não tinham onde consultar para o preparo de suas aulas. Somente a reflexão metalinguística não é suficiente, pois existem muitos aspectos linguísticos desconhecidos dos professores e que dificulta o preparo das aulas.

Caminhos teóricos que foram percorridos para o preparo do curso

A valorização da língua indígena remete à ausência de uma política linguística do país que nunca considerou o multilinguismo caracterizado pelas línguas indígenas do Brasil, fortalecendo assim, secularmente, o mito do monolingüismo, conforme aponta Cavalcanti (1999) e Franchetto (2004).

É importante salientar que este tipo de projeto tenha o seu amparo legal na Constituição Federal de 1988 quando traçou pela primeira vez na história brasileira um quadro jurídico para a regulamentação nas questões indígenas, como trata o artigo 210 que assegura as comunidades indígenas o uso de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem e garante a prática do ensino bilíngue em suas escolas.

Emana a Constituição Federal de 1988, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996, em seu artigo 78 a oferta de educação escolar bilíngue e intercultural aos povos indígenas como sendo um dos objetivos prioritários em seu parágrafo primeiro; proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas, a reafirmação de suas identidades étnicas e a valorização de suas línguas e ciências. Encontramos também amparo legal no Parecer 14, de 1999, que embasou a Resolução CNE/CEB nº 03 de 10 de novembro de 1999 que instituiu e normatizou a categoria de Escola Indígena no Brasil. Destaque-se, ainda, a Deliberação 6767 de 25 de outubro de 2002 que normatizou a criação e o funcionamento da escola indígena no Estado do Mato Grosso do Sul. Todas essas legislações garantem o ensino bilíngue nas escolas indígenas do Brasil.

Há sempre teorias que tentam explicar os fenômenos linguísticos, ou seja, há várias teorias linguísticas que procuram dar conta dos problemas que as línguas do mundo apresentam. Ressaltam-se, pelo menos, duas correntes teóricas, a funcionalista e a formalista. De acordo com Croft é mais difícil avaliar metodologias diferentes que avaliar duas teorias que usam a mesma metodologia, pelo fato de as “duas teorias possuírem essencialmente o mesmo ponto de vista, os mesmos fatos nos mesmos caminhos e possuírem as mesmas entradas na mente” (1991, p. 17).

Para Foley e VanValin a diferença entre as duas correntes teóricas baseia-se em dois pontos:

a) de um ponto de vista formal “a linguagem é um conjunto de descrições estruturais as quais determinam os sons e os significados da expressão linguística” (Chomsky, 1977, p. 81). Dessa forma, ela se preocupa fundamentalmente com o conjunto de estruturas entre as quais podem ser estabelecidas relações regulares, como também enfatizar os traços universais da língua, em particular, a sintaxe, tendo como alicerce a organização em torno da sentença; b) na teoria funcional as áreas centrais como fonologia, morfologia, sintaxe e semântica são naturalmente incluídas dentro da análise em geral. No entanto, há uma diferença em como enfocá-las, isto é, leva-se em consideração o funcionamento da língua dentro de uma interação social. (1984, p. 7)

O projeto seguiu uma orientação funcionalista, considerando quatro pontos básicos dessa teoria: i) sistema semântico do verbo e as funções de seus argumentos; ii) sistema morfossintático; iii) sistema pragmático incluindo a força ilocucionária, pressuposição e a topicalidade, e iv) sistema das normas sociais que são governadas pelos eventos e atividades da fala.

Mediante o estudo funcional da língua Terena, abrangeu-se não só questões puramente linguísticas, mas também as pragmático-discursivas e culturais. Neste ponto que vem a interação com os professores fora e na sala de aula do curso. Os quais durante o processo trouxeram questões pertinentes a aula, a partir do que era apresentado.

Objetivou-se dar atenção aos aspectos linguísticos que possam vir ao encontro do que consideramos a manutenção da língua Terena, com isso, abordar aspectos culturais junto à comunidade indígena, para alcançar os

objetivos esperados para uma discussão sobre a gramática pedagógica em língua Terena.

A localidade do curso e a metodologia

As aulas de discussão foram realizadas na aldeia Bananal, utilizamos a escola estadual com permissão da direção e do cacique. Os participantes foram professores Terena de várias aldeias, pois havia um grande interesse na discussão sobre a gramática da língua, por ser o assunto mais complexo dentro das salas de aula e com maior dificuldade de explicação. Também participaram ex-alunos da Licenciatura Intercultural Indígena “Povos do Pantanal”, devido a possibilidade de se tornarem professores em suas aldeias. O importante a se destacar é que a maioria absoluta era de falantes Terena, poucos dos participantes não dominavam a língua, mas ainda assim estavam como professores da língua Terena em algumas localidades. Para estes a dificuldade de repassar aos alunos de suas escolas qualquer questão gramatical era sempre grande.



[Figura 1] professores participantes do curso de extensão

[Fonte] Acervo Pessoal.

Começamos o curso a partir de uma análise prévia dos materiais linguísticos sobre a língua Terena, tal análise fora realizada nas dependências da universidade e do escritório particular dos coordenadores. A análise se deu a partir do material de Ekdhal e Butler (Aprenda Terena 1 e 2, 1971), o primeiro levantamento feito foi sobre a forma pronominal. A escolha desse

assunto veio do fato dos professores nas escolas indígenas Terena abordarem com frequência a questão pronominal em suas aulas e sempre surgir muitas dúvidas por parte de falantes e não falantes da língua.

As dúvidas decorrem do fato dos pronomes singulares serem uma forma morfofonológica, por exemplo, para se realizar a primeira pessoa do singular nesta língua, um aspecto fonético como o traço nasal que afeta algumas consoantes mudando a sua qualidade (passando de desvozeada para vozeada), além de acrescentar um conteúdo fonético nasal precedendo tal consoante, assim <*p*> torna-se <*mb*>, por exemplo, *lapape* “tapioca” quando falamos “minha tapioca” a palavra fica: *lambapena*. Veja que a pergunta é: o que motiva tal mudança? Por que afeta apenas uma consoante e não as outras?

Estudos já mostraram que em outras línguas da família Arawak há um morfema *-no(u)* que se afixa às palavras e que indica a primeira pessoa, mas que em Terena houve uma mudança histórica tornando-se hoje apenas o traço nasal desse possível morfema *-nV* em que esse traço percorre a palavra e ao encontrar as consoantes desvozeadas (surdas) <*p, t, k, s, h*> elas bloqueiam o espalhamento dessa nasal e além disso mudam sua sonoridade para uma consoante vozeada com uma nasal as precedendo, assim tem-se <*mb, nd, ng, nz, nj*>.

Estas questões são sempre muito complexas aos professores Terena em sua sala de aula, mesmo que não expliquem tal fenômeno linguístico aos seus alunos, para muitos fica a indagação de como isso ocorre.

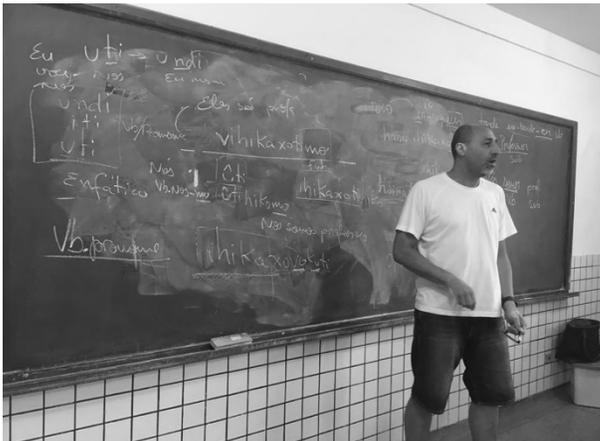
Os alunos não falantes buscam como na língua portuguesa uma forma pronominal Eu, Minha/Meu, mas esta relação não é verdadeira, a não ser na tradução. E na ânsia de dar essa resposta, muitos tratam as formas *ûndi, îti, ûti, îtinoe* como formas de pronomes pessoais e possessivas, como afirma Dias em seu material “Língua Terena para Ensino Médio” (S/D, p. 26 e 41).

Diante disso, foi feito um extenso levantamento dos pronomes pelos materiais disponíveis, separado por assunto e levado aos professores para uma discussão sobre o seu funcionamento na língua. Assim, nos encontros feitos, fomos discutindo o papel dos pronomes na língua Terena, demonstrando que não há uma forma semelhante à língua portuguesa, mas outra. Com isso tratou-se sobre identidade, pois durante a discussão os professores ao compreenderem a diferença de como funciona essa forma gramatical na língua é uma forma de afirmação como povo, por possuírem algo particular

de sua língua, assim como coloca Ciampa, “Identidade aqui é concebida como um processo de metamorfose visando à emancipação” (1983; 2003).

Nos meses seguintes, trabalhamos várias questões que os professores encontravam em suas aulas, o que fez com que pudessem reformular suas explicações e preparar novos conteúdos. Para que isso ocorresse em cada encontro discutia-se o que se poderia trabalhar na aula seguinte, após uma breve discussão escolhia-se um tema e tanto os professores/alunos quanto os coordenadores do projeto buscavam fazer um levantamento do tema a ser discutido.

Os professores e alunos, por exemplo, em um encontro decidiram que precisava se discutir a questão do plural em Terena, duas questões os incomodam, a primeira era se o morfema *-hiko* era preso à palavra, como em *pihóhiko* “eles foram” Também perguntavam o que diferenciava *-hiko* de *-noe*, pois ambos indicam plural. Estas questões sempre eram levantadas pelos alunos em suas salas de aula. Os falantes sabiam utilizar estes itens, mas não sabiam explicar a motivação da diferença e se era separado ou não, já que no encadeamento da fala, não é possível se perceber. Isso se dá pela falta de uma análise linguística da língua e de uma gramática normatizada.



[Figura 2] momento de sala de aula

[Fonte] Acervo Pessoal

Resultados

Após trabalhar com os professores nesta extensão, os mesmos puderam melhorar o conteúdo em suas salas de aula, mas solicitam continuidade da discussão para que efetiva-se uma gramática pedagógica para o povo, pois sabem que com isso poderão preparar as aulas e montar planos de ensino voltados para cada série, o que atualmente ainda é um problema a ser resolvido, pois não possuem diretrizes voltadas para o ensino de língua Terena nas séries que ministram.

Cada professor em cada aldeia ministra conteúdo diferente para as mesmas séries, além dos novatos não conseguirem separar assuntos diferentes para anos diferentes. Entende-se que sem um material de consulta não é possível realizar um plano que atenda séries diferentes. O material produzido pelos Saberes Indígenas atende apenas do primeiro ano ao terceiro ano do fundamental.

Foi possível apresentarmos em alguns eventos essa discussão, refletir em textos alguns destes resultados. No ano de 2020 iríamos dar continuidade ao curso, mas devido a pandemia, foi preciso suspender, mas será retomada posterior a pandemia, a perspectiva é que se amplie as discussões para as outras aldeias, como a de Cachoeirinha, em Miranda (MS), onde encontram-se vários falantes da língua Terena.

Considerações finais

Os povos indígenas, tanto do Mato Grosso do Sul quanto de todo território brasileiro, necessitam de materiais voltados para o ensino nas escolas e, em particular, os Terena que possuem na grade escolar o ensino da língua desde o fundamental até o ensino médio precisam de materiais que os dê condições para que preparem suas aulas, que estudem sua língua. Também os professores necessitam de um momento de reflexão metalinguística, pois saber falar a língua não os torna competentes para ensinar a mesma, devido a grande complexidade fonológica, morfológica e sintática, sendo uma língua da família Arawak que possui características linguísticas próprias,

não sendo possível fazer nenhum paralelo com a língua portuguesa como já ocorreu².

A língua Terena não possui tempos verbais assim como a língua portuguesa, na verdade, não segue o padrão de tempos como as línguas ocidentais, mas a língua Terena um sistema aspectual complexo que oportuniza a forma de ver o mundo, o modo IRREALIS e REALIS, respectivamente, são o que indicarão a possibilidade de futuro e de algo realizado (tanto para o presente como passado). Além disso, não há a classe de adjetivos, como se encontra em vários materiais didáticos, os quais sempre seguem a estrutura da língua portuguesa. O que a língua possui no lugar de adjetivos são verbos descritivos, é possível ver tal discussão no trabalho de Oliveira (2021, p. 125).

Dessa forma, nota-se a importância de um curso de extensão que discuta a gramática da língua voltado para a comunidade Terena, principalmente para os professores indígenas que estão atuando e para os ex-alunos tanto da Licenciatura Intercultural “Povos do Pantanal” quanto para os graduados em Letras.

É importante sempre lembrar que as línguas indígenas foram destaque em 2019, quando a ONU lança o Ano Internacional das Línguas Indígenas, durante o percorrer deste ano as atenções de linguistas e das organizações não governamentais voltaram-se ainda mais para a necessidade de preservação das diversas línguas indígenas faladas no mundo.

Referências

AGUILERA URQUIZA, Antônio H. **Plano de trabalho** (Saberes Indígenas na Escola: Rede Mato Grosso do Sul). Campo Grande: UFMS, 2013.

ALMEIDA, M. de B. K. **O léxico da língua Terêna: proposta do dicionário infantil bilíngue Terêna-Português**. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

2. Por exemplo, no livro “Língua Terena para o ensino médio”, feita por Arcenio Francisco Dias, o professor faz um paralelo com a gramática da língua português, por exemplo, quando apresenta os tempos verbais, denominando de Imperfeito do subjuntivo, mais que perfeito do indicativo, futuro do pretérito perfeito etc.

- BENDOR-SAMUEL, J. T. A structure-function description of Terena phrases. *CJL* 8. p. 59-70, 1963a.
- BENDOR-SAMUEL, J. T. Some prosodic features in Terena. En: C.E. Bazell & al. (ed.), *In memory of J.R. Firth*: 30-39. Londres, 1966.
- BENDOR-SAMUEL, J. T. Stress in Terena. *Transactions of the Philological Society for 1962*: 105-123. Oxford, p.105-123, 1963b.
- BENDOR-SAMUEL, J. T. 1960. Some problems of segmentation in Terena. *Word* 16., p. 348-355, 1960.
- BENDOR-SAMUEL, J. T. An outline of the grammatical and phonological structure of Terena I. Brasília: SIL-AL 90, 1961.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição: República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BUTLER, N. E. The multiple functions of the definite article in Terena. *Série Linguística*, SIL, 2003.
- BUTLER, N. E. **Derivação verbal em Terena**. SIL-SL 7, 1977 p.73-100.
- BUTLER, N. E. Modo, extensão temporal, tempo verbal e relevância contrastiva na língua Terena. Brasília: SILEL. 1978.
- BUTLER, N. E. Um bom começo basta? Um retrospecto sobre a experiência em educação bilíngue, existente desde 1999 nas escolas Terenas no distrito de Taunay/MS. In: **13º COLE**, Campinas/ Unicamp. 2001.
- CAVALCANTI, M. C. Estudos sobre Educação Bilingüe e escolarização em Contextos de Minorias linguísticas no Brasil. *D.E.L.T.A*, vol 15, nº Especial, 1999, p. 385 – 417.
- CIAMPA, A. C. **A Estória do Severino e A História da Severina**. 5a. ed. São Paulo. Editora Brasiliense S/A, 1983.
- CIAMPA, A. C. A Identidade Social como Metamorfose Humana em Busca da Emancipação: articulando pensamento histórico e pensamento utópico. Peru. *Revista Interamericana de Psicologia da SIP*, 2003.
- CONSELHO NACIONAL DA EDUCAÇÃO . Brasil. **Resolução CNE/CEB n. 3, de 10 de novembro de 1999** – Diretrizes Nacionais para o funcionamento das Escolas Indígenas e dá outras providências. Brasília: MEC/SEF, 1999.

CONSELHO NACIONAL DA EDUCAÇÃO. Brasil. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 23 dez. 1996.

CONSELHO NACIONAL DA EDUCAÇÃO. Brasil. **Parecer CNE n. 14/99** – Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Escolar Indígena. Brasília: MEC/SEF, 1999.

CROFT, William. **Syntactic categories and grammatical relations**. Chicago e London: University of Chicago Press, 1991.

DIAS, A. F. **Língua Terena para ensino médio**. Aquidauana: RGA Gráfica, S.D.

EASTLACK, C. Terena (A1rawakan) pronouns. *IJAL* 34: 1-8, 1968.

EKDAHL, E. M. e BUTLER, N. **Aprenda Terêna**. vol. 1. Brasília, DF: Summer Institute of Linguistics, 1971a.

EKDAHL, E. M. e BUTLER, N. **Aprenda Terêna**. vol. 2. Brasília, DF: Summer Institute of Linguistics, 1971b.

EKDAHL, E. M. e BUTLER, N. **Víhikaxovope yúhoikopea úti vemó'u** – Cartilha para aprender a ler em nossa língua. Cuiabá: SIL, 1994. 69 p. (Cartilha de Transição do Português para Terena). Circulação restrita.

EKDAHL, E. M. e BUTLER, N. **Vukápanavo 1, 2, 3 – Vamos para frente 1, 2, 3**. Cuiabá: SIL, 1995. 36, 48 e 56 p. (Livros de Apoio na Língua Terena). Circulação restrita.

EKDAHL, E. M. e BUTLER, N. **Explicação da Ortografia Terena**. Cuiabá: SIL, 1994. (mimeo).

EKDAHL, M. **Terena dictionary**. Brasília: SIL-AL 95. 1969.

FERREIRA NETTO, W.; ARAÚJO, E. A língua Terena nas comunidades localizadas no município de Miranda, MS. São Paulo: USP, [s.d].

FOLEY, William A.; VAN VALIN, Robert D. Jr. **Functional syntax and universal grammar**. Cambridge, England: Cambridge University Press. 1984.

FRANCHETTO, B. Línguas indígenas e comprometimento linguístico no Brasil: situação, necessidades e soluções. Cadernos de Educação Escolar Indígena, Cáceres, v. 3, n. 1, p. 9-26, 2004.

FRANCISCO, C. dos S.; FRANCISCO, M. A. Pequeno dicionário da língua Terena Vemo'U: dicionário aruak-português para I e II graus. Campo Grande: Ruy Barbosa, 1997. 36 p.

GARCIA, M. S. Uma análise tipológica sociolinguística na comunidade indígena Terena de Ipegue: extinção e resistência. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

KIETZMAN, D. Tendências de ordem lexical da aculturação linguística em Terêna. **Revista de Antropologia**. São Paulo: FFLCH, USP, v. 6, n. 1, 1958.

KRAUSS, M. The world's language in Criss. **Lnaguage** 68(1): 4-10, 1992.

LADEIRA, M. E. M. et al. **Uma radiografia da língua Terena no município de Miranda**: uma análise sociolinguística. São Paulo: CTI, 1998.

LADEIRA, M. E. M. **Língua e história**: análise sociolinguística em um grupo Terena. (Tese de Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MATO GROSSO DO SUL (Estado). Secretaria Estadual de Educação. **Deliberação CEE/MS nº 6767, de 25 de outubro de 2002**. Fixa normas para a organização, estrutura e funcionamento das Escolas Indígenas pertencentes ao Sistema Estadual de Ensino de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2002b. Disponível em: http://www.unisite.ms.gov.br/unisite/sites/cee/generatorhtml/paginasgeradas/msmarques_6328/Delib/del-6767.pdf. Acesso em: 14 dez. 2021.

OLIVEIRA, C. P. de. **Aspectos linguísticos da língua Terena (Arawak)**. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

PAL, D. C. **Pesquisa sociolinguística em áreas indígenas de língua Terêna**. Relatório de Pesquisa. São Paulo: USP, 1997. (mimeo).

PRADO, A. P. do. **Letramento entre os Terena**: inserção ou resistência? Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

REIS, J. F. D. **O conflito diglótico Português-Terena em Limão Verde**: um estudo de sociolinguística indígena. 1990, 124 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 1990.

SILVA, J. A. da. Estratégias de referência em textos escritos em língua portuguesa por alunos indígenas da comunidade Terena de Miranda (MS). Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2011.

RESTAURAÇÃO E SUA IMPORTÂNCIA NA PRESERVAÇÃO E CONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO

Dirceu Mauricio van Lonkhuijzen

Introdução

Inaugurado oficialmente em 1951, na cidade de Campo Grande, na época estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, Brasil, o Museu Dom Bosco – MDB, ao longo de sua história, apresenta seu acervo com coleções que aumentaram e se diversificaram ao longo do tempo, resultando em um redimensionamento de suas atividades, fato que impôs a redefinição de objetivos e práticas na adequação do seu espaço físico, visando atender às novas normas técnicas da arquitetura museal condizentes com a democratização da cultura.

Segundo Perrelli; Albuquerque; Anjos-Aquino (2005), na década de 90, o Museu Dom Bosco – MDB, já se destacava no panorama natural e cultural da região Centro-Oeste do país pelo seu singular e numeroso acervo, representando as Ciências da Terra com as coleções de Mineralogia e Paleontologia; Humanas com as coleções de Etnologia e Arqueologia; Biológicas com as coleções de Zoologia de vertebrados e invertebrados. Em 1997, o MDB é declarado órgão complementar das atividades de extensão promovidas pela Universidade Católica Dom Bosco – UCDB, assumindo

papel de destaque no cenário educativo e cultural, ao se tornar um museu universitário, campo de estágio para acadêmicos de diversos cursos da universidade, como Comunicação Social, História, Geografia, Biologia e Pedagogia.

No período de 2004 a 2006 o museu fechou suas portas para iniciar o processo de transferência do acervo para um novo espaço e em 2006, foi transferido de seu prédio no centro da cidade para um novo prédio, localizado dentro de um parque urbano, passando a ser denominado agora Museu das Culturas Dom Bosco – MCDB/UCDB. No dia 24 de Agosto de 2009, o Museu das Culturas Dom Bosco – MCDB foi reaberto oficialmente ao público em seu novo endereço no Parque das Nações Indígenas, apresentando parte de seu acervo histórico representado pelas Ciências Humanas, distribuído em três espaços expográficos, propriamente ditos: a Sala de Memórias que retrata cenas do Museu Dom Bosco, a Coleção Arqueologia do Brasil, representada pela pré-história brasileira, com destaque para a pré-história de Mato Grosso do Sul, e o maior espaço contendo a coleção etnológica onde estão expostos objetos representativos da cultura material de diversas etnias indígenas do Centro-Oeste e Norte do Brasil. No ano de 2011, foi aberto o espaço de Ciências Naturais, com as coleções de Mineralogia, Paleontologia e Zoologia, ambas em exposições que valorizam o acervo com uma musealização moderna encantando seus visitantes. Desde então o museu, cumpre seu papel educativo e social, junto a universidade, salvaguardando e expondo um rico acervo a sociedade, sendo reconhecido como patrimônio do estado de Mato Grosso do Sul.

Neste trabalho, destacamos um patrimônio ligado a coleção de arqueologia, que apresenta em sua exposição de longa duração, “Arqueologia do Brasil”, uma urna funerária que foi restaurada. Esta peça de cerâmica recebeu intervenções restaurativas com a utilização de técnicas de conservação e restauro, que resultaram na produção deste artigo.

Museus, Memória e Conservação do Patrimônio

Segundo Cury (2005), as instituições de memória como os museus, servem de ponte entre culturas e reflexões que podem levar o público visitante a uma valorização da diversidade, exercitando também a diferença como proposta para cidadania.

Concordamos com Cury, no que se trata do papel social dessas instituições, como espaço de salvaguarda do patrimônio histórico, memória e reflexão, servindo como “ponte entre culturas” a partir da guarda, conservação e comunicação de seus acervos. Segundo o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que trata da organização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional do Brasil, em seu art. 180 da Constituição, decreta que:

Capítulo 1 do patrimônio histórico e artístico nacional art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (DECRETO-LEI Nº 25, 1937, p.01).

Com base na definição de memória como substantivo feminino, sinônimo de lembrança, recordação de tempos passados, monumentos ou em fatos na história, Pierre Nora coloca que a memória se forma da dialética entre o passado e o presente, individual e coletivo, mas, principalmente, é sempre carregada por grupos vivos e, por isso, se encontra sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Nora (1984).

Em uma notável contribuição ao estudo da memória, Leroi-Gourhan (1987), considera a existência de três tipos de memória: a memória específica, a memória étnica e a memória artificial. O autor entende como memória específica, aquela responsável pela fixação do comportamento animal, algo relacionado com a programação genética de cada espécie. A memória étnica seria responsável “pela reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas”, enquanto que, a memória artificial se relacionaria com a eletrônica, com a cibernética.

A idéia de memória tem sido objeto de estudo das mais variadas áreas do conhecimento em diferentes épocas e lugares. Do ponto de vista de uma abordagem tanto histórica, quanto pré-histórica ou arqueológica, o entendimento da memória, em seu mais amplo sentido, torna-se de substancial interesse para o desenvolvimento da área de conservação na museologia. Ressalta-se, inclusive, que, desse ponto de vista, torna-se imprescindível

não apenas o entendimento da memória, mas ainda de uma memória material representada no objeto.

Segundo Carvalho (2003), investiga-se a pré-história por meio de vestígios arqueológicos, registros não escritos, objetos manufaturados pelo homem, os quais foram preservados e hoje são chamados de artefatos. Esses vestígios da produção humana pretérita podem ser diretos, com testemunho materiais, por exemplo, cacos de cerâmica, ossos, ferramentas líticas, registros rupestres, ou indiretos, sinais de objetos já ausentes, como a mudança na coloração do solo pelo acúmulo de matéria orgânica e outras evidências representadas por fragmentos ósseos de animais, resíduos de carvão e cinzas compactadas Kneip (1991).

Neste amplo sentido da definição da memória, seguimos neste trabalho as ideias de memória étnica citada por Leroi-Gourhan e de vestígio arqueológico citado por Carvalho, estando diretamente ligadas. Changeux (1971) destacou que o processo de ordenação dos vestígios relaciona-se diretamente com o processo de memória humana. Demonstra inclusive que este complexo processo permitiu uma releitura destes mesmos vestígios. Para Pierre Nora, a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto ou artefato, Nora (1993).

Diante desse cenário de grande amplitude surge a seguinte questão quanto à memória e à cultura material representada no objeto. Como entendê-las quando este objeto não se encontra inteiro, preservado, possuindo todas suas características físicas e estéticas, como por exemplo, as cerâmicas arqueológicas, que comumente são encontradas fragmentadas nas escavações?

Primo (1999) coloca que durante as escavações, os vestígios de cerâmica arqueológica, normalmente são encontrados trincados, quebrados ou mesmo fragmentados. As normas e técnicas de recuperação e documentação, mais especificamente o esquema das normas relativas à metodologia das escavações, abordam no que concerne à restauração, que se devem observar as precauções normais da operação de escavação, a fim de facilitar o trabalho seguinte em laboratório. No caso de serem encontrados elementos desprendidos de uma peça de cerâmica arqueológica, é necessário que antes e durante a sua retirada e traslado, sejam mantidos unidos, colados com gesso, ataduras e adesivos adequados, de modo a facilitar sua recomposição e restauração no laboratório.

Mesmo atualmente, com as novas tecnologias disponíveis, tais como, a representação gráfica virtual do objeto e impressoras 3D como forma de reconstituição, os resultados em muitos casos não são exatos e muitas vezes não são confiáveis, ou mesmo acessíveis a todos. No entanto, o trabalho manual de restauração e reconstituição do objeto ainda hoje pode oferecer bons resultados.

Para Albuquerque (1991) a reconstituição virtual de formas de cerâmica arqueológica, a partir do perfil da vasilha, com o uso de programas gráficos, torna-se cada dia mais fácil e mais rápido. Entretanto, um problema que se apresenta, e que independe do uso ou não da reconstituição computadorizada, é a questão do tamanho dos fragmentos encontrados. Na maioria das escavações, fragmentos que abrangem parte da borda e do bojo têm sido recuperados e mais raramente aqueles que chegam a insinuar a forma da base. “Certamente o conjunto dos fragmentos de base que integram a amostra, permite conhecer a gama de variação dos vasilhames de um sítio”, ALBUQUERQUE (1991).

Isto reforça a grande importância dos profissionais que trabalham com a conservação e preservação dos patrimônios materiais. Luiz Antônio Cruz Souza, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR da UFMG, afirma que é fundamental a compreensão da tolerância dos materiais que constituem esse patrimônio material, podendo ser divididos basicamente em orgânicos e inorgânicos, sendo que, os inorgânicos, como as cerâmicas, são constituídos por compostos com diferente tipos de argilas, que por sua vez estão constituídos por elementos químicos que não são primeiramente constituídos por átomos de carbono como é o caso dos materiais orgânicos (Souza, notas técnicas I).

A cerâmica é o material inorgânico mais antigo produzido pelo homem, existindo há cerca de dez a quinze mil anos. Do grego “kéramos”, “terra queimada” ou “argila queimada” é um material de imensa resistência, sendo frequentemente encontrado em escavações arqueológicas. É nesse ponto que as Ciências da Terra como a Arqueologia com suas técnicas de trabalho, podem auxiliar o homem a compreender o passado humano, principalmente, por meio de um conjunto de evidências materiais que foram deixados e sobreviveram ao longo do tempo, Robrahn-Gonzalez E Zanetini (1999).

De acordo com Prous (1999) cabe aos profissionais de arqueologia e restauradores de museus a reconstituição parcial das culturas humanas, tais como as culturas ceramistas a partir de vestígios materiais. Para tanto, estes profissionais dispõem de um conjunto de métodos e técnicas que permitem localizar, analisar, interpretar e restaurar os indícios materiais da presença e da atividade do homem no seu quadro natural e artificial.

Para um entendimento historiográfico sobre as recomendações internacionais para a atividade de profissionais de museus, tais como, conservadores e restauradores é de grande importância destacar documentos tais como a Carta de Atenas¹ que é considerado o marco das deliberações em prol da conservação e restauração, Hernandez (2002). Existem diferentes definições sobre a restauração dos patrimônios materiais. Carbonara (2006), cita Brandi (2004), quanto a importância da restauração crítica, apontada como reinvenção na ligação entre a obra original e o espaço ressaltando os aspectos criativos no trabalho de restauro.

[...] algumas considerações a respeito da oportunidade que a restauração, pela importância de que justamente é revestida pela instância histórica, deva ser sempre resolvida do ponto de vista figurativo de modo a não infringir, por excesso de escrúpulo arqueológico, “a própria unidade que se visa a reconstruir” (Brandi, 2004: 47); ou a contestação do empírico critério da “tinta neutra”; ou ainda mais claramente, as indicações a propósito do “restauro preventivo” e da resolução, que em muitos casos se torna reinvenção, e portanto verdadeiro projeto, da particular ligação entre a obra e o espaço existencial, deixando perceber como Brandi não considera de todo ausentes nem ilícitos aspectos “criativos” no trabalho de restauro, justamente aqueles que, com maior frequência, são chamados em causa pelos teóricos do restauro crítico arquitetônico (CARBONARA, 2006, p.37)

Segundo Ruskin (1989) *apud* Hernandez (2002) em sua definição de restauração dos patrimônios históricos, considerava como real a destruição daquilo que não se pode salvar, nem a mínima parte, pois do contrário, seria

1. Carta de Atenas. Conferência do Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Atenas, Grécia: outubro de 1931. Nesta conferência alguns países expuseram as diretrizes internacionais para a proteção dos monumentos e, pelo avançado teor das discussões, é considerado o marco das deliberações em prol da conservação.

uma destruição acompanhada de uma falsa leitura, pois o período já havia sido sepultado, as técnicas e os materiais utilizados seriam modernos, ficando tudo com aspecto de novo sob a fachada do antigo.

Porém, a partir da metade do século XX, surge à necessidade de criar novos conceitos para a preservação e conservação dos bens culturais. Posteriormente, com o constante desenvolvimento da tecnologia, foi dada à ciência a responsabilidade de garantir a salvaguarda do patrimônio. No artigo 3º da Carta do restauro, 1972² são destacadas as operações destinadas a assegurar, salvaguardar e a restaurar dos vestígios antigos relacionados com pesquisas subterrâneas e subaquáticas. Hernandez (2002)

Para Medeiros (2005) a preservação engloba, de maneira mais ampla, todas as ações que beneficiam a manutenção do bem cultural e que colaboram para garantir a integridade do bem que se deseja preservar. Já a ação de conservação, embora possa realizar-se diretamente na matéria do objeto, não se limita a este. As intervenções conservativas visam interromper os processos de deterioração, conferindo estabilidade à matéria. Para esse fim, atua sobre os aspectos que cercam e influenciam a conservação do objeto, controlando os agentes que podem provocar a deterioração do bem cultural, como os biológicos (cupins, fungos, etc.), atmosféricos (temperatura e umidade), luz (natural, artificial), poluentes e o ser humano (manuseio, acondicionamento e transporte inadequados, vandalismos e roubo). Ao atuar diretamente no objeto, a conservação enfocará a estabilidade do objeto ou artefato a ser conservado, buscando resolver seus problemas estruturais e recuperando sua integridade. Segundo MEDEIROS (2005) “a restauração atua sobre um objeto buscando não apenas conferir-lhe estabilidade, mas recuperar, o mais possível, as informações nele contidas”.

Materiais e métodos da intervenção restaurativa

Quanto aos trabalhos de conservação preventiva e restauro, destacamos os de restauro de uma cerâmica arqueológica no MCDB/UCDB. Neste trabalho as atividades foram coordenadas pelo restaurador e arqueólogo

2. Carta do restauro, 1972. Em 6 de Abril de 1972, o Ministério de Instrução pública do Governo da Itália, através de circular número 117, divulgou o Documento sobre Restauração de 1973 “Carta do restauro, 1972” para que se atenham, obrigatoriamente, em todas as intervenções de restauração em qualquer obra de arte, as normas por ela estabelecidas.

professor Axel Nielsen, durante o período em que o museu preparava-se para realizar a transferência de seu acervo para um novo espaço e com isso, a coordenação do projeto de reestruturação do museu sentiu a necessidade de formar uma equipe técnica capaz de trabalhar utilizando-se de técnicas de restauro, bem como, o uso de materiais diversificados e de baixo custo para o trabalho de restauração, entre outras, de cerâmicas arqueológicas do acervo.

Neste trabalho de restauração, foi selecionada uma das peças da coleção arqueológica do MCDB/UCDB que, em análise preliminar, apresentou uma série de problemas estéticos, quanto à alteração de sua forma, presença de manchas de colas e até mesmo problemas de segurança em sua estrutura física, com instabilidade na sua montagem, trazendo risco as condições ideais de conservação, pois esta peça já havia passado por outras intervenções restaurativas em que as técnicas e os materiais utilizados estavam ultrapassados e não são sequer mais utilizados. (Fig. 1)



[Figura 1] Urna funerária da coleção de arqueologia que já havia passado por outras intervenções restaurativas e apresentava problemas.

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

A peça de cerâmica é descrita como uma “urna funerária”, de tradição arqueológica Descalvado, a cerâmica foi encontrada no município de Cáce-

res, na região do Barranco Vermelho, Pantanal do Mato Grosso – MT, doada na década de 1980 ao antigo Museu Dom Bosco. Prous (1992) cita que as vasilhas arqueológicas de grande porte, estão relacionadas às cerimônias da morte, ligadas à preparação do cauim (Caguâba) e do corpo dos sacrificados nas festas antropofágicas ou destinadas a receber os corpos dos guerreiros mortos, como urna mortuária (Cambuchi ou Igaçaba).

O trabalho de restauração da vasilha arqueológica foi realizado em três etapas. A primeira constituída de preparação e registro; a segunda de desmontagem e limpeza e a terceira de organização e montagem.

Preparação do espaço de trabalho

As atividades de restauração tiveram início com a elaboração de lista³ e compra dos materiais necessários para o restauro, como também, a organização do espaço de trabalho, criando condições para que a peça pudesse ser restaurada com segurança adequada e para que os participantes do trabalho de restauração pudessem agir e movimentarem-se sem obstáculos. Para isso, foi escolhido um local climatizado e equipado com materiais de restauro e instrumentos adequados para receber a peça arqueológica selecionada.

Iniciamos o trabalho restaurativo da peça, com a pesquisa dos materiais que compõem a peça, como também, filmagem e registro fotográfico de diversos ângulos, para que se pudesse estabelecer um parâmetro de comparação, ou seja, para que pudéssemos verificar como se apresentava no

3. Lista de materiais utilizados: Resina Bakelite EPR320 (composto para preparação de cola, proporção: 1ml); Catalisador Bakelite EPH550 (composto para preparação de cola, proporção: 0,5ml); Aerosil (composto para preparação de cola); Araudite 10min (cola epóxi); Araudite 2min (cola epóxi); Sargentos de diferentes tamanhos (para fixação de partes da peça); Paralóid B-72 (composto para consolidação de cerâmica, proporção: mistura-se com acetona); Polyfilla (massa para reconstituição de cerâmica mistura-se com água); 2 seringas (para aplicar as devidas proporções separadamente da resina e do catalisador); 6 Bisturi;(número 3 e 4 com diferentes lâminas, conforme a necessidade do trabalho); Pistola de cola quente e bastões de cola quente;

Soprador térmico; Espátulas; Acetona; Algodão; Álcool; Baldes e Bacias (vários tamanhos); fita de borracha (feita a partir de câmaras de pneus de bicicleta); 3 recipientes pequenos de silicone; Papel alumínio; Tampas plásticas de garrafa e pedaços de madeira; Corantes (preto vermelho e amarelo); Fita crepe; Lixa d'água.

início dos trabalhos e na finalização e também para facilitar a remontagem da peça.

Segundo Porto Rossi (2003) a argila, que é um material proveniente da decomposição ocorrida durante milhões de anos das rochas feldspáticas, graníticas e basálticas, muito abundantes na crosta terrestre, tem sua composição química variando de acordo com a jazida de onde é retirada, ou seja, do local, da formação geológica do terreno, da era de formação e da influência hidrotérmica exercida sobre o material.

Geralmente o mineral básico encontrado na argila é a caulinita, que é um silicato de alumínio hidratado, composto por alumina (óxido de alumínio), sílica (óxido de silício) e água. A estrutura da argila é formada por uma molécula de alumina, que contém dois átomos de alumínio e três de oxigênio; duas moléculas de sílica, que contém um átomo de silício e dois de oxigênio e duas moléculas de água, com dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio, podendo ser representado por $[Al_2Si_2O_5(OH)_4]$ (PORTO ROSSI, 2003).

Após o registro e entendimento sobre a composição da peça, passamos para o trabalho que consistiu em preparar a peça para ser desmontada e higienizada e, principalmente, em se conhecer as técnicas e materiais utilizados em trabalhos de restauração de peças arqueológicas, tais como: preparação e aplicação de solventes, colas, argamassas e corantes.

Desmontagem e limpeza

Nesta etapa a peça foi totalmente envolvida em uma camada de algodão umedecido com acetona, agindo como solvente. Feito isso, foi embalada com papel alumínio e embalada novamente com plástico grosso, pois a acetona é muito volátil. Este processo foi feito para amolecer e dissolver o máximo possível a cola utilizada em intervenções anteriores na peça arqueológica, para que assim, fosse feita desmontagem com maior facilidade e segurança. (Fig. 2)



[Figura 2] Técnica de embalagem e aplicação de solvente, utilizadas no processo de amolecimento e dissolução da antiga cola encontrada na peça.

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

A desmontagem aconteceu no sentido de cima para baixo, iniciando-se da borda, seguindo para a base da peça. A cola que não dissolveu com a acetona foi totalmente retirada com uso de um soprador térmico para amolecer, como também, em raspagem com auxílio do bisturi. Vale observar que a peça em questão precisava estar bem limpa, sem resíduos da cola antiga, para não prejudicar a etapa seguinte com o processo de montagem e colagem.

Nesse ponto do trabalho de desmontagem e limpeza, observou-se que a peça havia sido colada fora de ângulo e que uma das partes não estava encaixada na posição correta, além disso, possuía mais de três tipos de cola; Epoxi, Araudite, goma elástica parecida com cola branca e Durepóxi.

Com o término da limpeza dos pedaços que foram descolados da urna, teve início a aplicação do Paralóid⁴ iniciando-se o processo de consolidação⁵ dos primeiros fragmentos de cerâmica das partes descoladas. O

4. Paralóid B-72 (composto a base de resina acrílica e acetona usado para consolidação de cerâmica, proporção: mistura-se com acetona, mas pode ser misturado com outros solventes).

5. A Consolidação foi feita em um recipiente com tampa, onde é preparado o Paralóid, logo após esse processo, a peça é mergulhada, a fim de se consolidar o objeto. O tempo vai variar

processo de consolidação das peças foi realizado para que estes fragmentos de cerâmica não sofressem mais alterações ou desgastes na hora da remontagem. (Fig. 3).

Para uma secagem mais rápida das peças consolidadas foi utilizado o soprador térmico, após o processo de consolidação. Em seguida, as peças foram separadas e organizadas por tipologia (borda, bojo e base) para montagem da grande urna.



[Figura 3] Prof. Axel organizando e preparando a consolidação das peças para montagem.

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

Organização e Montagem

Com a observação e manuseio da cerâmica arqueológica durante o trabalho, foi exercitada a percepção dos restauradores envolvidos quanto à tipologia dos fragmentos e, assim, o processo de organização pôde realizar-se sem grandes dificuldades. Num primeiro momento, base, lateral ou bojo e borda foram organizados e montados com fitas de adesivo neutro adequadas para isso, sem se colar definitivamente as peças para se ter uma noção da estrutura física da urna e decidir-se sobre do tipo de cola a ser empregada na montagem definitiva. Esta remontagem foi feita, tanto no sentido da borda

conforme a absorção do Paralóid pela peça.

para a base da urna, como ao contrário, pois haviam grandes pedaços em ambas as partes da peça em questão.

Após a remontagem das partes com fita adesiva até a metade da urna, o que serviu como modelo, tanto a área da borda quanto a da base, puderam ser coladas com uma cola preparada com resina acrílica, catalisador e Aerosil⁶, sendo também, novamente fixadas com fita adesiva até que a cola secasse sem sair do ponto de encaixe. Logo após, começamos a procurar onde seriam encaixadas as peças restantes da urna e analisamos de que maneira faríamos à colagem.

A colagem das partes soltas foi realizada com cola de resina acrílica, citada anteriormente, em dosagem própria, a fim de se conseguir uma tensão ideal para que as peças não colassem muito rapidamente e de forma errada. Para garantir uma melhor qualidade do trabalho, fixamos também, as peças recém-coladas com fita adesiva e com cola em bastão, conhecida também como “cola quente”.

Deste ponto em diante, foram realizados dois trabalhos paralelos, o de retirada do excesso de cola nas peças parcialmente coladas, como também, o de completar com massa de preenchimento, conhecida comercialmente como Polyfilla⁷, as partes que necessitavam de preenchimento, ou seja, as fendas resultantes do ponto de contato entre duas partes coladas.

Para isso, precisamos encontrar a tonalidade ideal da massa de preenchimento e fomos realizando testes em recipientes de silicone com corantes naturais. Antes de aplicá-la definitivamente nas lacunas da peça, testávamos colocando uma fita sobre a peça de cerâmica original com um pouco da argamassa para verificar se a tonalidade havia atingido a coloração ideal em relação às demais peças, cuidando para que a cor obtida não se mesclasse com a da peça, pois conforme o referencial teórico de restauro, a intenção é deixar visível onde se aplicou a massa de preenchimento para o restauro.

Em seguida, misturamos uma quantidade maior de Polyfilla com certa quantidade de água até conseguir uma consistência adequada. Aplicamos a massa nos vãos a fim de conseguir maior firmeza e resistência da peça

6. Aerosil é um composto à base de silicatos, utilizado conforme especificações técnicas, a cada 100 gramas de cola devem-se adicionar 20 gramas de Aerosil para maior rapidez na secagem.

7. Polyfilla é uma argamassa à base de celulose de boa qualidade que dificilmente apresenta rachaduras ao longo do tempo.

(o excesso da massa aplicada foi retirado com o bisturi). Para se conseguir uma superfície lisa e plana em harmonia com os pontos de contato entre a Polyfilla e os fragmentos da peça, usamos lixa d'água.

A montagem final seguiu o mesmo processo e durante a colagem das partes anteriormente preparadas, notamos que a peça teria que sofrer uma certa pressão para que os pontos de contato tivessem o encaixe perfeito. Para isso utilizamos uma fita de borracha para envolver a peça pressionando gradativamente. Desde o início da remontagem, mantivemos em evidência as imagens impressas da peça, antes e durante o processo de desmontagem, para assim não colarmos ou forçarmos algum fragmento no local errado. Seguimos com a montagem da base até a metade da cerâmica, com exceção de um fragmento da peça que se estendia da metade até a borda da peça de cerâmica. Para acomodá-la foi necessário colocar caixas dentro da urna para servirem de apoio.

Prosseguindo com a montagem, colando a borda e para conseguirmos a pressão exata, utilizamos uma fita de borracha envolvendo-a e pressionando por fora. Já para controlar pressão interna foram utilizados sargentos e pedaços de ripa de madeira. (Fig. 4)

A finalização da montagem e a colagem das últimas partes da urna arqueológica deram-se com a reconstituição das partes que faltavam, com o preenchimento das frestas resultantes dos pontos de contatos com Polyfilla, trabalho a que se seguiu a retirada das fitas adesivas e de outros materiais utilizados para fixar as peças na etapa final de colagem e secagem.



[Figura 4] Utilização de materiais tais como: sargentos, fita de borracha, fita crepe e pedaços de madeira fixados com cola quente para dar pressão e equilibrar a pressão durante o processo de secagem

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

O restauro encerrou-se com a consolidação da massa seca, com o preenchimento dos fragmentos que faltavam e com o alisamento com lixa d'água para minimizar as intervenções restaurativas sofridas durante o trabalho, dando assim um acabamento final a cerâmica restaurada. (Fig. 5)



[Figura 5] Finalização da montagem com a raspagem e retirada do excesso de cola e Polyfilla aplicadas na restauração da cerâmica.

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

Considerações Finais

Consideramos que trabalhos de restauração cumprem o objetivo de recuperar o patrimônio material, beneficiando seu estado de conservação e estética, fato que possibilitou a transferência da peça em questão, do prédio do antigo museu Dom Bosco para o novo prédio com segurança, como também, sua exposição a sociedade (Fig.6). Além disso, ao descrever algumas técnicas e usos de materiais na restauração da cerâmica arqueológica, este artigo passa a colaborar com outros trabalhos de conservação e restauro do patrimônio material.

Concluimos, com a certeza que trabalhos como este ressaltam a missão do Museu das Culturas Dom Bosco como espaço de ensino, pesquisa e extensão, como também, seu papel de “*lugar de memória*”, conforme visto anteriormente no referencial teórico.



[Figura 6] Urna funerária restaurada junto a outros objetos da coleção arqueológica que atualmente se encontram expostos ao público visitante do museu.

[Fonte] Arquivo do MCDB/UCDB.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Marcos. 1991. **Recomposição da forma em cerâmica Tupiguarani**. CLIO – Serie Arqueológica, Revista do Curso de Mestrado

em História da UFPE, número extraordinário dedicado aos Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro, Recife, (4); 121-122,

CARBONARA, Giovanni. 2006. **Brandi e a restauração arquitetônica hoje**. *Desígnio*, n. 6, p. 35-47.

CARVALHO, Fernando Lins de. 2003. **A pré-história Sergipana**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe.

CHANGEUX, Jean Pierre. 1974. Discussion a J.-P. Changeux e A. Danchin, Apprendre par stabilisation sélective de synapses en cours de développement. In: Morin e Piattelli Palmarini, pp. 351-57.

CURY, Marília Xavier. 2005. **Comunicação museológica – Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. Tese (Doutoramento em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 366 p.

DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Site internet http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf

HERNANDEZ, Francisca Hernandez. 2002. **El Patrimonio cultural: La memoria recuperada**. Ed. Trea. p. 277-344; Espanha.

KNEIP, Lina. M. 1991. **Pré-História Brasileira: O Início do Povoamento**. ESTACÃO ECOLÓGICA, v. I, n. 7, p. 0-11.

LEROI-GOURHAN, André. 1987. **O gesto e a palavra. 2-Memória e Ritmos**. Col. Perspectivas do Homem, n. 18. Porto, Edições 70, 247 p.

MEDEIROS, Gilca Flores de. 2005. **Por que preservar, conservar e restaurar?** Calendário Museológico. Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte.

NORA, Pierre. 1984. **Les Liex de mémoire**. I La République. Paris: editions Gallimard. p-30.

1993. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História. São Paulo: Projeto História, nº10.

PERRELLI, Maria Aparecida Souza; ALBUQUERQUE, Lidiamar Barbosa de; ANJOS-AQUINO, Elaine Aparecida Carvalho dos. 2005. **Experiências de pesquisa e extensão no Museu Dom Bosco**, p.11, Campo Grande: UCDB.

PORTO ROSSI, Maria Alice. 2003, 24/04/03. **AS ARGILAS**, Site Internet www.portorossi.art.br/as_argilas.htm,

PRIMO, Judite. 1999. **Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação**. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, Págs.125-151; ULHT, Lisboa, Portugal.

PROUS, André.1992. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Ed. UnB.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, Erika M.; ZANETTINI, Paulo E. 1999. Jacaréí às vésperas do descobrimento: a pesquisa arqueológica no sítio Santa Marina. Jacaréí: Ed. Expresso,

RUSKIN, John. 1989. **Seven Lamps of the Architecture**. Londres: Dover Publications.Ed. española del Colégio oficial de Aparejadores y Arquitetos técnicos de Murcia.

SOUZA, Luiz, A. C. (Nota Técnica 1). **Conservação preventiva – Notas técnicas. El Objeto – La tolerância de los materiales a los câmbios ambientales**. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Laboratório de ciência da conservação. Belo Horizonte. UFMG.

A FESTA DE NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES EM BATAGUASSU – NOVA PORTO XV: PROPOSTA DE REGISTRO ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL¹

Sarita Souza dos Santos

Introdução

A Constituição Federal Brasileira de 1988, ao tratar do Patrimônio cultural, reconhece que o intangível também faz parte da formação e identidade da nossa sociedade, diversa e repleta de singularidades, assim como seus edifícios, monumentos e documentos. Sendo “formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo” (IPHAN, 2012) e, sabendo-se que a construção da nação brasileira se fez pela contribuição de vários povos, por certo as mais variadas expressões culturais estão presentes e marcam a pluralidade desse país de dimensões continentais.

O Brasil é vasto, não só territorialmente, mas em saberes, práticas, crenças e modos de ser e fazer. Costumes esses que, não raramente, passam despercebidos por acentuado número de pessoas, imersas na vida urbana e globalizada, que padroniza populações e descarta tradições, priorizando o *novo*, como se o *velho* não tivesse mais importância e, por isso, despro-

1. Texto base apresentado como parecer técnico para a efetivação do Registro do bem cultural registrado enquanto Patrimônio cultural de MS.

vido de valor. Se a busca pela preservação material de patrimônios não é tarefa fácil, a luta para evitar que o bem cultural imaterial se extinga é um verdadeiro desafio. Assim argumenta o CRESPIAL (Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina) acerca da importância em se identificar e registrar o patrimônio cultural imaterial:

Apesar de sua fragilidade, o patrimônio cultural imaterial é um importante fator da manutenção da diversidade cultural frente à crescente globalização. A compreensão do patrimônio cultural imaterial de diferentes comunidades contribui ao diálogo entre culturas e promove o respeito com outros modos de vida.

A importância do patrimônio cultural imaterial não reside na manifestação cultural em si, mas no acervo de conhecimentos e técnicas que se transmitem de geração em geração. O valor social e econômico desta transmissão de conhecimentos é pertinente para os grupos sociais tanto minoritários como majoritários de um Estado, e reviste a mesma importância para os países em desenvolvimento que para os países desenvolvidos².

O reconhecimento e a perspectiva da valorização do patrimônio material e imaterial junto a sociedade, acostumada a ver como progresso ao que é denominado moderno, tende a descartar a necessidade de sua preservação. Entretanto, ao se ignorar o presente como reflexo e construção do passado, não se percebe como partícipe daquela expressão cultural que venha a fazer parte da característica dos grupos que contribuem na formação de comunidades específicas. Daí a importância de se preservar o patrimônio cultural, como destaca o IPHAN:

O objetivo principal da preservação do patrimônio cultural é fortalecer a noção de pertencimento de indivíduos a uma sociedade, a um grupo, ou a um lugar, contribuindo para a ampliação do exercício da cidadania e para a melhoria da qualidade de vida. (IPHAN, 2012, p. 12).

2. O QUE É PATRIMÔNIO IMATERIAL? Disponível em: <http://www.crespial.org/pt/section/index/0008/que-es-el-patrimonio-cultural-inmateriala> Acesso em 07/03/2019.

Considerando Mato Grosso do Sul como um estado que após sua criação, em 1977, buscou em seu povo a história por vezes esquecida, a qual reflete suas especificidades, certamente há variados saberes, sabores, festas, rituais e costumes que compõem o jeito de ser e de viver do sul-mato-grossense e que o identificam como tal, presentes em nossos municípios. Dessa forma, a história não deve ser forjada, mas sim, reconhecida. Sobretudo, porque ela não se inicia no ano da divisão de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul.

A Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Bataguassu, acontece desde meados do século XX, nas águas do Rio Paraná devido a uma promessa realizada em favor do regresso de um combatente da Segunda Guerra Mundial. Essa prática cultural une religiosidade a características geográficas do distrito de Nova Porto XV. Devido a inundação causada pela construção de uma hidrelétrica, o antigo Distrito XV de Novembro, foi obrigado a se deslocar de seu lugar de origem, a 12 km da margem antiga, formando o reservatório de Porto Primavera.

Desde 1948 a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes tem reunido sua comunidade que a mantém viva apesar de seu território ter sido modificado de forma compulsória, e, ainda que tenha perdido forças e grandiosidade devido a inúmeros fatores, é salutar que o distrito de Nova Porto XV tenha o reconhecimento de sua festa enquanto patrimônio cultural imaterial do estado de Mato Grosso do Sul, tendo com isso um papel fundamental para a preservação e salvaguarda de uma das mais importantes e representativas celebrações religiosas da região.

Entende-se, entretanto, que não apenas os órgãos governamentais e associações, mas inclusive a comunidade local pode contribuir para a preservação de todo e qualquer bem cultural imaterial. Salientamos que o Estado é um importante articulador no processo de preservação, posto que o Registro Imaterial muitas vezes contribui de forma positiva para o reconhecimento e sentimento de pertença dos cidadãos para com o bem cultural em questão.

Justificativa

O Brasil é um país com extenso litoral e com grandes rios recortando seu interior, trazendo não só fertilidade à terra, como também lendas, ritua-

ais e celebrações as mais diversas possíveis. Rios estes que ligam comunidades remotas ao restante do mundo, que fazem de seu remanso uma parte importante da história da formação do povo e território brasileiro. Seus significados perpassam pelo imaginário popular e são palco das mais variadas celebrações de alcance local e também nacional.

O Rio Paraná, uma promessa e duas cidades estão ligadas pela Festa de Nossa Senhora dos Navegantes que, desde 1948, atravessa suas águas. O Distrito de Nova Porto XV é palco de uma celebração que envolve sua comunidade e apresenta características próprias ao longo de sua trajetória pois o clima do Centro-Oeste obrigou, ainda nas primeiras edições da Festa, que o dia tradicional de celebração da santa, dois de fevereiro, fosse transferido para quinze de agosto, já que o volume de chuvas impedia a sua realização. A nova data remete ao dia em que é celebrada em Portugal. De acordo com a Prefeitura de Bataguassu/MS

As primeiras festas foram realizadas respeitando esta data, porém quatro anos depois da primeira edição, em 1951, a comunidade reunida com os organizadores e autoridades locais decidiram alterar a data para o dia 15 de agosto, devido as características climáticas da região, quando predominavam períodos de fortes chuvas e enchentes. Nessa época, o Porto XV de Novembro ficava praticamente todo inundado, o que dificultava a procissão. (Prefeitura de Bataguassu, 2015, p. 05).

O local de partida também não é mais o mesmo, posto que com a construção da Usina Hidrelétrica e a consequente inundação de Porto XV de Novembro, a comunidade foi transferida a 12 quilômetros de seu local de origem. Os percalços, porém, ainda não seriam todos ultrapassados, já que durante dois anos após a mudança o trajeto foi feito de caminhão e não por via fluvial. A perda de sua identidade territorial, apesar de tudo, não fez morrer a tradicional Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, até porque a comunidade levou consigo sua história, seus saberes e vivências. Ainda de acordo com a Prefeitura de Bataguassu,

Desde o ano de 1948 até 1997, as festividades de Nossa Senhora dos Navegantes foram realizadas anualmente com a tradicional procissão fluvial pelo Rio Paraná. Em 1998, com a construção da Usina

Hidrelétrica Engenheiro Sérgio Motta e a formação do reservatório, a população de Porto XV de Novembro teve que ser relocada para um novo espaço, a Nova Porto XV, a 12 quilômetros da antiga margem: Distrito de Nova Porto XV. Mesmo diante da mudança, a comunidade continua ininterruptamente a realizar a festa religiosa e cultural todos os anos. (Prefeitura de Bataguassu, 2015, p. 10).

Impactos à parte, a celebração religiosa acontece de 06 a 15 de agosto, com culminância na manhã do dia 15, ocasião que acontece o trajeto fluvial rumo à margem paulista de Presidente Epitácio, com “o colorido das embarcações e dos andores vai cortando as águas [...]” de acordo com a publicação do governo de Mato Grosso do Sul *Manifestações culturais e religiosas de MS*. E “ao chegar a Presidente Epitácio, é realizada uma missa campal, e depois a santa e os fiéis retornam para Nova Porto XV” (VILELA, 2009, p. 20).

A festa, tradicional nas duas cidades envolvidas, conta com comissão organizadora que trabalham em conjunto para dar conta de extensa programação ao longo dos dias que antecedem a procissão fluvial, ápice do evento. A prefeitura disponibiliza ônibus que sai da Praça Manoel Cecílio de Lima para que a população de Bataguassu possa prestigiar o evento no distrito, e além da celebração religiosa, conta com queima de fogos, praça de alimentação com culinária envolvendo os pescados da região e parque de diversões.

É evidente que, assim como qualquer outra prática cultural, uma celebração religiosa pode se transformar com o tempo ou sofrer variações em seus significados, porém, como destaca a pesquisadora e professora aposentada pela UFMS, Marlei Sigrist, em entrevista a respeito das festas sul-mato-grossenses, é importante observar se tais mudanças estão sendo propostas de fora para dentro ou se a manifestação está evoluindo dentro da vontade da comunidade. Desse modo, o IPHAN cita o exemplo das tradicionais festas de São João e as brincadeiras de roda e pião

[...] que ocorrem em todo o país e apresentam variações de forma e significado de um lugar para outro. Independentemente dos mais diversos significados que possam ser atribuídos a uma manifestação ou bem cultural, considera-se patrimônio aquele que é reconhecido pelo grupo social como referência de sua cultura, de sua história, algo que está presente na memória das pessoas do lugar e que faz parte do seu cotidiano. (IPHAN, 2012. p. 15-16).

É certo, pois, que ainda que a mais significativa mudança da festa tenha sido geográfica, não há como negar que o ritmo musical também não seja o mesmo: o forró deu lugar ao sertanejo. Além disso, a quantidade de barcos que acompanham a procissão pelas águas do Rio Paraná diminuiu com o passar do tempo. Apesar das vicissitudes, a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes continua viva, unindo a comunidade do Distrito de Nova Porto XV há mais de 70 anos, com seus andores, orações, hinos e shows de música.

Referências

AMADO, Roberto. **Festa nas águas: fé e tradição nos rios e mares do Brasil**. São Paulo: Editora Horizonte, 2011.

PREFEITURA DE BATAGUASSU. **Festa de nossa senhora dos navegantes**. Bataguassu, 2015.

BRASIL. **Festas de fé**. São Paulo: Metalivros, 2003.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição Federal**. Artigo 216.

BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. Brasília/DF: IPHAN, 2007.

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

MATO GROSSO DO SUL. Fundação de Cultura de MS. **Manifestações culturais e religiosas em MS**. Festa de nossa senhora dos navegantes em Bataguassu. Campo Grande, p. 86-91. [s.d.].

SANT'ANNA, Márcia G. de. (org.) IPHAN/Ministério da Cultura. **O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. 4ª ed. Brasília, 2006.

VILELA, Moema. Estado de festa. **Cultura em MS**. Campo Grande, n. 2, p. 18-22, 2009.

MEMÓRIAS DO COTIDIANO NAS POESIAS DE FLORA THOMÉ E RAQUEL NAVEIRA

Melly Fatima Goes Sena

O filósofo marxista György Lukács, afirmou no prólogo do tomo I de sua *Estética* que “o comportamento cotidiano do homem é o começo e o final ao mesmo tempo de toda atividade humana “ (LUKÁCS, 1965, p.11. tradução nossa), no entanto a ciência e a arte se diferenciariam, em um analogia do cotidiano a um grande rio, desembocando, após a conseqüências de seus efeitos, novamente nesse grande rio. Para tanto, a memória seria uma aliada na arte para a produção desses efeitos, seja para um retrato dessa vida cotidiana, seja para uma ressignificação dessa própria memória.

Logo, o presente trabalho tem por objetivo pensar, resumidamente, nas correlações entre o cotidiano e a memória nas poesias de Flora Thomé e Raquel Naveira em suas respectivas obras “Retratos” (data) e “Sob os cedros do Senhor”(data), em que ambas tem como mote a imigração e a cidade, seja pela implantação de da Ferrovia Noroeste do Brasil (NOB) e formação da cidade de Três Lagoas, no caso da obra de Flora, seja a imigração árabe e libanesa em Mato Grosso do Sul, mais especificamente Campo Grande, no caso do livro de Raquel.

Um termo bastante caro a nós para analisar essas inter-relações nos poemas será o de “fotografias poéticas” cunhado por Daura Dalvigna Galvão

em sua dissertação acerca da obra de Flora Thomé, esse termo correlacionar-se-ia com a obra em questão de Naveira, pois ambas são de cunho memorialístico, em que uma “fotografia” é revelada pelo poetas ao nos trazer a memória, cenas de um passado que são poeticamente replicados.

Raquel Naveira nasceu em Campo Grande, atual capital do Estado de Mato Grosso do Sul e Flora Thomé em Três Lagoas, cidade fronteiriça do Estado de MS com o Estado de São Paulo. Ambas já estavam estudando/trabalhando quando o antigo Estado de Mato Grosso passou pelo processo de divisão e criação de MS. Assim, as memórias locais se tornam imprescindíveis na construção de patrimônio histórico memorialístico de MT/MS. O processo denominado “Marcha para Oeste”, promovido pelo governo do então presidente Getúlio Vargas na década de 1940 foi um dos responsáveis pela expansão do Sul de MT, sendo a vinda de muitos sulistas, sudestinos e imigrantes libaneses e japoneses em grande número, assim como a ferrovia foi uma das responsável pelo desenvolvimento econômico e cultural nas cidades em que ela passava.

A Ferrovia Noroeste do Brasil (NOB) e a imigração libanesa são pontos que marcam as obras das escritoras nesse processo de formação das cidades e de suas memórias. O cotidiano se torna o elemento-chave para essa memória local, conforme Flora, inclusive descreve na introdução de seu livro intitulado “Descreve-me tua aldeia e encontrarás o universo...”:

RETRATOS é uma peregrinação real e mística pelo universo para dentro da nossa aldeia' [...] através de elementos, personagens e vultos tão próximos e íntimos que povoam nosso cotidiano, às vezes, tão belo ou tão trágico! (THOMÉ, 1993, s.p:)

A partir do pensar acerca do cotidiano e da memória, para tal trabalho nos embasaremos nos trabalhos nas discussões sobre cotidiano de Agnes Heller (1985), memória a partir das discussões de Nora (1993) e na fenomenologia de Ricoeur (2007) a fim de analisar estes aspectos dentro das poesias'

De Flora Thomé, em sua obra Retratos (1993) foram escolhidos os poemas de número 1 e 36, visto os poemas de Flora nessa obra não terem títulos, mas as referências que ao final da obra são explicitadas ao leitor. Da obra de Raquel Naveira escolhemos os poemas “Turco da Calógeras”(da-

ta), e “Passeio pela Avenida 14”(data), no qual levamos como organização metodológica a figura humana e a cidade, o local como base para as ações cotidianas, a memória e seus personagens.

Aristóteles em sua *Ars Poética* (2008,p.54) afirma “que a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade”, Le Goff (1990, p. 438) ainda afirma que “o poeta é pois um homem possuído pela memória [...] A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber”, o que nos torna válido ao pensar essa poesia pautada no cotidiano, no verossímil, como um registro memorialístico do grupos e lugares de um época, como feitas por Naveira e Thomé em suas obras. Pautamos-nos ainda no que afirma Massaud Moisés (2000, p. 69) que a poesia é a “expressão do eu pela palavra”, sendo a palavra o instrumento que procura comunicar-se com o objeto.

Para Nora (1993), que o que se considera memória, na verdade é história, pois a necessidade de uma, corrobora na necessidade da outra, diferenciando a memória dita verdadeira que é presente na transmissão dos saberes, da memória histórica, arquivística, deliberada, voluntária, logo a obsessão com a “preservação integral de todo presente e a preservação integral de todo passado”, ligada ao que afirma Ricouer (2007) ao discorrer sobre a lembrança (imagética) e como o trabalho de rememoração e a memória, mais especificamente, a memória meditativa como um processo para evitar o esquecimento, muito presentes em diários, autobiografias e consideramos nas poesias a serem trabalhada.

Ricoeur, nesse gancho da memória, discorre sobre o conceito de *memoria de lugares*. Para o autor “os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos.” (RICOUER, 1993, p. 58), logo esses lugares habitáveis são “por excelência memoráveis” (Id, 1993, p.59), sendo recuperados no nosso processo de Arquivo. Assim, essa relação entre a recuperação da memória, principalmente ao expor os locais e suas figuras típicas, nos deparamos com o processo do cotidiano, em que o ordinário adquire um valor poético, como os trabalhados nos poemas recolhidos.

Ao fazer esse retrato como uma fotografia poética de um personagem, a autora lança mão da biografia de um personagem local. Para tal, a memória de seu cotidiano é ativada seja nas atividades fixas, rotineiras, seja

na caracterização simples como “atípica” do personagem, como podemos depreender no poema 35 de Flora Thomé:

Pelas ruas da cidade, / com enorme carroção, /
aquela figura atípica/completava a rotina farpada /
de um rústico cenário rústico! //
Imigrante, libanês, /por onde passasse, oferecia:/
– água fresca! água pura!/- água do Córrego da Onça!// E todos os
dias, / a cena se repetia: /- homem e pipa / completavam a rotina
farpada / de um rústico cenário rústico, //-água fresca! água pura! /
– água do Córrego da Onça! //

(THOMÉ, 1993, p.35)

Ao enunciar: “água fresca, água pura”, não somente o ato discursivo em divulgar a água para ser colocada a venda, mas experiência sensorial dessa água nos é remetida. Pensamos a água como esse vínculo memorialístico em que como sua correnteza nunca se repetirá, a memória também não. Como a memória é reveladora de realidades como afirma Souza Martins (2010, p. 135) : “A memória do passado, isto é, das experiências sociais passadas e dos antepassados, se inscreve nos gestos, nos gostos, na audição, nos sotaques, no paladar, no olfato, nos cheiros.” Na experiência sensorial de um poema temos a memória viva da poeta a respeito de um homem e sua vida cotidiana.

Como explica Agnes Heller (data), em que a vida cotidiana é a vida de todo homem, não importando qual seja seu trabalho ou físico. “a vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja o homem participa na sua vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade de sua personalidade”. (HELLER, 1985, p. 17), presentes na figura desse imigrante libanês, que nas suas atividades está a andar com seu caminhão pipa rotineiramente, em um ritmo fixo, uma regularidade, características marcantes desse cotidiano individual.

Flora Thomé, ao final dos poemas tem uma sessão denominada referências em que, ela relata quais foram as fontes memorialísticas para a inspiração dos “retratos” de cada poema. Ao descrever em seu livro sobre a inspiração para esse “retrato” número 35, relata a figura de Ale Assad, conhecido por oferecer água a população, percorrendo nove quilômetros diariamente, trajando roupas brancas, nas palavras da autora. Eterniza assim a

memória deste personagem local ao “fotografar” poeticamente o cotidiano dessa figura.

Esse retrato poético de imigrante, também percebemos no poema de Raquel Naveira “Os turcos da Calógeras” que, mesmo não explanando sobre uma figura, uma persona em si, ou explicando sobre suas escolhas como realizado por Thomé, temos um “retrato” das figuras típicas responsáveis pelo comércio famoso na cidade de Campo Grande. Ao memorar o cotidiano de um lugar, como nos lembra Heller, em que durante muito tempo a vida cotidiana se organizou em torno do trabalho, as atividades laborais são o mote inicial para a descrição das pessoas que seriam denominadas “turcos” e sua correlação com o lugar, a avenida Calógeras :

Na parte antiga da cidade, / À beira dos trilhos da Noroeste, /
Estendem-se as lojas dos turcos. //
São lojas simples, / De prateleiras toscas, /
Grandes tabuleiros, / Onde a mercadoria se armazena: /
Mantas, / Roupas, / Chinelos, / Um mar de objetos /
Para calçar e vestir nossa indigência / E, às vezes, atijar nossa
 vaidade, / Nosso sonho, / Como um lenço de seda fina. //
Há poeira nessas lojas! / Uma poeira de séculos, / Camadas de
 nostalgia; / Malas que não se fecham, / Que vieram em lombos
 de burro, / Porões de navio; / Um tilintar de moedas / Em antigas
 caixas registradoras. //
O chão de ladrilho foscos / Parece ter sido pisado / Por pés que
 percorreram caminhos, / Estradas e desertos. //
Sentados na calçada, / Mulheres de negro, / Homens
 peludos, /
Crianças de olhos fundos, / Falam no seu idioma forte / De quem
 conhece de perto //
(NAVEIRA, 1994, p. 31)

No segundo verso do poema acima, a descrição das lojas, do que tem dentro podemos nos remeter aos “enchimento” propostos por Franco Moretti (2003) ao estudar o romance realista. Para o autor “os enchimentos, por assim dizer, mantém a narrativa no interior do **caráter ordinário** da vida.”(-MORETTI, 2003, p.07. grifo nosso), logo esse ato de descrição remete a essa ordinaryidade, a cotidianidade desse povo imigrante que desenvolve suas atividades comerciais em uma rua, que se torna famosa por eles.

A rua é o espaço do cotidiano e da memória tanto nas poesias de Flora e Raquel. Essa memória do local, das ações cotidianas presentes percebeu em outros dois Poemas que falam de ruas de ligações, onde a vida cotidiana se torna um ponto memorialístico, ruas que marcam mais que pela sua importância geográfica, mas mais pelo afeto e sua importância histórica no desenvolvimento das cidades como a rua 14 de julho, na cidade de Campo Grande, que já foi objeto de histórias e memorialistas como Paulo Coelho Machado e a Rua Trajano em Três Lagoas.

Passeio pela 14 – Raquel Naveira

Saía com meu avô pela 14, /Parávamos naquela casa / Que vendia mil artigos / (Como esquecer as cartelas de botões, / Os ovos de cerzir meias?); / Depois, percorríamos um corredor / comprido e estreito, // Cheio de balas e guloseimas, / Xaxins de orquídeas; / Por fim, entrávamos na loja de tabuleiros / Onde ele comprava tâmaras, / Figos secos, / Sementes de abóbora / E de pistache. // Chamavam-no de “compadre português”, / Um dia, ele me segredou: / Lembrei tanto de minha mãe, / Ela se vestia só de negro, / Como aquela mulher do turco. // (NAVEIRA, 1993, p. 33)

1

Ontem, Avenida Central / Hoje, Antônio Trajano. // 80 anos de passarela: / Do sagrado ao profano, / do homem ao animal, / das corridas de cavalo / à raivosa trepidação / dos carros e motos! / Gente miúda e graúda / num desfile permanente / no registro do cotidiano! // No início, / a lendária estação da NOB... / No centro, / o solitário relógio... / Mais adiante, / a Matriz / – reduto dos crentes... // E nesse mosaico / de apitos acenos ponteiros / preces cânticos / árvores areias pedras / e silhuetas / humanas animais e vegetais. // (THOMÉ, 1993, s.p.)

Naveira e Thomé conseguem adentrar no campo da memória social de Mato Grosso do Sul, o trabalho com as poesias de ambas as autoras ainda pode adentrar nos conceitos de patrimônio, do trabalho poético em si e uma conexão merece ainda ser melhor explorada. Fica aberto um campo

para amadurecimento de tais proposições, assim como, explorar os territórios da memória e cotidiano nessas e outras obras de escritoras sul-mato-grossenses.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Campinas, Unicamp, 2007.

GALVÃO, Daura Del Vigna. **Nas águas do tempo: memorialismo em Flora Thomé**. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/603> Acesso em: 30/06/2020.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1985.

LE GOFF, Jacques. **Memória. História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990

LUKÁCS, György. **Estética: Questiones preliminares y de principio**. Ediciones Grijalbo: Barcelona, 1966

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MORETTI, Franco. O século sério. In: **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

NAVEIRA, Raquel. **Sob os cedros do senhor: poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul**. São Paulo: João Scortecci Editora, 1994.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história**. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dezembro de 1993.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SOUZA MARTINS, José de. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

THOMÉ, Flora Egídio. **Retratos**. Três Lagoas: José Paulo Rímoli & Cia. Ltda / Divisão Gráfica, 1993.

A ICONICIDADE DO PERSONAGEM ZÉ CARIOCA PARA O UFANISMO AMERICANO NO BRASIL

**Tabitha Molina Monteiro
Janayne Pereira Oliveira**

Introdução

Ao pensarmos no personagem Zé Carioca, imediatamente remetemos a figura icônica do típico malandro carioca dos anos 1940, com seu chapéu panamá e gravada borboleta, muito samba no pé e o falar “carioquêx”. Entretanto, apesar de suas características emblemáticas, a sua criação derivou-se de um arsenal propagandista estadunidense na época da Segunda Guerra Mundial (2GM).

Diante disso, traçou a problemática: Como a iconicidade do personagem zé carioca propiciou o ufanismo americano no Brasil? Para tal, elencou como objetivo geral: Investigar a iconicidade do personagem Zé Carioca com instrumento patriótico excessivo. E os objetivos específicos: Analisar a teoria peirciana sobre ícone; compreender o a implantação do Projeto Nacional Desenvolvimentista e a Integração das Américas na época da 2GM e refletir sobre a criação e características do personagem carioca.

A pesquisa foi delineada por meio de uma revisão de literatura utilizando o referencial teórico baseado no estudo semiótico de Peirce (1990), que observa os elementos da tríade pedagógica signo, interpretante e ob-

jeto, ou seja, como o sujeito percebe, conceitua e relaciona a imagem, para compreender sua funcionalidade o signo pode ser apresentado em formato de ícone, índice ou símbolo. Dessa maneira, foi realizada análise icônica do personagem Zé Carioca, com contribuição dos teóricos Simões (2009, 2019) e Santaella (1999, 2008), considerando que a representação do objeto está vinculada nas relações de similaridade, para identificação de sua existência. Além de Quadros e Arinos (1968), e Tota (2000) que exploram a temática sobre a americanização do Brasil na época da segunda guerra. Além de artigos, monografias e artigos, explorando de forma qualitativamente a temática realizando uma análise descritiva das informações obtidas na pesquisa.

Teoria peirciana sobre a iconicidade

Com intuito de compreender os fenômenos semiológicos e as consequências pragmáticas na utilização de um signo em uso ao ufanismo, seguindo análise na linha semiótica de Charles Sanders Peirce, em seus três níveis de funcionamento ícone, índice e simbólico. Nessa perspectiva, o estudo relaciona o objeto e seu interpretante ao signo gerado, que forma a junção triádica, em consonância segundo Santaella (2003, p. 35) observa que a “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”.

Nessa premissa, são analisados os recursos linguísticos recorrendo aos aparatos analíticos da semiótica peirciana, se pensa na produção de significação mais complexas que inclui as formas de percepção e representação. Para Charles Sanders Peirce, o signo é um *representamén*, elemento que representa algo para alguém e o interpretante o signo mais desenvolvido. É isso que forma a relação triádica de signo (Peirce, 1990 *apud* Ferrara, 1986, p. 66).

Definida como a teoria geral dos signos, seu propósito é compreender as ações do signo sendo ela a semiiose, por meio de uma lógica dos signos, ou seja, a semiótica. Colaborando com a ideia, segundo Santaella (2008), todo pensamento se dá em signos é a famosa tese anticartesiana com que Peirce deu partida à criação da semiótica. Qualquer coisa, de qualquer espécie, que esteja presente à mente – imagem ou quase-imagem, relações claras ou vagas entre ideias, palavras soltas ou articuladas, memória, som,

afecções, emoções – é signo genuíno ou quase-signos (SANTAELLA; VIEIRA, 2008, p.57).

Assim é possível entender, por meio da semiótica proporciona diversas maneiras de olhar, seja para a linguagem verbal ou não verbal, sendo ele um processo de comunicação, trata-se da resposta da relação entre o signo e seu sujeito (SIMÕES, 2019, p. 47) Desse modo, determina possíveis análises semiótica de ícones, índice e símbolos utilizado como instrumento de manipulação da realidade, na qual submete as questões sociocultural com inferências psíquicas que interferem o inconsciente, interferindo o modo de notar a realidade, Simões (2017, p. 50) sugere que a semiótica visual, “a imagem é uma manifestação auto-suficiente, é um texto porque comunica uma mensagem”.

Diante desta constatação, a semiótica auxilia nas análises referente a construção de um signo icônico e sua utilização como aparelho nacionalista e patriótico, como objeto de estudo analítico em torno da criação e desenvolvimento do personagem Zé Carioca, no período da década de 40 e seu reflexo na concepção de imagética da nacionalidade brasileira. Santaella e Nöth (1999, p. 59) menciona o papel significativo da imagem, mencionam como curioso “o modo como exploramos uma imagem, o que é feito não de modo global, mas por fixações sucessivas que duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se às partes das imagens mais providas de informações”.

Projeto nacional desenvolvimentista e a integração das Américas

A guerra eclodira, países se aliando, tornando blocos hegemônicos, de um lado Eixo, com os países Alemanha, Itália e Japão e de outro a aliança, com Inglaterra, França e mais tarde Estados Unidos. Assim, dava-se o início uma das maiores e emblemáticas batalhas, a Segunda Guerra Mundial.

Brasil, nesse ínterim, passava por um golpe de Estado, que levou a posse de Getúlio Dornelas Vargas a presidência. O governo Vargas se firmava por ideais autoritários e tinha um projeto político ideológico, implantado sob a ditadura conhecida como “Estado Novo”.

Contudo, o Brasil essencialmente agrícola, era considerado um país “atrasado”, sendo necessário elevá-lo a outro patamar e a partir da Revo-

lução de 30 iniciou mudanças significativas na forma de produção, aproximando-o ao mundo capitalista de produção. Com a industrialização e urbanização do país, havia a necessidade de formar indivíduos para mão de obra capacitada com conhecimento nas novas tecnologias e bens produzidos nos países industrializados (FAUSTO, 2001).

A proclamação com que o presidente-ditador anunciou ao país o novo regime indica claramente as suas preocupações básicas. O cidadão imediato era defender o Brasil contra o comunismo, espantado que servira de pretexto ao golpe de Estado, Mas, além dessa intenção próxima, transparecem os objetivos duráveis, O nacionalismo centralizador surgem em afirmações como esta: “A consciência das nossas responsabilidades indicava imperativamente o dever de restaurar a autoridade nacional!” Como aplicação prática desse princípio, Vargas eliminou a autonomia dos Estados, condenou a exploração que era o endividamento ao estrangeiro, sentiu a necessidade imperiosa de se criar a grande siderurgia, de se aparelhar as forças armadas e de expandir a indústria nacional (QUADROS, ARINOS, 1968, p. 66).

Analisando o panorama internacional, no período anterior a Guerra, observa-se uma baixa de valores democráticos, países de tradições culturais estavam em declínio, havendo um levante de diversas formas de ditadura. Logo, o ufanismo nacionalista parecia uma solução mais viável.

Desse modo, a princípio as tendências estatizantes e nacionalistas aproximavam em modelos fascistas italiano e alemão, havia muitos simpatizantes do nazismo, visto que a “Alemanha Nazista era o maior cliente nas trocas internacionais” (QUADROS, ARINOS, 1968, p. 68).

Assim, esse ideário começava se assemelhar as práticas espalhadas pelo mundo, um projeto nacionalista, procurou conhecer a identidade nacional, desenvolvendo noções de uma “democracia racial”, exteriorizando o povo brasileiro e suas raízes, cuja miscigenação era por brancos descendentes de portugueses, índios e negros, compondo uma sociedade multirracial e sem conflitos (ROMANELLI, 2014).

A luta ideológica se processava na disputa internacional de novos mercados de consumos políticos e o Brasil tornou-se o grande centro de com-

petição entre as ideologias totalitárias¹ na América latina, delinea-se uma fase de pressões contraditórias de origens democráticas e totalitárias.

A fórmula ideológica estava em ambos os lados, os Estados Unidos usavam o americanismo, *American way of life*, isto é, ideias de liberdade, de consumo, do indivíduo, do progresso. A Alemanha buscava no germanismo, *Deutschtum*, a defesa das raízes dos povos germânicos, uma justificativa ideológica conservadora para a expansão e modernização (TOTA, 2000).

Os militares identificavam a produção em massa das indústrias de *bugingangas* dos norte-americanos com os desvarios de uma sociedade excessivamente materializada e mercantilizada [...] o avanço implacável dos nazistas na Europa ocidental na primeira metade da década de 1940 entusiasmou não só o alto escalão do governo brasileiro, mas também as populações de origem germânica do Sul do país [...] (TOTA, 2000, p. 23).

Desse modo, se de um lado, o Brasil em seu ideal político autoritário aproximando do grupo do Eixo, por outro contrapunha, o capitalismo engendrou nas formas de relação de trabalho, e o consumo sobrepôs, traçando novas configurações, a “americanização” do Brasil estava começando.

Americanização do Brasil por meio do personagem Zé Carioca

Os Estados Unidos estavam preocupados com a possível dominação nazifascista brasileira, logo, começa buscar estratégias para sua aproximação, envia diversos pesquisadores a fim de investigar sobre a posição dos intelectuais² sobre a situação mundial. Organiza um plano para espalhar a ideologia capitalista em toda América latina, iniciando a implantação da indústria cultural americana (QUADROS, ARINOS, 1968; TOTA, 2000), cuja a intencionalidade era trazer o Brasil para o seu lado na Guerra, o que

1. O termo totalitarismo tornou-se adjetivo corrente e frequentemente aplicado para os governos da Itália Fascista e Alemanha Nacional-socialista (LUKACS, 1998).

2. Estavam nessa massa intelectual escritores, artistas, professores, jornalistas, como Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, entre outros.

de fato se materializa com a instalação da base área americana em natal, que ficou conhecida com Parnamirim Field (TOTA, 2000).

Segundo Tota (2000) A “Política da boa vizinhança”, como ficou conhecida, as visitas e acordos do então presidente Franklin Delano Roosevelt com Vargas, foi um instrumento, de amplo espectro para execução do plano de americanização, um poderoso armamento intencional, uma fábrica de ideologias, um encantamento, verdadeiro imperialismo sedutor.

Roosevelt reforça essa aliança com a seguinte declaração “[...] Eu me empenharei no estabelecimento de uma política de respeito para com nossos vizinhos [...] bons vizinhos devem cumprir acordos e respeitar tratados [...]” (TOTA, 2000, p. 177).

Com relação a “Política da boa vizinhança”, Ferreira (2007) contribui,

Os norte-americanos, apesar de redigirem um texto nesse formato, prevendo igualdade, avistavam um caminho mais intenso de cuidado com o continente americano como um todo, trazendo à tona a política do século XIX, da doutrina Monroe, “América para americanos”, e estabelecendo vínculos nas décadas de 1930 e 1940 que alcançavam mais a influência da cultura, em que o cinema era um importante veículo de exportação (FERREIRA, 2007, p. 5).

Nessa perspectiva, iniciava os esforços de guerra na luta contra o Eixo, incluindo no rádio, cinema, televisão e quadrinhos. Carmem Miranda³ foi um dos símbolos dessa aproximação e uma das artistas mais bem pagas em Hollywood, estrelando 8 filmes, se apresentando no rádio com Orson Welles, um dos radialistas mais famosos dos EUA e cantando e dançando na Broadway. Além de diversos filmes utilizando o Brasil como cenário, tendo um departamento exclusivo para adaptá-los para português e espanhol (TOTA, 2000; McCANN, 2015).

Walt Disney foi um dos grande contribuidores desse cenário, produzindo filmes, desenhos e curtas educacionais elevava o ideário patriótico na guerra. Um exemplo foi o curta metragem “Dea Fuehrer ‘s face”, que lhe rendeu um Oscar.

3. Há muitas controvérsias que cercam Carmen Miranda, o próprio Tota (2000) reserva em sua obra um capítulo discutindo a trajetória da artista, que sofria algumas críticas por não ser tão “autentica baiana”, “transformara em um estereótipo da mulher latino americana”.

Nesse curta de animação, agraciado como Oscar® em 1942, a personagem Donald vive como um nazista trabalhando nas fábricas armamentistas. Todo o ambiente é claustrofóbico. Temos a reificação do homem peça de uma engrenagem, ao mesmo tempo em que tudo à volta do Donald Nazista, tem elementos como a suástica a foto de Hitler e a musicalidade de canções alemãs, levadas a um caráter de auto-ridicularização (FERREIRA, 2007, p. 3).

No Brasil serviu ainda mais, “as produções da Disney foram decisivas para a formação de um estereótipo que se difundiu mundo afora no período pós-segunda guerra mundial” (MASSAGLI, 2018, p. 242). Estereótipo deturcado do brasileiro, uma falsa representação, delegando a malandragem, como típica do povo brasileiro.

Zé Carioca é um papagaio antropomorfo, retratado como preguiçoso, malandro, que gosta de enganar as pessoas, sempre se esconde de seus credores e gosta de flertar com muitas mulheres. Em suma, seria a representação falsa de um malandro. Digo falsa porque é uma representação unidimensional, que faz desses traços um atalho para essencializar uma identidade que é muito mais complexa. Fica evidente que o personagem Zé Carioca foi construído a partir de um estereótipo, aquele malandro carioca das primeiras décadas do século XX, uma figura marginal, normalmente um negro ou mestiço, avesso ao trabalho, que vivia de expedientes, cultuava a vadiagem, a capoeira e o samba (MASSAGLI, 2018, p. 242).

Para Ferreira (2012) e Massagli (2018) esse estereótipo se criou devido uma interpretação errônea e pitoresca de personagens brasileiros, que em suas histórias aliam uma moral duvidosa, e que se faz valer ainda em muitos personagens criados para representar a cultura brasileira.

Ferreira (2012) faz essa análise quando propõe que as características do malandro é um estudo literário brasileiro, uma tradição quase folclórica dos personagens Leonardinho do romance “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida ou um herói sem nenhum caráter, ancestral de Macunaíma.

Para Massagli (2018) também faz essa analogia ressaltando os personagens como o “herói popular Pedro Malazarte, da tradição oral; Leonardo, o desastroso anti-herói do sui generis romance Memórias de um Sargento

de Milícia, ou Macunaíma, herói do romance modernista Macunaíma, de Mário de Andrade [...]”.

Além disso, há de considerar os conceitos cunhados pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em sua obra *Raízes do Brasil* (2015), quando expõe a característica do povo brasileiro sobre o “jeitinho brasileiro”, na qual o nativo herdaria um maneira de resolver situações, ora consideradas problemáticas, soando de maneira criativa ou até mesmo na “malandragem”, leia-se desonesto, ou até mesmo o “homem cordial”, traduz o caráter do brasileiro devido as suas raízes patriarcal e rustico.

Além a personagem é constituída por características do carioca, um nativo do Rio de Janeiro da década de 1930 e 40, enfatizando o tripé samba-carnaval-futebol. Nessa ótica, a personagem Zé Carioca se constrói nesses símbolos “identificadores” de identidade nacional.

O personagem Zé Carioca instrumento icônico no ideal ufanista

Zé Carioca foi criado em 1941, após uma sugestão de Nelson Rockefeller ao Walt Disney para que fizesse uma visita à América do Sul, e em sinal de simpatia e amizade entre as nações criou três personagens: Donald Duck, que representaria os EUA; Panchito, o México e os outros países hispânicos, e por fim o Zé Carioca, o Brasil (MASSAGLI, 2018).



[Figura 1] Personagens latino-americanos
[Fonte] TOTA (2000).

Na abordagem peirciana o signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto (PEIRCE, 1990, p. 46). Dessa maneira, ler os chapéus iguais, símbolos de igualdade, mãos dadas com sinal de amizade.

Outra característica para análise é que o personagem Zé carioca que continua a contemplar nas histórias em quadrinhos (HQs), com o estigma de carioca malandro tem seus traços elegantes, típicos da alta sociedade americana, ele usa paletó, gravata borboleta, chapéu panamá, charuto e guarda-chuva. Tem olhos azuis e de fácil aceitação nos lugares, principalmente na alta sociedade (FERREIRA, 2012).



[Figura 2] O personagem Zé Carioca

[Fonte] DVD de Alô, Amigos da edição Norte-americana.

Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não (PEIRCE, 1990). Assim analisando traços e formas que revelam os personagens.

E um ano após a criação dos personagens lançaram dois longas-metragens “Alô, amigos” e “Você já foi à Bahia?”⁴ e um curta de desenho anima-

4. Títulos originais “Saludos, amigos” (1942) e “The Three Caballeros” (1944).

do, cujas obras de caráter político-ideológico durante o período da Segunda Guerra Mundial (FERREIRA, 2007).

Para Tota (2000),

O imperialismo puritano de Disney teve a sutileza de colocar um certo sensualismo na parte do filme que se refere ao Brasil. Alô, Amigos é um filme que mescla cenas reais de documentário com animação. No filme, um avião parte dos Estados Unidos carregado de desenhistas, músicos e fotógrafos. Missão: procurar personagens para o mundo de Disney (TOTA, 2000, p. 135).

Observa-se que dado momento da longa metragem “Alo, amigos”, na qual, o personagem do Donald encontra pela primeira vez o Zé Carioca, iniciam um diálogo, na qual Donald a princípio não consegue compreendê-lo por causa da língua, Zé Carioca observando que se trata de um americano automaticamente traduz, evidenciando que “O inglês deve ser conhecido por todos os latino-americanos para que esses possam se comunicar com o “amigo” norteamericano” (FERREIRA, 2003, p. 6).



[Figura 3] Conversa Donald e Zé Carioca

[Fonte] DVD de Alô, Amigos da edição Norte-americana.

No que refere-se a iconicidade, as imagens constituem o tipo mais próximo de um ícone ideal. São os signos que “participam das qualidades simples” do objeto representado à medida que as expressões, gestos e falas se aproximam do objeto, mais identificável com a visão exterior do brasileiro (PEIRCE, 1990, p 64).



[Figura 4] O personagem Zé Carioca
[Fonte] DVD de Alô, Amigos da edição Norte-americana.

O filme evidencia uma parte das “maravilhas” do Brasil, mostrando as paisagens do corcovado, o Cristo Redentor, as sinuosas linhas do calçadão de Ipanema. Seduz com a musicalidade, cenas de samba no pé ao fundo a canção “Tico tico no fubá”, mostrando ao Donald como sambar, mostrando Carmem Miranda, tomando a cachaça, evidencia a cordialidade do povo brasileiro e mostra uma preocupação de não vender uma imagem negativa dos vizinhos da América Latina (FERREIRA, 2007; FERREIRA, 2012).

Segundo Simões (2009) tomando a teoria de Peirce, a imagem fixa da pintura e da fotografia e a imagem em movimento do cinema e da televisão constituem parâmetros de observação multidimensional, uma vez que os signos que constituem tais linguagens são de diversas naturezas, ou seja, a mistura de desenho e fotografia interagem entre si, expressando a semelhança do imaginário do real, demonstrando o grau de iconicidade entre as imagens.

O longa metragem “Você já foi à Bahia?”, criado em 1942, passa a ter o mesmo objetivo, já na capa evidencia a intencionalidade da aproximação com os demais países americanos e a compreensão e aceitação de diferentes culturas na América Latina. Para Ferreira (2007, p. 7) “A intenção de cooptar os latino-americanos para o caminho da política interamericana, em que a força do mercado seria um benefício na luta contra o comunismo em ascensão na Europa[...].”

No longa inclui característica do povo mexicano, demonstrando as suas tradições culturais em Panchito, um galo alegre e falador, traz consigo dois revólveres e dispara para todos os lados. Mais uma vez uma imagem es-

tereotipada (FERREIRA, 2007; FERREIRA, 2012). E canta uma música “[...] Os três cavaleiros, os três mosqueteiros só tem uma coisa em comum se tem um problema é sempre um por todos e todos por um [...]”



[Figura 5] Os três cavaleiros

[Fonte] DVD de “Você já foi à Bahia?” da edição Norte-americana.

A história se desenvolve na qual os três cavaleiros passeiam pelo Brasil e México, vão para Bahia, mostram as baianas, inclusive é a Carmem Miranda mais uma vez e as peculiaridades do Estado. Também, evidencia a Floresta Amazônica, as aves raras da fauna brasileira mostram a extração da borracha na região amazônica, “como um importante caminho de exportação, em especial, para o mercado norte-americano” (FERREIRA, 2007, p. 8). No México, conhecendo costumes e danças e visitando os badalados pontos turísticos, entre eles Acapulco e apreciando as mulheres (FERREIRA, 2012).

Além disso, teve sua própria tira de jornal aos domingos, por dois anos, escrita por Bill Walsh, desenhadas por Bob Grant e Paul Murry com arte-final de Dick Moores e foi uma das estrelas nos quadrinhos “Ducks”. A primeira aparição foi na revista em quadrinhos *Walt Disney's Comics and Stories* número 27 nos EUA (RAMONE, 2003).

Cumprida sua missão em Hollywood, o papagaio ainda tem *Approach* para engatar uma carreira nas histórias em quadrinhos. Sua primeira aparição nesse veículo data de 1950, pela editora Abril, junto com a revista do Pato Donald. Em meados de 1960, as histórias de Zé Carioca consistiam, por escassez de material, em adaptações

dos quadrinhos norte-americanos. Assim, Zé Carioca aparecia em aventuras ao lado de Tio Patinhas e Professor Pardal, por exemplo, sem diferenciações entre a cidade em que nosso papagaio morava e Patópolis (FERREIRA, 2012, p. 161).

No Brasil surgiu nos quadrinhos na revista O Globo Juvenil, mas se consolidou, ganhando o próprio título na revista em quadrinhos mensal, publicada pela Editora Abril entre os anos de 1961 a 2018. Tendo seu auge nas décadas de 1970, pelas mãos do quadrinista Ivan Saidenberg e Renato Canini. Além disso, produziram edições especiais, almanaques e uma *graphic novel* “Zé Carioca– Especial Brasil 500 anos” (2000), incluindo diversos personagens envolvendo a história do malando Zé Carioca (RAMONE, 2003).

Considerações finais

O sentimento nacionalista evoca a falsa imagem de um país que resgata suas raízes e busca a união entre os povos em prol de um preservacionismo pelo lugar em que nasceu. Ao longo da história esse patriotismo exacerbado segrega nações, marginaliza povos e eclodem guerras.

Nesse viés, ao longo da pesquisa buscou compreender o ícone como instrumento ufanista, tendo o personagem Zé Carioca como peça central. Utilizando a teoria peirciana, salientando estereótipos exposto no personagem. A semiótica é, portanto, uma teoria que busca explicar a iconicidade como resultado da relação de semelhança entre o signo e o objeto que ele substitui. Nessa perspectiva, reconhecemos que ícone, índice e símbolo não possuem somente a função de comunicar ou expor, mas também de desvendar o que está por trás das imagens, gestos, expressões e falas.

Desse modo, o personagem carrega consigo, como marca de origem, um elevado índice de ideologização, e um povo só incorpora determinado valor do outro se fizer sentido, isto é, os traços semióticos, o simbolismo traz um fascínio quando é verossímil, tornando-se irresistível.

Conclui-se que a apropriação cultural decorre das escolhas que fazemos, no entanto, essas escolhas podem estar sendo influenciadas por falsas necessidades, por interesses exteriores a nós mesmos. Por fim, considera

que só seremos livres para escolher e agir, quando tivermos um olhar crítico e aguçado para ver uma imagem/produto e enxergar os ideais incutidos.

Referências

- CAGNIN, Antonio I. Os **quadrinhos**. São Paulo: Editora Ática. 1975.
- CAVALCANTE, Rodrigo. (2005). **A cara do brasileiro**. in: Super interessante, São Paulo, n. 217, p.68-74, set. 2005.
- FERRARA, Lucrecia D'aléssio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- FERREIRA, Alexandre Maccari. A Produção Disney Em Época de Segunda Guerra Mundial: Cinema, História e Propaganda. **ANPUH – XXIV Simpósio Nacional de História** – São Leopoldo, 2007.
- FERREIRA, Camila Manduca. Zé Carioca: Um Papagaio na Periferia do Capitalismo. **Novos Rumos**, Marília, V. 49, N.1, 2012.
- LUKACS, John. **O Hitler da História**. Trad Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Lazer Ed, 1998.
- QUADROS, Janio; Arinos, Afonso. **História do Povo Brasileiro**. 2 Ed. São Paulo: J.Quadros Editores Culturais S.A., 1968.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. A Falsa Representação Da Identidade Brasileira na Construção do Personagem Zé Carioca da Disney. **Literartes**, N. 8, 2018.
- MCCANN, Frank D. Brazil and World War Ii: The Forgotten Ally. What did you do in The War, Zé Carioca? **Tel Aviv University**, 2015.
- PEIRCE, Charles S.. **Semiótica**. Trad. J. Teixeira Coelho. 2 Ed., São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RAMONE, Marcus. Zé Carioca: Uma Aventura Editorial no Brasil. Disponível em: <http://www.Universohq.Com/Materias/Ze-Carioca-Uma-Aventura-Editorial-No-Brasil/> Acesso Dia 12 Ago. 2020.
- SANTAELLA, L. Nöth, W. **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lucia; Vieira, Jorge Albuquerque. **Metaciência: Como Guia de Pesquisa – Uma Proposta Semiótica e Sistemica**. São Paulo: Mérito, 2008.

SILVA, Jane Cristina Baptista da. PRADO, Rosália Maria Netto, (Orgs.) Darcília Simões, Ana Lucia Poltronieri e Maria Noêmi Freitas. **A Contribuição da Semiótica no Ensino e na Pesquisa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

SIMÕES, D. **A Redação de Trabalhos Acadêmicos: Teoria e Prática**. Rio de Janeiro, Editora Eduerj, 2019.

SIMÕES, D. **Iconicidade Verbal. Teoria e Prática**. Edição Online 20. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2009.

SIMÕES, D. (Org.). **Semiótica, Linguística E Tecnologias de Linguagem. Homenagem A Umberto Eco**. Rio De Janeiro: Dialogarts, 2013

SIMÕES, D. (Autor) **Semiótica e Ensino: Letramento pela Imagem**./Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VOLLI, U. **Manual De Semiótica**. Trad. Silvia Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GASTRONOMIA REGIONAL: PARA ALÉM DO SABOR

Tatiana Altino de Almeida da Silva
Douglas Alves da Silva

Levando em consideração que nossa alimentação tem altos índices de alimentos e preparos com ultra processados, a valorização da gastronomia regional ocorre justamente quando voltamos às raízes dos nossos antepassados, mães, avós e bisavós (CARMO, GORJON, 2019, p. 40). Esse caminho leva a um grande cuidado com o processo de criação e reprodução de receitas típicas regionais, e esse cuidado com o processo, o cuidado de selecionar os ingredientes mais naturais e *in natura* possíveis, saber sobre quem plantou de onde veio, leva a uma espécie de círculo virtuoso que a cada dia coloca aspectos regionais da culinária em maior evidência.

Segundo Gândara, ao analisar a gastronomia pela perspectiva de ser um atrativo potencial regional e turístico, “é imprescindível pensar a comida não apenas como fonte de saciação de necessidades fisiológicas, mas também de necessidades sociais e psicológicas” (2009, p. 168-169), o que nos leva a ver a gastronomia regional, e por consequência o próprio turismo gastronômico, com uma gama de possibilidades e experiências tanto fisiológicas quanto simbólicas.

Neste sentido, o mesmo autor nos apresenta alguns conceitos em que baseia sua pesquisa e que podem nortear nossa apresentação, dos quais destacamos dois:

- **Consumo simbólico:** se difere do “consumo de fato” partindo do pressuposto que “a motivação de aquisição e consumo se dá por características simbólicas atribuídas social e culturalmente aos objetos, enquanto o consumo de fato estaria relacionado às características inerentes ao objeto” (GÂNDARA, 2009, p. 180), desta forma, por exemplo, o consumo de fato de um alimento estaria mais ligado ao seu sabor, enquanto o consumo simbólico teria ligação com o que a experiência de consumir aquele alimento lhe remete (memória afetiva, lembranças de infância, imersão na cultura gastronômica de uma sociedade outra, ou, no caso de produtos com elevados valores de mercado, o simples *status* social de poder consumir algo);
- **Identidade:** a identidade se refere à representação social de determinado grupo ou sociedade, remete à sua formação social e recebe influências externas e internas de outras sociedades e mesmo do meio em que vivem, criando assim “memórias coletivas, tradições, hábitos, costumes, fazeres rotineiros e demais manifestações imateriais, que identificam e diferenciam um grupo do outro” (GÂNDARA, 2009, p. 180).

Assim, podemos observar a gastronomia de uma sociedade como parte importante da construção na manutenção de suas raízes identitárias, fazendo com que a alimentação não seja, como já dito anteriormente, algo apenas fisiológico, mas também simbólico e que remete às experiências humanas e às relações culturais e sociais do indivíduo que busca tais experiências, o que nos traz riquíssimos elementos históricos, sociais, culturais e afetivos, independentemente da forma apresentada, individual ou coletivo, que faz atravessar gerações e linhas geográficas. Há muito se sabe que o Brasil é conhecido por sua pluralidade de povos e culturas, a alimentação e a gastronomia é um marco muito importante na união desses povos.

Com a imigração, a cultura alimentar de diversas sociedades se dissemina em todos os estados brasileiros, em Mato Grosso do Sul não seria diferente, temos a rica contribuição da cultura alimentar indígena (os nativos brasileiros, com variadas culturas e etnias), os africanos (escravizados pelos colonizadores europeus e inseridos como cativos no território brasileiro),

além de nossos vizinhos paraguaios e bolivianos. Posteriormente temos adicionados aspectos culturais e culinários de outros povos, tais como os japoneses, árabes e mais recentemente coreanos e haitianos, por exemplo, vindos de outras frentes imigratórias e que se inseriram no território estadual.

Assim, a gastronomia regional tem seus pratos locais ali desenvolvidos, aos quais acabam se somando também outros, vindos de variadas frentes de imigração, onde novos habitantes, formando seus núcleos habitacionais, trazem também novos elementos culturais que vão se somar aos já existentes, muitas vezes sofrendo adaptações junto ao novo local que passam a habitar, que lhes oferta ingredientes outros que fomentam essas adaptações, visando manter acesa a chama da identidade do local de onde vieram, bem como de ser combustível para a formação identitária do local que passaram a chamarem de lar.

Apresentamos abaixo alguns exemplos de ingredientes regionais presentes em Mato Grosso do Sul.

Milho

O milho com certeza também tem seu espaço na gastronomia sul-mato-grossense: cozido, assado, acompanhando carnes e ensopados, seus grãos podem ser utilizados em farinhas que são a base para variados pratos, como a sopa paraguaia, o curau e a pamonha, por exemplo.

Mandioca

Tal qual o milho, a mandioca também está presente na gastronomia de nosso estado: cozida ou frita (muitas vezes cozida e depois frita...), acompanhando refeições como nosso tradicional churrasco, é também utilizada na fabricação de farinhas que servem para fazer nossas farofas, engrossar caldos, fazer pirões, e a tapioca.

A mandioca também é a base para o Hi-hi, um tipo de bolo produzido pelos indígenas Terena, lembra muito a pamonha, sendo feito com a mandioca ralada e espremida, a qual depois é colocada em porções embaladas em folhas de bananeira e posteriormente cozida, podendo ser servida com carne frita ou mel.

Pequi

Natural do Cerrado, assim como a guavira, as pimentas, o palmito e o feijão verde, o pequi é comercializado tradicionalmente principalmente pelas mulheres indígenas da etnia Terena, sendo bastante apreciado cozido puro (roer sem morder é a dica, caso contrário, os espinhos escondidos entre a polpa e o caroço podem te atacar...), junto ao arroz, frango ou carne, bem como em licores e curtidas com cachaça.

Licor de pequi: um ótimo “aperitivo” é o licor de pequi ou cachaça curtida no pequi (o que difere é que um tem cozimento em sua preparação e outro não). Bebidas alcoólicas adocicadas e viscosas, os licores são muito encontrados em feiras e mercados populares. O álcool extrai os sabores das frutas (podemos encontrar das mais variadas frutas, como o pequi, a jabuticaba, o tamarindo, a guavira, entre outros), bem como sua coloração e aroma.

Tereré

Bebida tradicional dos sul-mato-grossenses, o Tereré promove reuniões, encontros e boas conversas, além de ser registrado como Patrimônio Cultural de Mato Grosso do Sul. A erva mate (*ilex paraguariensis*) é nativa de uma extensa região que vai do Mato Grosso do Sul, passando pelo Paraguai e pela Argentina. Desta forma está presente de alguma maneira na cultura que compreende este vasto território, seja com o nosso “rico Tereré” (como é chamado em Mato Grosso do Sul, principalmente na região de fronteira) gelado, ou ainda com bebidas quentes como o chimarrão, o mate ou mesmo chás.

Para servir o Tereré, a erva mate triturada (de maneira mais grosseira do que no chimarrão) é colocada em uma guampa (atualmente pode ser um copo de vidro, metal, bambu ou plástico, porém as mais tradicionais eram feitas de chifres), na qual é inserida a bomba. Uma pessoa serve o Tereré para as demais, as quais têm que buscar se aproximar deste “servidor” do Tereré (afinal, como é dito nas rodas de tereré aos desavisados, “Tereré não tem pernas!”).

Além dos exemplos acima, muitos outros se somam, como frutos do cerrado sul-mato-grossense – além do citado pequi, a guavira, a macaúba, o jatobá; carnes variadas consumidas de diversas formas – além da carne

bovina e suína, frangos e variados peixes locais também estão presentes, por exemplo.

No entanto, estudos como os de Souza (2021) nos deixam um alerta:

Podemos observar que a Gastronomia Sul-mato-grossense sequer aparece nos livros didáticos, o sistema faz questão de renegar a origem do seu lócus fronteiriço. Consequentemente, dentro do currículo escolar, o estudo da culinária e da Gastronomia regional acaba sendo silenciado e apagado, cedendo lugar aos estudos da Europa – enfaticamente da França – dos Estados Unidos ou até mesmo da Itália (SOUZA, 2021, p. 60).

Esse alerta apontado pela pesquisadora nos evidencia a necessidade de novos olhares que respeitem as particularidades de cada região, ressaltando as heranças culturais decorrentes do processo de formação de cada sociedade e, ao mesmo tempo, salvaguardando saberes tradicionais que podem também compor novos saberes. A gastronomia regional de Mato Grosso do Sul é um convite para aqueles que pretendem fazer uma imersão na cultura regional.

Referências

CARMO, Gabriela Emery Sachse do; GORJON, Melina Garcia. “Pimenta nos olhos dos outros é refresco”: descolonizar, cozinhar e cuidar. In. **Revista Espaço Acadêmico**. n. 216, Ano XIX, mai./jun. 2019

<https://docplayer.com.br/198659256-Pimenta-nos-olhos-dos-outros-e-refresco-descolonizar-cozinhar-e-cuidar.html>

GÂNDARA, José Manoel Gonçalves. Reflexões sobre o turismo gastronômico na perspectiva da sociedade dos sonhos, in. PANOSSO NETTO, Alexandre; ANSARAH, Marília Gomes dos Reis. **Segmentação do mercado turístico: estudos, produtos e perspectivas**. [S.l: s.n.], 2009. Disponível em https://www.academia.edu/489722/Reflex%C3%B5es_sobre_o_turismo_gastron%C3%B4mico_na_perspectiva_da_sociedade_dos_sonhos

SOUZA, Ana Carolina Pereira de. **Saberes e sabores da cultura sul-mato-grossense : educação, arte e gastronomia**. (Dissertação de Mestrado

Profissional em Educação). Campo Grande/ MS: UEMS, 2020. Disponível em http://www.uems.br/assets/uploads/cursos_pos/cf56c0d8020c-416fb02f65f15e977953/teses_dissertacoes/1_cf56c0d8020c416fb02f-65f15e977953_2021-01-21_10-22-20.pdf

O INDÍGENA CONTEMPORÂNEO E A DESCONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO OCIDENTAL POR MEIO DO CINEMA

Cid Nogueira Fidelis

Introdução

“Você sabia que eu também tenho um pezinho na aldeia?” Essa expressão utilizada por alguns, busca inconscientemente aproximar da cultura indígena ou talvez seja um recurso consciente de fazer parte de uma história, porém longínqua, distante dos dias atuais. Ocorre que por muito tempo a temática indígena fora invisibilizada e esquecida por muitos, trazendo a noção do indígena dócil, tolo e indulgente, que aceitara a sua condição de submissão e deixado num momento da história.

Desse modo, a indagação traçou como problemática a seguinte questão: Como o indígena é visto pela sociedade atual? Com base na questão delineou-se os seguintes objetivos. Como objetivo geral: Analisar como o cinema indígena pode contribuir para desconstrução do imaginário ocidental sobre o indígena. E os objetivos específicos: Investigar o processo histórico do indígena no cinema; discutir o processo de constituição do indígena no cinema. E por fim, analisará as obras que discutem a temática, observando como a questão indígena é tematizada, se afeta/ou o lugar ocupado pela

cultura indígena em nossa sociedade, reproduzindo, talvez sem perceber, preconceitos do senso comum.

A relevância do estudo proposto advém que os povos indígenas constituem a diversidade étnica do Brasil, logo, o estudo destes torna-se essencial para a formação da identidade cultural da nossa sociedade, devendo ser pautada numa cultura que promovesse um espaço reflexivo, com ações sobre o reconhecimento das diferenças e o respeito mútuo.

A metodologia aplicada foi uma revisão de literatura, utilizando livros, dissertações e artigos no banco de dados da Biblioteca SCIELO (Scientific Electronic Library Online), CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) entre outros repositórios educacionais, buscando sistematizar a pesquisa.

O processo histórico do indígena no cinema

O cinema possui um gama de recursos para o campo dos estudos culturais, o seu discurso e suas práticas foram se transformando com essa própria história contemporânea, introduzindo uma linguagem nova a comunicação (BARROS, 2011). Nesse sentido, percebe-se que o cinema torna-se um relevante condutor para a cultura, sobretudo, para privilegiar determinadas culturas, que por muito tempo sofreram, e ainda sofrem um apagamento, uma vez que, busca contribuir para “disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos são inseridos em uma matriz social e produzem consequências em todo mundo” (STAM, 2003, p. 250).

Entretanto, historicamente o cinema, como outras produções configuraram como espaço de imposição de valores, uma produção para o mercado, onde havia uma padronização dos pensamentos para a construção da identidade, protagonizada pela elite política e econômica dominante. Contudo, esse modelo configurou-se como espaço legitimador dos padrões estabelecidos nos projetos de nação, que na maioria dos casos, negou-se o reconhecimento e o respeito às diversidades étnicas raciais, de gênero, culturais e sociais.

Desse modo, as produções cinematográficas sobre os indígenas ao longo dos anos, se moldaram de duas maneiras, produções sobre a temática indígenas, sendo dirigida pelo branco e produções que a direção e criação

é idealizadas pelos próprios indígenas. Assim, essas produções apresentam discrepâncias nas formas como a narrativa se desenvolve.

Assim, quando a temática indígena é produzida por cineastas que não são indígenas, as produções apresentam um “contexto hegemônico relacionado às produções cinematográficas nacionalistas e imperialistas como um dos mecanismos políticos-culturais dos Estados e suas elites para a continuação do processo global de colonização” (NUNES, SILVA E SILVA, 2014). Esse tipo de obra tem sua evidência na primeira metade do século XX, denotando a cultura predominante do homem branco sobre o indígena, e este dócil, apaziguado ou selvagem, bravo e inimigo do progresso.

A partir do final dos anos 80, as produções cinematográficas indígenas passam a ser produzida por pessoas indígenas, apresentando “um modo possivelmente contra hegemônico de proceder a essas representações” (NUNES, SILVA E SILVA, 2014), antes apresentadas, dando-lhe mais corpo e voz, trazendo uma nova visão da cultura indígena, a visão que os próprios indígenas vivenciam e preservar de si próprios, isto é, delinear a verdadeira história dessas etnias, além de contribuir com a valorização desses povos, por tanto tempo silenciados e desvalorizados, pretende-se trazer reflexões do indígena na contemporaneidade.

O cinema indígena

O ficcional e documentário

Dentro do cinema existem diversas modalidades artísticas de expressão, como ficcional e documentário. O ficcional refere-se a um filme que conta uma história, evento ou narrativa ficcional ou fictícia (BARROS, 2011). Assim, as ficções brasileiras anteriormente traziam em seu enredo histórias que romantizavam o indígena sua luta, resistência e cultura. De acordo com Corcosinho (2012),

As ficções brasileiras que têm o índio como tema tratam de ínfimos recortes de sua cultura e de suas práticas cotidianas, com informações rasas e superficiais que contribuem para a manutenção de uma imagem simbólica, genérica e caricata das comunidades indígenas (CORCOSINHO, 2012, p. 8).

Dessa forma, é possível observar em filmes brasileiros, como por exemplo, o romance “O Guarani”, da obra de José de Alencar, que foi escrita em 1857, a qual teve a sua produção cinematográfica, por duas vezes, em 1979, pelo cineasta Fauzi Mansur e em 1996, por Norma Bengell. O filme retrata a história de amor entre o indígena Peri e a jovem branca Ceci, e a narrativa se desenvolve entre esse amor impossível, pois são mundos distintos. Mostra o seu batismo católico, como algo que o salvaria e aproximaria do branco, enfatiza os indígenas como selvagens e ressalta sobre os personagens, atores não indígenas representando o papel do indígena, colocando-os de forma caricata, sensual, com penachos e outros acessórios.

Assim, como o exemplo de “O Guarani” (1979/1996), tanto outras obras, como “Tracema, a virgem dos lábios de mel” (1979) e Índia, a Filha do Sol (1982), retratam as diferenças culturais de forma superficial, cristalizando a imagem do indígena, que está construída no imaginário coletivo brasileiro, que não há distinções entre os diferentes povos indígenas, como se todos fossem uma só etnia. Além de promover prática de suas relações somente com o colonizador – aliados ou inimigos, convertidos ou selvagens, aculturados ou bravios (SANTOS, LIMA, 2015). Para Corcosinho (2012)

Na ficção brasileira, que conta com vários enredos adaptados da literatura romântica, a imagem de um índio historicamente moldado e integrante de uma entidade genérica em nada espelha a pluralidade das comunidades indígenas e suas diferenças linguísticas, culturais e comunitárias. A figura deste “índio genérico” é reforçada pelo cinema nacional por meio de um estereótipo com personalidade romântica, passiva, preguiçosa, pacífica, ingênua, sensual e heroica. Além disso, os índios são o “outro”, seres selvagens e primitivos que comem pessoas, pintam o corpo, caçam e vivem em comunidade (CORCOSINHO, 2012, p. 8).

Ao contrário do ficcional, o documental, na sua própria essência, busca documentar os fatos reais, explorar a realidade e problematizar situações (BARROS, 2011). Assim busca trazer as questões do cotidiano e da cultura indígena, com viés antropológico e etnográfico.

Os primeiros documentários indígenas surgiram da Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon, onde registrou os momentos quando Rondon chefiava a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas

de Matto-Grosso ao Amazonas, colocando em contato com diversas etnias, onde fez os levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas e medições antropométricos dessas populações (TACCA, 2002).

Em 1915 foi lançado o documentário “Sertões do Mato-grosso”, exibido no Rio de Janeiro, buscavam registrar etnograficamente os costumes e a cultura material, mostrando a confecção de máscaras de uma festa, alguns rituais, mas também mostrou o índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados “civilizados” (TACCA, 2002).

Cabe ressaltar que as filmagens mostravam o desbravamento do sertão, bem como os grupos indígenas que habitavam a região, sendo que essas imagens levaram a criar a criar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910.

Entretanto, a fala de Souza Lima, contrapunha essa idéia, uma vez que, ele analisa o acervo que buscava,

[...] a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno, pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos específicos (como se a intenção fôra fotografar tipos humanos somaticamente distintos) (SOUZA, LIMA, 1992, p. 113).

Assim, os primeiros documentários buscavam filmar as comunidades, tendo o viés de mostrar o diferente, não de valorizar a cultura, muito menos mostrar as relações sociais entre indígenas e não indígenas, como se constituem as relações de alteridade e estreita fronteira entre o Eu e o Outro. Tinham o ideal de mostrar o índio selvagem em contato com o branco, no processo civilizador, sob a ótica do progresso.

O índio como alegoria

O cinema nacional brasileiro tenta abordar o indígena desde o início das produções audiovisuais, seja ficcional ou documental, apresentavam sob um viés etnocêntrico e universalista, uma generalização consistente, colocando a imagem do indígena como alegoria. Como pontua Nunes, Silva e Silva (2016),

[...] por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens, ingênuos, infantis (NUNES, SILVA, SILVA, 2016, p.3)

Desse modo, o cinema comercial evidenciava a imagem dos grupos e sujeitos indígenas, como única, descaracterizando a diversidade étnica, não valorizando a sua cultura e história e perpetuando o imaginário ocidental eurocêntrico.

O Indígena contemporâneo não são aqueles povos nômades de 1500, que andavam seminus ou isolados da 'sociedade'. Mais do que isso, os povos indígenas possuem seus próprios códigos, rituais e diferentes linguagens. Além disso, estão tendo acesso às tecnologias, ao mercado de trabalho, à educação superior, etc. Ou seja, o que define o ser indígena é a cultura, a historicidade (SANTOS, LIMA, 2015).

Sob esse olhar, a doutora em antropologia Majoí Favero Gongora (2017) defende que ser índio não é estar nu ou pintado, não é algo que se veste. A cultura indígena faz parte da essência da pessoa. Não se deixa de ser índio por viver na sociedade contemporânea.

Ademais a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (ONU, 2007) enfatiza em seu 31º artigo que:

1. Os povos indígenas têm o direito de manter, controlar, proteger e desenvolver seu patrimônio cultural, seus conhecimentos tradicionais, suas expressões culturais tradicionais e as manifestações de suas ciências, tecnologias e culturas, compreendidos os recursos humanos e genéticos, as sementes, os medicamentos, o conhecimento das propriedades da fauna e da flora, as tradições orais, as literaturas, os desenhos, os esportes e jogos tradicionais e as artes visuais e interpretativas. Também têm o direito de manter, controlar, proteger e desenvolver sua propriedade intelectual sobre o mencionado patrimônio cultural, seus conhecimentos tradicionais e suas expressões culturais tradicionais
2. Em conjunto com os povos indígenas, os Estados adotarão medidas eficazes para reconhecer e proteger o exercício desses direitos. (ONU, 2007, p. 16)

Considerando que a sociedade atual vive o multiculturalismo, na qual sua riqueza se fortalece na pluralidade, na herança coletiva, no patrimônio intelectual e espiritual e na diversidade de raças (FORQUIN, 1993).

Desse modo, contrariando as previsões pessimistas predominantes no século passado, que anunciavam um fim para as sociedades indígenas, mostra-se um crescente e visível movimento de afirmação étnica, onde há diversas produções que evidenciam os indígenas como protagonistas de suas histórias.

Metodologia

A pesquisa foi efetuada por meio de revisão sistemática de literatura, na qual, o levantamento bibliográfico nas bases de dados da CAPES, em artigos, dissertações e teses, em língua portuguesa, cujas palavras-chaves foram: Indígena, cinema, cinematografia étnica.

A revisão literária deu início no dia 12 de julho de 2022 e foi finalizada no dia 19 de julho de 2022, utilizando os descritores (Cinema brasileiro; Cinema indígena, vídeo nas aldeias) encontrou-se 157 (cento e cinquenta e sete) artigos no período de 2012 a 2022, destes, segundo os critérios de inclusão e objetivo foram selecionados 20 (vinte), fazendo a leitura na íntegra, logo, foram incluídos para revisão de literatura apenas 07 (sete) artigos que focavam na temática, foram excluídos por não abordarem o assunto em conjunto com os demais temas, por serem repetidos, por não serem artigos, por estarem fora do período proposta e por fim por estarem em outro idioma.

Os mesmos foram estudados, revisados e sistematizados e o resultado que ora se apresenta foi construído de forma que os fatos e características fossem descritos com exatidão, cujo objetivo é obter uma perspectiva de como o indígena contemporâneo é evidenciado pelo cinema.

Análise de resultados

Nesse sentido, foram analisados 07 artigos que tratavam da temática, contextualizando os resultados dos autores Corgosinho (2012), Nunes, Silva e Silva (2014), Silva (2016), Araújo (2017), Lacerda (2018), Lacerda (2018), Felipe (2019), os quais trouxeram visões que puderam colaborar com o objeto da pesquisa:

Título	Autor (es)	Objeto
De objeto a sujeito: os índios como protagonistas da produção audiovisual	Corgosinho (2012)	Discute as possibilidades trazidas pelo cinema documentário para a transformação do índio em sujeito que documenta.
Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil	Nunes, Silva e Silva (2014)	Descreve de maneira crítica e reflexiva algumas problemáticas centrais relativas à representação do índio no cinema brasileiro
O cinema menor de Divino Tserewahú	Silva (2016)	Discussão do cinema de Divino Tse-rewahú, cineasta Xavante, a partir do conceito de cinema menor (minority)
Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias	Araújo (2017)	Analisa 28 documentários da série “Cineastas indígenas” realizados entre 1999 e 2011 pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA).
O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial	Lacerda (2018a)	Analisa alguns estudos de caso no sentido de refletir sobre as relações entre cinema colaborativo e patrimônio no contexto dos povos indígenas no Brasil

O cinema contra a História: filmes e historicidades indígenas no Brasil	Lacerda (2018b)	Analisa obras de três cinematografias indígenas no sentido de proceder a um processo duplo e simétrico de descolonização:
Contranarrativas filmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena	Felipe (2019)	Compreende como os cineastas indígenas, à medida que assumem os registros audiovisuais sobre si, problematizam as versões oficiais e estereotipadas sobre o seu mundo histórico.

[Quadro 1] Descrição dos artigos selecionados para a revisão Discussão

Os estudos realizados sobre indígenas no cinema

O estudo de Corgosinho (2012) buscou discutir as possibilidades trazidas pelo cinema documentário para a transformação do índio em sujeito que documenta. Desse modo, a autora buscou trazer filmes ficcional e documental, fazendo uma reflexão de como era a representação indígena no cinema, sem distinção de étnica, selvagens e aculturados, perpetuando o imaginário ocidental e a violência cultural cristalizada.

Também pontua a transformação dos indígenas em sujeitos de sua própria produção cultural, com a inserção do projeto Vídeo nas Aldeias (VnA), sobretudo a partir da análise do filme “O Amendoim da Cutia”, tido como melhor filme sobre índios da América do Sul, segundo antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Ao trazer o índio para o centro da produção cultural, a organização revela outras possibilidades de se perceber a diversidade de culturas e as realidades indígenas em nosso país. Torna possível, também, novos diálogos entre os povos indígenas e entre eles e o “homem branco”(CORCOSINHO, 2012, p. 20).

Desse modo, a autora busca refletir sobre o passado e o presente, e as transformações do cinema, que pode ser utilizado com um “Instrumento de resistência, de resgate e preservação da memória” (CORCOSINHO, 2012, p. 21), a serviço da divulgação e preservação de sua cultura, sobretudo possibilita o indígena o poder de escolha, do que ele quer mostrar ao mundo.

Nunes, Silva e Silva (2014), a partir dos estudos culturais abrem espaços para vozes marginalizadas e grupos sub-representados, busca descrever de maneira crítica e reflexiva algumas problemáticas centrais relativas à representação do índio no cinema brasileiro.

Dessa forma, os autores inicialmente fazem um breve relato da história do cinema brasileiro, como foi instrumento para um ideal desenvolvimentista, o fortalecimento do nacionalismo em governos, como a era Vargas e a ditadura militar, no flerte com filmes hollywoodianos. Além da objetificação da mulher brasileira, nos pornô chanchadas, principalmente quando tangenciava a mestiçagem.

Já os filmes que traziam o indígena, o retratam como “bons e maus selvagens face aos preceitos conceituais como civilização, nacional e Estado”. (NUNES, SILVA E SILVA, 2014, p. 3). Assim, trazia à ideia de progresso, um ideal hegemônico, etnocêntrico e universalista, a relação do colonialismo imperialista, na qual o europeu veio para trazer a civilidade do índio selvagem,

Durante todo o século XX a imagem do índio foi produzida por não indígenas em sua maioria a serviço do Estado e da burguesia elitista e financiado por esses. Os resultados foram produções e difusões de imagens fantásticas ou deprimentes de um índio imaginário conforme interesses dos grupos hegemônicos (NUNES, SILVA E SILVA, 2014, p. 8).

Os autores também apresentam a mudança, a partir do projeto “Cineastas Indígenas” da ONG “Vídeo nas Aldeias”, onde apresentam mais de 70 filmes indígenas, entre médias e curtas-metragens, tendo o potencial de “confrontar a coleção de imagens estereotipadas produzidas até então nacionalmente, e de trazer as narrativas dos diferentes grupos indígenas para o presente histórico, dando visibilidade às suas culturas e lutas [...]” (NUNES, SILVA E SILVA, 2014, p. 14).

Nesse sentido, o artigo busca trazer a tona o ponto de mudança e perspectiva que o cinema pode conduzir as produções indígenas, operando na relaborações de um discurso de identidades e de novos significados.

Silva (2016) traz a discussão do cinema de Divino Tse-rewahú, cineasta Xavante, a partir do conceito de cinema menor, refletindo não com sinônimo de inferioridade, mas o que é produzido pelas minorias, no caso, o povo indígena. Divido, enquanto indígena da etnia Xavante, apresenta nas telas a cultura de seu povo, tendo maior número de filmes produzidos e premiados desde a criação do VnA.

Dessa forma, evidencia que os filmes do Divino buscam “reafirmar ideias de identidade, como instrumento político, na luta pela conquista do respeito dos não índios” (SILVA, 2016, p. 127).

Araújo (2017) Analisa 28 documentários da série “Cineastas indígenas” realizados entre 1999 e 2011 pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Assim, ele analisa primeira o projeto Vna e como ele deu a possibilidade aos grupo de cinastas escolher o que dizer, quando, onde e como filmar. Assim, apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e rituais, como também seus problemas sociais.

Ademais destaca a preparação e a estética na produção desses filmes, onde deve haver uma relação entre o cineasta e os sujeitos, a estética, os significados os espaços, os modos de filmar, o penetrar no evento (ARAÚJO, 2017).

Nesse ponto destaca a questão ética e política, propondo discutir a relação entre história oficial versus história não-oficial, afirmação indenitária, a questão da terra, lutas de minorias, isto é, , denunciam, reivindicam e dão visibilidade a seus problemas sociais contemporâneos.

Lacerda (2018a) busca examinar as inúmeras experiências de trinta anos do VNA com povos indígenas no Brasil e refletir as relações entre cinema colaborativo e patrimônio. Assim, o autor em seu percurso mostra o primeiro filme lançado pelo VNA “Festa da Moça (1987)”, onde mostra os rituais e encontros políticos dos Nambikwara, o qual foi um divisor de águas para a produção cinematográfica indígena, trazendo ao cinema inúmeras obras, além de oficinas de produção para as aldeias.

A partir de 2000 a utilização do VNA tem mais uma conotação, a de patrimonialização institucional, com parceiras com o IPHAN e a UNESCO,

tendo um viés de registrar e resguardar o patrimônio cultural dos povos indígenas (LACERDA, 2018a).

Novamente Larcerda (2018b) em sua nova obra, busca analisar três filmes “Já me transformei em imagem” (2008) – produção do povo Huni Kuin, “Ava Yvy Vera, A Terra do Povo do Raio” (2016) – produção de Guarani e “aiowá, Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, “Duas Aldeias, Uma Caminhada” (2008) e “Tava, A Casa de Pedra” (2012) – produção de Mbya-Guarani

Assim, sob um viés decolonial, compreende a história dos povos indígenas e sua historicidade ocidental, desconstruindo esse imaginário ocidentalizado e trazendo a tona a distinção de ontologias, cosmologias e modos de conhecer o mundo (LACERDA, 2018b).

Nessa ótica, a cultura é única e diversa, não podendo ser colocada em uma etapa de evolução, mas sim adaptada para os fins, isto é, idealmente para as necessidades do grupo.

Considerações finais

O estudo buscou refletir como o indígena contemporâneo é evidenciado pelo cinema e se afeta/ou o lugar ocupado pela cultura indígena em nossa sociedade, reproduzindo, talvez sem perceber, preconceitos do senso comum.

Desse modo, ao longo do estudo, pode-se verificar que o cinema inicialmente mostrou-se um espaço de imposição de valores, voltado para uma produção de mercado, sobretudo para legitimar padrões estabelecidos por uma elite. Contudo, esse mesmo espaço torna-se um instrumento para privilegiar determinadas culturas, que por muito tempo sofreram, e ainda sofrem um apagamento coletivo.

Nessa ótica, o cinema brasileiro evidenciou esses momentos, trazendo, por muitas vezes, filmes, seja ficcional ou documental, apresentando o indígena caricato, além de dócil, apaziguado ou selvagem e bravo.

Assim, havia a necessidade de um cinema que figurasse um viés contra hegemônico de proceder a essas representações, a partir do momento da criação do Projeto Vídeo nas Aldeias (VnA), surge a possibilidade de romper com esses estereótipos, abrindo espaço para cineastas, agora indígenas, mostrar o seu cotidiano, a sua cultura e a sua história.

O povo indígena vem intensificando suas lutas para que suas formas próprias de organização social, seus valores, tradições, saberes, sejam garantidos e fortalecidos. O cinema concebe esse espaço de fortalecimento de identidade, da cultura e diversidade étnica.

Diante disso, o cinema deve ser a mediador e facilitador de acesso aos bens culturais, ampliando o campo de conhecimento, que visa possibilitar a refletir sobre a identidade de um povo, e trazer esse olhar para todos, rompendo estereótipos e visando uma sociedade livre de preconceitos e sensos comuns.

Referências

ARAÚJO, Juliano José de. O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF** v. 15 n. 3 Dezembro. 2020.

BARROS, José D'Assunção. O Cinema e as demais modalidades artísticas de expressão – diálogos e interdisciplinaridade. **COMUNICOLOGIA**. Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília– Nº 8 – 2011.

CORGOSINHO, Magaly **De objetos a sujeitos: os índios como protagonistas da produção audiovisual, pósgraduação em Gestão de Projetos Culturais**. CELACC/ECA-USP, 2012.

FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena. **Matrizes – USP**. V.13 – Nº 1 jan./abr. 2019 , p. 231-254

GONFORA, Majoi Fávero. Ääma ashichaato: replicações, transformações, pessoas e cantos entre os Ye'kwana do rio Auaris. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 2017.

LACERDA, Rodrigo. O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial, **Revista Memoriamedia** 3. Art. 1. 2018.

LACERDA, R. O cinema contra a história: filmes e historicidades indígenas no Brasil IN: SALLES, M.; LEROUX, L. (Org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos** Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020. p. 95-112.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da.; SILVA, José de Oliveira dos Santos, Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil, **Polis Revista Latinoamericana**, 38, 2014.

SANTOS, Lourival; LIMA, Maria **E se nem todos os caminhos levassem à Roma? (Ensino de História e Reeducação étnico-racial)**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis-SC, 2015.

SILVA, Fernanda Oliveira. O cinema menor de Divino Tserewahú.. **PROA: revista de antropologia e arte**, Campinas, n. 06, p. 121 – 140, 2016.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos. **Um Grande Cerco de Paz – Poder Tutelar e Indianidade no Brasil**, tese de doutorado, Museu Nacional: UFRJ, 1992.

STAM, Robert, **Introdução à teoria do cinema**, Papirus, São Paulo, 2003.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*. Campinas, Papirus, 2001.

CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE RESISTÊNCIA PARA O ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Luciane Toledo Monteiro

Introdução

Historicamente nosso país ficou marcado pelo racismo com tensões e exclusão dos negros. Uma herança marcada fortemente pelo nosso passado, onde carregamos essa questão racial enraizada até os dias de hoje e em diferentes formatos. Nesse contexto, aconteceram várias situações que não contribuíram com a inserção do negro na nossa sociedade “como o capitalismo, neoliberalismo, a globalização e a exclusão social agravam ainda mais as condições de vida da população negra deste país” (NILMA LINO, 2003 p. 221) não havendo grandes avanços ou iniciativas que as beneficiassem.

Nessa configuração, a população negra no Brasil vem historicamente sofrendo desigualdades sociais e marginalizações na nossa sociedade. Injustiçados pela escravidão, racismo, preconceito e discriminação, principalmente em locais onde se predominam a cultura eurocêntrica, desde a época do Brasil colônia, a literatura que se tem sobre a visão do negro é na condição de escravo, mercadoria, exótico e sem capacidade.

Nesse contexto, houve grandes entraves e lutas na conquista dos afrodescendentes por seus direitos e reconhecimento com ações que favoreçam

a importância do papel do negro no desenvolvimento da nossa sociedade e o movimento negro aparece, no intuito de reivindicar direitos para a população negra que sofre com o racismo na sociedade desde o Brasil colônia, quando trazidos da África na condição de escravos.

Assim sendo, o movimento negro veio de encontro aos anseios da população negra através da organização dos seus movimentos e lutas no combate as desigualdades no campo social, econômico, cultural e político através de ações afirmativas de reconhecimento e enfrentamento contra o racismo, discriminação e a violência, mostrando as diferenças baseadas nos conceitos de dominados e dominadores frente a uma sociedade que coloca a divisão de raças, etnias em caráter benéfico.

Dessa forma, destacamos aqui a participação de um atuante do movimento negro Ben-Hur Ferreira que criou a Lei Nº 10.639/2003. Essa lei altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo e tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio. A Lei 10.639/2003 é regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/2004 e pela Resolução CNE/CP 01/2004. Na prática a Resolução 01/2004 favorece a discussão a respeito da formação continuada e as ações tomadas do professor frente as suas práticas docentes e que devem ser empregadas nas instituições escolares.

Essa obrigatoriedade de ensino ao incluir no currículo, surgiu no sentido de valorização e entendimento da formação da história do Brasil na diversidade étnico-racial, portanto, que esteja envolvida dentro do processo de construção educacional dando grande relevância a importância do papel do negro na sociedade brasileira, propondo políticas com ações afirmativas de qualidade e que favoreçam a equidade e reparação de danos causada a esse grupo social.

Neste cenário, a escola deve privilegiar um currículo que contemple a História e Cultura Afro-Brasileira. Segundo Gomes (2003) “Na minha opinião, trabalhar com a cultura negra, na educação de um modo geral e na escola em específico, é considerar a consciência cultural do povo negro, ou seja, é atentar para o uso auto-reflexivo dessa cultura pelos sujeitos”. Sob essa óptica, requer favorecer práticas pedagógicas diferenciadas para que o professor tenha uma maior aproximação de seu aluno, não desconsiderando a capacidade dele de lidar com questões que sejam difíceis para a sua

compreensão se reconhecendo como sujeito individual nesse protagonismo, em relação ao coletivo para não reproduzir atitudes racistas, discriminatórias, mesmo inconscientemente, dessa maneira possibilitando dialogar com seus alunos para que ele possa ter compreensão do papel do negro ao longo do tempo, entendendo que o racismo é estrutural nesse processo todo de desenvolvimento do nosso país.

Nesse entendimento, a escola é um lugar onde se encontram diferentes relações sociais e étnico-raciais o educador deve estar preparado para lidar com essas diferenças, buscando estratégias antirracistas e entender em que contexto histórico se apresenta o sujeito nesse espaço educacional para poder trabalhar com práticas pedagógicas diferenciadas que contemplem diversidades de grupos étnicos diferenciados

É de grande relevância o docente investigar como ocorreu a inserção dos diferentes sujeitos escolares face à diversidade no meio social, onde a construção do conhecimento está em constantes mudanças e que requer à compreensão da relação com o outro, o respeito às condições étnico-raciais, culturais e saberes, contemplando a prática pedagógica no ensino e aprendizagem, mostrando a riqueza cultural, linguística, étnica importantes para a formação do povo brasileiro e que foram deixadas de lado ao longo do tempo. Nesse cenário:

As histórias e culturas que constituem o povo brasileiro têm de ser igualmente valorizadas, estudadas do ponto de vista de suas raízes indígenas, africanas, asiáticas, europeias. E certamente esse é um esforço complexo, exige desconstruir ideias preconcebidas, abolir atitudes desrespeitosas, aprender a respeitar, compreender e articular distintos pontos de vista, visões de mundo, experiências de vida, construções de espiritualidade, de pertencimentos étnico-raciais (SILVA, 2015, p.170)

Nessa perspectiva, a educação deve ser voltada para a diversidade reconhecendo diferentes grupos étnico-raciais, culturais, desconstruindo estereótipos e padrões construídos e impostos pela sociedade, mostrando em que posição o sujeito encontra historicamente e como se apresentam diversos formatos do campo educacional, visando discussões e propondo uma política para promoção da igualdade racial, social e democrática, com

respeito as diferenças que formam a população brasileira e que ajudaram na construção do nosso país.

Desse conjunto de fatores decorre, que a escola deve estar preparada para acolher os diversos grupos que vão se apresentando, trabalhando com um currículo de ensino na temática do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira contemplando a lei 10.639/2003 em articulação com seu Projeto Político, planejamentos dos professores e livros de história, com propostas de ensino, práticas pedagógicas iniciais propondo uma política de formação continuada que contemple a formação para as relações étnico-raciais favorecendo a interação entre a diversidade e para que o professores possam ministrar com segurança o conteúdo sobre o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira em suas aulas.

Referencial teórico

Nas relações sociais encontramos o racismo que foi imposto historicamente pela sociedade brasileira hegemônica eurocêntrica que perpetuou ao longo do tempo desde o Brasil colônia e que se utilizava de rótulos para favorecer a discriminação social, onde o negro se encontrava a margem da sociedade, subordinado e submisso. Isso se dá a partir da separação racial em grupos, obtendo diferentes grupos homogêneos, separado por cor, cultura, crenças, religiosidade, gerando divisão, com isso conflitos. Em Gênero:

O racismo é uma doutrina que afirma não só a existência das raças, mas também a superioridade natural e, portanto, hereditária, de umas sobre as outras, a atitude racista, por sua vez, é aquela que atribui qualidades aos indivíduos ou aos grupos conforme o seu suposto pertencimento biológico a uma dessas diferentes raças e, portanto, de acordo com as suas supostas qualidades ou defeitos inatos e hereditários (GÊNERO, 2009, p. 196)

Diante disso, o racismo é estrutural, onde o negro vive a margem de um sistema excludente colocando as diferenças baseadas no conceito que existem dominadores e de submissão, que estamos frente a uma sociedade que coloca a divisão de raças, etnias em um caráter benéfico que vem sendo imposto historicamente, durante esse tempo, é importante frisar que o que

leva em consideração é o que a história apresenta de escravidão, subordinação e submissão, político e ideológico, desconsiderando o pertencimento biológico, assim dificultando a identidade negra no Brasil.

Nas relações raciais e sociais no que se refere ao negro historicamente ele não é reconhecido com valores culturais que ajudaram na construção da sua identidade na nossa história porque legitimam padrões e estereótipos eurocêntricos que sustentam o racismo que vem de um processo de escravidão, submissão, subalternização. Nesse processo é importante propiciar uma educação que seja voltada a ações afirmativas com projetos educacionais voltados a cultura, identidade e educação do negro trabalhando as raízes africanas e afro-brasileiras para desnudar essa cultura imposta pela sociedade durante gerações.

Nesse processo de reconhecimento de identidade devemos considerar que ela não possui uma única essência, sempre surgem novas identidades, elas se multiplicam incessantemente na sociedade, com novos espaços culturais, vivências com culturas e olhares diferentes. “As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p. 112). Nessa perspectiva, conforme as relações de poder nos colocamos na sociedade de diversas formas, ou seja, manifestamos novas identidades para se adequar ao novo contexto.

Assim sendo, existem as diversas identidades que permeiam o espaço escolar, nessa configuração é necessário o acolhimento e compreensão das diferentes identidades, entendendo que elas não possuem uma única natureza, e sim múltiplas formas que perpassam o contexto educacional provocando conflitos, pois não são vistas de forma múltipla. Elas cruzam e dão sentido à humanidade, sendo responsáveis pelas diferenças que marcam determinados grupos nesse processo identitário.

Por esse prisma, é importante priorizar a questão racial e suas contribuições na sociedade brasileira através da lei 10.639/2003 que proporcionou a inclusão no currículo e tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira proporcionando práticas de ensino de inclusão e com ações pedagógicas que favoreçam no combate ao racismo, discriminação e desigualdades sociais, desmistificando elementos que dão forma e figura para o racismo.

No que tange ao processo identitário é importante trabalhar nas instituições escolares com ações que privilegiem metodologias diferenciadas e

que facilite na apropriação do conhecimento e reconhecimento das identidades de diferentes grupos, proporcionando o enfrentamento que salientam a desigualdade sociocultural, racismo e discriminação abordando no ensino e aprendizagem a questão da História e Cultura Afro-brasileiras, assim diminuindo o processo de exclusão e representações negativas impostas pela cultura hegemônica.

Nesse contexto, é necessário desenvolver práticas docentes para trabalhar as diferentes identidades, assim reconhecer o que o aluno traz para a escola, como valores sociocultural, econômico interagindo com outras culturas transformando o conhecimento do senso comum em científico por meio de conteúdos significativos, trabalhados a partir da realidade social do aluno (BASSO, 1998).

Nesse processo, de conhecimento o professor tem que estar seguro para que ele desenvolva práticas educativas com segurança nas suas aulas, sendo de grande relevância a compreensão das ações tomadas por ele frente as suas práticas docentes na temática no ensino da História e Cultura Afro-Brasileira contribuindo de uma maneira positiva no ensino e aprendizagem e contemplando o currículo a ser trabalhado. Nesse contexto, a formação inicial e continuada é importante para o desenvolvimento da profissão. O docente precisa de uma formação onde ele possa perceber e compreender as culturas outras, para possa desenvolver práticas que valorizem a diversidade cultural existente no nosso país, como é o caso da cultura afro-brasileira. Segundo Gomes:

Valorizar a cultura afro-brasileira como um componente nacional, estudar a história mundial com um olhar menos eurocêntrico, compreender as lutas do movimento negro pela igualdade social e racial no país, bem como pela superação do racismo, são etapas dessa transformação (GOMES, 2014, s/p).

Nesse trecho Gomes (2014) explica que é por meio de uma educação engajada no estudo da cultura Afro-brasileira e na compreensão das lutas sociais pela igualdade que se podem transformar as pessoas para compor uma sociedade mais justa, menos preconceituosa e composta de uma diversidade cultural valorizada.

Dessa forma, a formação continuada de professores, deve favorecer e aparelhar as práticas docentes para que estes venham a desenvolver em sala de aula conteúdos, metodologias e práticas que contemplem a história e cultura do negro, disseminando conhecimentos base do que vem a favorecer a cultura afro-brasileira, através da própria educação levando em conta os conhecimentos importantes ou significativos, da vivência do aluno, do professor e da comunidade, colaborando historicamente diversamente nos diferentes campos do conhecimento, e, mais ainda, estendendo a sua visão sobre as contribuições históricas na apoderação de conhecimento de seu papel de protagonista. Nesse sentido Munanga pontua:

Para que a escola possa caminhar nessa direção é necessário que professores e professoras compreendam que o processo educacional também é formado por dimensões como a ética, as diferentes identidades, a diversidade, a sexualidade, a cultura, as relações raciais, entre outras. E trabalhar com essas dimensões significa ir além dos conteúdos escolares ou temas transversais. Significa ter a sensibilidade para perceber como esses processos constituintes da formação humana se manifestam na vida das pessoas e no próprio cotidiano escolar (MUNANGA, 2005, p. 143-154).

O aperfeiçoamento profissional docente para Fiorentini et al (2013, p. 13) “remete também ao processo ou movimento de transformação dos sujeitos dentro de um campo profissional específico”, deve proporcionar atitudes responsáveis de preparação e deve possibilitar ações conscientes de conhecimento e competência de professores da escola pública para os novos desafios determinados por uma sociedade extremamente tecnológica, e que, pelos meios de comunicação lançam informações removendo de seus contextos históricos-políticos. Assim sendo, são discursos ideológicos e manipuladores, com formas de pensar etnocêntricas presentes no senso comum sobre os afros brasileiros e suas culturas.

É na interação com a diversidade étnica-racial que percebemos as diferenças, pois não existe uma natureza única cultural, porque é na relação com outras identidades que construímos novas identidades. Gomes (2014) enfatiza a “faceta das relações, no sentido que envolve mais de um sujeito, são datadas historicamente, e permitem que se enxergue tanto a produção dos privilégios quanto das opressões”. Não se produz a identidade isolada-

mente. Ela está sempre em processo de mudança, sendo vinculado nas relações dialógicas determinadas com os outros. Neste processo, as relações de poder estão presentes constantemente, definindo quem é incluído e quem é excluído.

Nessa perspectiva das relações sociais, dentro de escolas deveriam dar mais ênfase ao desenvolvimento de projetos voltados para a implementação da lei 10.639/ 2003. O Projeto Político das escolas deveria trabalhar com o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no entendimento da diversidade cultural, desvelando preconceitos e discriminação racial e construir estratégias pedagógicas alternativas para que se apropriem de valores morais, éticos, religiosos e ambientais. Assim, a educação intercultural que se propõe é uma forma de:

Promover uma educação para o reconhecimento do 'outro', para o diálogo entre os diferentes grupos sociais e culturais. Uma educação para a negociação cultural, que enfrenta os conflitos provocados pela assimetria de poder entre os diferentes grupos socioculturais nas nossas sociedades e é capaz de favorecer a construção de um projeto comum pelo qual as diferenças sejam dialeticamente integradas. A perspectiva intercultural está orientada à construção de uma sociedade democrática, plural, humana, que articule políticas de igualdade com políticas de identidade (CAN-DAU, 2011, p. 27).

Nesse sentido, as instituições de ensino devem proporcionar aos docentes em sua prática pedagógica a articulação e o diálogo entre os diversos espaços sociais e políticos valorizando a produção cultural afro de forma integrada com coerência para que em sua ação pedagógica pudesse intervir de forma positiva na mediação dos conteúdos a serem ministrados.

Um dos primeiros passos para realização é promover debates e discussões acerca das questões étnico-raciais para que o professor tenha compreensão do papel do negro na sociedade brasileira que é excludente, dominante, racista com desigualdades, econômicas, sociais, elitista e hierarquizado de dominação política e cultural capitalista. Portanto, o educador deve ter entendimento dessa sociedade da tradição cultural brasileira, e o que esta representa na visão do mesmo, pois encontramos ainda muitos obstáculos

nesse cenário cultural do docente, principalmente no que diz respeito à teoria. Nesse sentido:

Pensar politicamente é alguma coisa que não se aprende fora da prática. Se o professor pensa que sua tarefa é ensinar o ABC e ignorar a pessoa dos seus estudantes e as condições em que vivem, obviamente não vai aprender a pensar politicamente ou talvez vá agir politicamente em termos conservadores, prendendo a sociedade aos laços do passado, ao subterrâneo da cultura e da economia (FERNANDES, 2019, p. 71).

A princípio, a ação pedagógica era somente como agente de transmissão cultural não havendo uma interação com o estudante, era uma relação apenas de transmissão do conhecimento que era limitada a contemplar apenas os elementos da elite. Portanto, desde o Brasil colonial, a atribuição ao docente era de reprodução e transmissão da cultura, originário das elites que detinham o poder o controle da economia e política do nosso país, pois ele não tinha entendimento da situação econômica, social e política no desenvolvimento de suas atividades e nem consciência de ser um agente transformador, inserido num contexto social importante que era a escola, assim interagindo com uma prática educativa que favorecia aos interesses políticos da sociedade transmitidos e repassados nas instituições de ensino.

Esse momento histórico de transmissão de cultura eurocêntrica que se perpetuou ao longo do tempo nos faz refletir a importância de haver um maior envolvimento dos educadores em suas práticas pedagógicas para que possam acolher e compreender as diferentes diversidades, respeitando as especificidades e peculiaridades de cada um, assim minimizando e interferindo na discriminação que acontece no cotidiano da sala de aula. Neste processo é relevante a iniciativa por parte dos docentes que combata o mito da democracia racial do embranquecimento dos estereótipos eurocêtricos da hegemonia que perdura até os dias de hoje em nossa sociedade refletindo nas escolas.

A escola deve respeitar, além de buscar alternativas para trabalhar com práticas pedagógicas de valorização inserção das diferenças contemplando o acesso ao ensino e aprendizagem de forma contextualizada, assim favorecendo a população negra amenizando as desigualdades encontradas no interior da escola possibilitando os vários grupos étnico-raciais a se intera-

girem e contribuindo no combate ao racismo, discriminação e preconceito, alcançando novas possibilidades com visões de mundo capaz de enfrentar as diversidades excludentes e preparando cidadãos iguais perante a lei uma sociedade democrática.

Nessa questão, as políticas públicas devem contemplar as formações iniciais e continuadas, para que o docente execute com segurança e tranquilidade em suas práticas pedagógicas nas relações étnicas raciais referentes ao conteúdo história e cultura afro-brasileira, além de promover discussões escolares e extraescolares sobre a questão do negro ouvir e aprender as estratégias, práticas e acúmulos construídos pelo movimento negro e pelos movimentos culturais negros.

É de grande relevância que as políticas voltadas à formação continuada e capacitação de professores, contribuam e proporcionem práticas pedagógicas positivas com relação à história e cultura afro-brasileira favorecendo a todas as modalidades de ensino da Educação Básica até o Nível Superior e assim por diante para que seja contemplada a lei 10.639/2003, que até então se observava que na maioria das instituições escolares não eram trabalhadas em suas disciplinas, principalmente as Superiores que não incluem em seus currículos.

Nesse contexto é relevante o oferecimento dessa formação continuada em parceria com as vivências da população negra como cultura, religião, além da disposição de produções de materiais produzidos privilegiando dentro do vasto campo de estudo sobre a cultura afro-brasileira. Nesse conjunto, aponta Silva (2015, p. 174) “Há que se elaborar e avaliar procedimentos e materiais de ensino que valorizem as diferenças presentes nas comunidades escolares, entre elas, sem as minimizar outras, as étnico-raciais”.

Abordar o tema sobre a História e Cultura Afro-Brasileira requer muita resistência por parte dos educadores que encontram muitos entraves de forma significativa, principalmente porque as aprendizagens favorecem e predominam a cultura eurocêntrica que apresenta ao longo da história na nossa sociedade, e isso se dá até hoje dentro das unidades de ensino nas relações sociais que interagem com os sujeitos étnico-raciais dessa, onde o debate sobre o racismo ainda é desafiadora no sentido de subverter práticas homogeneizadora.

Diante do exposto, esse artigo visa promover e instigar uma reflexão a cerca das práticas pedagógicas de resistência, contribuindo para a valori-

zação e reconhecimento da população negra e na formação como cidadãos de direitos onde todos são iguais perante a lei com o objetivo de fomentar o combate ao racismo, preconceito e discriminação para a promoção da igualdade social, efetivação e implementação da Lei 10.639/03.

Essa lei 10.639/2003 favorece o currículo o projeto pedagógico e os conteúdos a serem trabalhados em sala de aula, favorecendo o entendimento das relações étnico-raciais no ensino e aprendizagem que são importantes no combate ao racismo e as práticas educativas que contribui com saberes e compreensão do papel do negro na sociedade e com o conhecimento sobre a História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino.

Para isso, é necessário aplicar metodologias que contemplem e que discutem a temática história e cultura afro-brasileira de maneira contextualizada na formação iniciada e continuada de professores, sendo este um pesquisador, estando sendo a frente no desenvolvimento de práticas de construção do conhecimento favorecendo as relações étnico-raciais no interior das escolas. É relevante trabalhar com uma pedagogia que colabore com o entendimento do papel do negro enquanto sujeito histórico social que vem ganhando aos poucos espaço ao longo do tempo. Portanto, entendendo a posição em que esse sujeito afro-brasileiro se encontra historicamente na sociedade brasileira. Pelo mesmo viés, a educação tem um papel fundamental de mediador e agente de transformação social nesse processo histórico de construção de nosso país. Então, o conhecimento histórico é muito importante para se trabalhar a questão do negro no Brasil.

Nesse cenário, poder reivindicar enquanto cidadãos, o reconhecimento e pertencimento enquanto sujeito histórico o papel do negro com objetivo de resgatar, promover e preservar a história dos negros no Brasil respondendo há algumas indagações sobre sua grande relevância na construção da nossa sociedade.

Nesse contexto histórico da posição de sujeito para reconhecimento da população negra, vários estudos e pesquisas estão sendo realizados por pesquisadores negros através da compreensão da história com ênfase no tema negro e educação dentro das ciências humanas. É dado um papel de destaque ao negro, colocando-o como protagonista no desenvolvimento do nosso país, com objetivo de mudar a visão disseminada nos livros didáticos de um negro subalterno por ter sido um dia escravizado.

Diante disso, o problema em se trabalhar com materiais didáticos é a falta de acesso e interesse por parte da maioria dos docentes que atribuem somente as docentes esse debate apenas afrodescendentes. Portanto, ministrar o tema referente às etnias raciais é complexo, nesse contexto seria ideal intervir didaticamente através de diálogos, analisando o passado para entender o futuro trazendo novas perspectivas, novas referências e versões de maneiras simples na reconstrução do papel do negro em debates que envolvam alunos e professores.

Nessa perspectiva, traçar projetos feitos através de pesquisas científicas embasando e norteando seus trabalhos com materiais que busquem informações verídicas sobre a população negra em sala de aula para que favoreçam a construção de uma prática pedagógica que contemple o Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira.

Agregando a resistência por parte de alguns professores são apontados entraves no apontamento sobre questões relacionadas a História e Cultura Afro-Brasileira. Tal persistência é de querer não enfrentar discussões que incomodam e provocam mudanças no que já está estabelecido. Diante do exposto, o abordar esse tema provocam a possibilidade de transformação social abrindo caminhos com objetivo de combater o racismo, preconceito e a discriminação e que efetivamente.

A escola é um lugar onde podemos traçar lutas e embates enfrentando resistências e adversidades, desconstruindo práticas homogeneizadoras que perdura ao longo do tempo e que vem reproduzindo ideologias que favoreçam a classe dominante eurocêntrica e o professor tem um papel importante nesse processo de transformação para uma sociedade antirracista trabalhando com práticas pedagógicas que combatam o racismo estrutural, institucional, que estão no interior das escolas e que estão impregnados até hoje na nossa sociedade contemporânea.

Dessa maneira o docente tem que ter um olhar voltado as diferenças sociais encontradas no espaço escolar que é de lutas e entraves na qual se encontra as diferenças étnico-raciais, a exclusão social, o racismo, discriminação e preconceito, assim sendo o docente deve ter consciência do seu papel como sujeito de interação tendo uma posição antirracista e compreender essas diferenças étnico-raciais que se encontram no interior da escola.

Contudo, é importante que as instituições escolares estejam preparadas para receberem as diferentes diversidades ter o entendimento da posição

que cada sujeito se encontra no contexto escolar e compreensão histórica das diferentes etnias raciais para contemplar o afrodescendente mostrando seus entraves e lutas pelo reconhecimento na participação na construção da sociedade brasileira, com intensa articulação dos movimentos sociais, sendo o movimento negro o que mais se destaca no fortalecimento de ações afirmativas e de reconhecimento do papel do negro.

Portanto, reconhecer as diferentes relações sociais e diversidades encontradas no interior da escola é buscar subsídios que darão sustentação nas práticas pedagógicas do educador, dessa forma favorecendo o combatendo arreigado de elementos de reprodução e segregação, contribuindo no entendimento dos sujeitos buscando a relação entre teoria e prática, identificando os desafios e os obstáculos formando pessoas críticas e que tenham compreensão da sociedade em que ela vive no processo educativo. Nesse contexto Lima nos diz:

O professor é o grande fomentador das transformações dentro da sala de aula, ele é quem faz a intermediação entre a escola e a sociedade. É preciso que os governos forneçam instrumentos para que o professor possa discutir a diversidade estabelecendo estratégias de mudança (LIMA, 2002, p. 102).

Ressaltando que a população negra não é contemplada na maioria das vezes em seu currículo e conseqüentemente na proposta pedagógicas da escola, isso tem a ver com a relação de poder que se perpetuou ao longo do tempo na educação brasileira, principalmente refletindo na escola um sistema capitalista que gera exclusão desigualdades sociais. Nesse sentido a escola deve ser potencializada para um ensino de inclusão, voltada a uma educação de ensino crítica com instrumentos necessários a práticas pedagógicas que construirão ações transformadoras com menos exclusão, racismo e discriminação.

Considerações finais

Este artigo tratou de mostrar sobre a importância da lei 10.639/2003 e suas contribuições para a população negra no Brasil e a grande relevância dessa Lei no resgate da história e cultura afro-brasileira. Portanto essa lei nº

10.639/2003 estabelece as diretrizes e bases da educação nacional possibilitando traçar ações que favorecessem a trabalhar com práticas pedagógicas de inclusão e combate ao racismo, preconceito e a discriminação e que permearam ao logo da história do Brasil arraigada pela cultura eurocêntrica.

A lei 10.639/2003 é regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/2004 e pela Resolução CNE/CP 01/2004 que contribui no debate sobre a formação continuada que é de grande relevância para o desenvolvimento e apoio ao professor refletindo no tocante as suas práticas educativas, favorecendo suas ações e um olhar voltado a diversidade que permeiam e tecem todo espaço escolar. Nesse contexto, é de grande relevância a conscientização e compreensão do professor no entendimento a importância do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e o papel do negro na construção do nosso país.

Nessa configuração, a educação para ser de qualidade tem que ser voltada a políticas públicas favorecendo as desigualdades raciais, sociais e ações voltadas a reparação de exclusão social, econômica, discriminatória e de preconceito e propor ao docente formação continuada para entendimento da história e papel do negro na transformação de maneira positiva no nosso país e poder desenvolver práticas pedagógicas de resistência trabalhando com as diversidades em sala de aula, entendendo que o que se apresenta no nosso país é um racismo estrutural baseado na discriminação que desfavorece algumas raças causando um grande atraso na formação do povo brasileiro e crescimento do nosso Brasil.

Assim sendo, a escola deve trabalhar com práticas pedagógicas desafiadoras e antirracistas, oferecer capacitações aos professores para que suas atividades contemplem os diferentes grupos étnicos-raciais com destaque a estratégias que combatam o racismo, preconceito e discriminação almejando preparar cidadão para um mundo globalizado e para vida.

A discussão desse tema torna-se indispensável no contexto atual, haja vista que, não se limita apenas na data do dia 20 de novembro, mas durante o ano letivo, trazendo debates sobre a História e Cultura afro-brasileiras, na tentativa de desconstruir ideias como de homogeneização e subalternização dos negros ao longo da história na tentativa de construir uma sociedade, onde haja a participação e a colaboração do negro na construção do nosso país.

Contudo é importante frisar o papel do docente em sua prática pedagógica, o olhar sobre a identidade negra, a articulação entre o currículo de

ensino da História e Cultura Afro-Brasileira, Projeto Político Pedagógico e formação de professores que são caminhos que devem ser percorridos, além da inserção, nos cursos de formação de professores e discussões, de disciplinas, debates e discussões que privilegiem a relação entre cultura e educação, abrangendo desde a organização da prática, participação no planejamento escolar, preparação da aula do professor e de ações direcionadas ao projeto pedagógico.

Referências

BASSO, I. S. Significado e sentido do trabalho docente. Cad. CEDES vol. 19 n. 44 Campinas Apr. 1998.

BRASIL, Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Brasília: DF, Out., 2005.

CANDAU, Vera Maria. Educação em direitos humanos e diferenças culturais: Questões e buscas. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). Diferenças Culturais e educação: construindo caminhos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011, p. 101-126.

FERNANDES, Florestan. **A formação política e o trabalho do professor** – Marília: Lutas anticapital, 2019.

FIORENTINI, Dário; CRECCI, Vanessa. Desenvolvimento Profissional DOCENTE: Um Termo Guarda-Chuva ou um novo sentido à formação? Formação Docente, Belo Horizonte, v. 5, p.11-23, 04 jun. 2013. Disponível em: <Disponível em <http://formacaodocente.autenticaeditora.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

GÊNERO e diversidade na escola: formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual e relações étnico-raciais. Livro de conteúdo: versão 2009. Rio de Janeiro:

GOMES, N. L. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo Crespo. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

GOMES, Nilma Lino. Ensaios de Gênero: Por que ensinar relações étnico-raciais e história da África nas salas de aula? 2014. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2014/03/19/>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guanira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LIMA, Ivan Costa; ROMÃO, Jeruse (Org). **As idéias racistas, os negros e a educação**. Florianópolis, N° 1, Núcleo de Estudos Negros/NEM, 1997. (Série Pensamento Negro e Educação).

MOREIRA, A. F.; CANDAU V. M. Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos. Revista Brasileira de Educação, n. 23, maio/jun./jul./ago, 2003.

MUNANGA, Kubengele, Superando o racismo na escola. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SILVA, Petronilha B. G . Crianças negras entre a assimilação e a negritude. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 9, n. 2, p. 161-187, 2015.

EQUIPE ORGANIZADORA DA COLETÂNEA

Caciano Silva Lima

Possui graduação em Artes Visuais pela UFMS e Licenciatura em Artes Visuais pelo centro Universitário Leonardo da Vinci. Especializações em Arte e Educação pela Universidade de Cuiabá, Museologia pela Escola de Música e belas Artes do Paraná e em História da Arte pelo Centro Universitário Claretiano. Possui Mestrado em Educação no PPGE/ UCDB e atualmente no Doutorado em Estudos de Linguagens na UFMS. Faz parte do corpo efetivo da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e está Gerente de Patrimônio Histórico e Cultural na mesma Fundação. Tem experiência como professor acadêmico e coordena as especializações em Arte, Educação e Cultura e Mercado e Produção Audiovisual: Cinema, Vídeo e Fotografia na Faculdade Novoeste.

Douglas Alves Da Silva

Professor e Historiador. É Professor Efetivo de História da Rede Pública de Ensino (SEMED e SED/MS). Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pós-graduado (Especialização) em

Culturas e História dos Povos Indígenas (UFMS) e Mestrado no programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (ProfEduc/UEMS). Nas redes públicas de ensino, atuou no Ensino Básico regular e Educação de Jovens e Adultos (EJA), também tendo atuado como Coordenador Pedagógico e Diretor Escolar Adjunto. Atualmente cedido para a Fundação de Cultura de MS, é Coordenador do Arquivo Público Estadual de Mato Grosso do Sul, Coordenador do Sistema Estadual de Museus de MS e membro do Conselho Estadual de Políticas Culturais de MS, além de atuar em comissões e grupos de trabalho voltados para a área de história, história regional, educação patrimonial, cultura, patrimônio cultural, cultura indígena, museus, arquivos e gestão documental.

Elisangela Castedo Maria do Nascimento

Graduada em Biologia (UFMS), Matemática (UFMS) e Pedagogia (UNICESUMAR). Especialista em Manejo de Recursos Naturais/UFMS, Especialista em Gestão Escolar/UFMS, Mestre em Ensino de Ciências/UFMS, Doutora em Educação/UCDB, Pós-doutoranda em Educação. Professora concursada da Rede Estadual de Ensino, Atuou como Coordenadora Pedagógica na Educação Básica; Atuou como professora da Educação Indígena, no Ensino Básico e no Ensino Superior; Atuou como professora do Ensino Superior nos cursos de Pedagogia, Biologia, Geografia e Matemática, ministrando disciplinas pedagógicas. Atualmente coordena o Setor Educativo do Arquivo Público Estadual de Mato Grosso do Sul.

Leandro Queiroz

Leandro Queiroz é licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (Portugal) e em Letras (Português e Espanhol) pela Universidade Federal do Ceará, mestre e doutor em Estudos de Linguagens (área de concentração em Linguística e Semiótica) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É professor efetivo de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Campo Grande – MS, onde atuou como formador de professores de 2017 a 2021. Atualmente, está chefe da Divisão de Literatura, na Secretaria de Cultura e Turismo de Campo Grande – MS. Seus interesses de pesquisa situam-se na área de Linguística Aplicada, com publicações relacionadas aos seguintes temas: modernidade/colonialidade e decolonialidade, interculturalidade, justiça social, letramentos críticos, português como língua

adicional e/ou língua de acolhimento. É autor do livro Decolonialidade e concepções de língua: uma crítica linguística e educacional.

Luciane Toledo Monteiro

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de MS, Pós-graduada no Ensino Superior da Funlec (Lato-Sensu) em Organização do Trabalho Pedagógico do Professor Alfabetizador na Educação Infantil e Anos Iniciais e Pós-Graduada pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniasselvi), Lato Sensu em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica, Supervisão e Orientação Educacional e Mestrado no programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (ProfEduc/UEMS). Atuou no Ensino Básico na rede pública nas séries iniciais e Educação de Jovens e Adultos (EJA), e como coordenadora nas salas de tecnologias da Reme .

Marco Aurélio de Almeida Soares

Graduado em Ciências Biológicas e Pedagogia pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Mestre em Educação pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e cursando Doutorado em Educação pela Universidade Católica dom Bosco (UCDB). Especialista em Gestão Pública, Docência em Educação Infantil, Educação em Direitos Humanos, Psicopedagogia, Sexologia e Gestão em Saúde Pública. Atualmente membro da Comissão Municipal de IST, HIV/Aids e Hepatites Virais, e membro do Fórum Estadual LGBT de Mato Grosso do Sul e do Fórum Estadual de ONG Aids de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Saúde Coletiva, com ênfase em Saúde Pública, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação, Saúde, Diversidade Sexual, Identidade de Gênero, Prevenção Combinada – PREP/PEP.

Melly Fatima Goes Sena

Possui graduação em Letras (2004) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e Jornalismo (2008) pela mesma Universidade e Mestrado em Letras (2014) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Graduada em Biblioteconomia. Efetiva na rede Municipal de Ensino e Gestora de Atividades Culturais na área de Letras na Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul onde atua na área do Livro, Lei-

tura, Literatura e Bibliotecas. Coordena o Comitê Proler Campo Grande/MS e também o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de MS. Membro do Conselho Estadual de Políticas Culturais e coordenadora de projetos na área de Literatura e promoções de políticas culturais para a área do livro, leitura, Literatura, Bibliotecas e patrimônio. Doutoranda na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul onde pesquisa a produção literária ficcional por Mulheres de Mato Grosso do Sul.

Sarita Souza dos Santos

Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), mestra em ensino de história pelo programa de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora efetiva da Rede Estadual de Ensino de MS (SED/MS) e também pela Rede Municipal de Ensino de Campo Grande/MS (REME). Está cedida para a Fundação de Cultura de MS desde 2016, atuando como historiadora na Gerência de Patrimônio Cultural e no Arquivo Público Estadual de MS.

Vanessa Basso Perosa

Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS (2019). Especialista em Arte e Educação e suas linguagens pelo Instituto de Ensino Superior da FUNLEC – IESF (2011). Graduada em Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado – pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS (2003/2005). Atua como Coordenadora do setor educativo na Gerência de Patrimônio Cultural da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul – FCMS e Arte Educadora na rede municipal de ensino de Campo Grande/MS. É Produtora Cultural em vários eventos, dentre eles, o Festival de Inverno de Bonito e Festival América do Sul Pantanal, realizando atividades com outros países da América Latina. Experiência na área de Educação, com ênfase em Arte Educação e suas linguagens, Tecnologias Educacionais, Sistemas Educativos Culturais e Patrimônio Cultural.

Em Mato Grosso do Sul

SOBRE OS AUTORES

Alex Barbosa de Lima

Aluno do Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes (UFMS). Especialista em Pedagogia Crítica em Educação Física; Educação do Campo. Licenciado em Educação Física e Música. Professor da Educação Básica/SEMED. Membro do Grupo de Pesquisa GPEP – Educação e Prática Musical/CNPq. Campo Grande MS.

Álvaro Banducci Júnior

Antropólogo. Doutor em Antropologia Social (USP), professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Ana Carla Vieira Ferreira

Artista e arte-educadora. Pós-graduada em Arte Educação e Cultura Regional pela Faculdade Novoeste. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas e Dança pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Graduada em Direito pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Artista integrante da Cia de Artes Rob Drown e do Instituto Cultural Tayó.

Arte-educadora do AMO – Núcleo de Artes Cênicas da Escola Estadual Amando de Oliveira.

Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira

Dra. em Artes e Mestre em Música (UNESP/USP). Professora do Curso de Licenciatura em Música e da Pós Graduação stricto sensu em Rede Nacional do Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes (UFMS).

Camila de Brito Quadros

Mestre e doutoranda em História pelo PPGH/UFGD. Pesquisadora da área de patrimônio cultural e história regional.

Caroline Pereira de Oliveira

Doutora em Linguística, atua na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Professora do Curso de Letras/CPAQ.

Cid Nogueira Fidelis

Graduado em Comunicação Social Rádio e TV pela UCDB, mestre em comunicação pela UFMS e doutorando em Estudos de Linguagem pela UFMS. Email: cidnogueira.69@gmail.com.

Daiane Lima dos Santos

Doutora em História pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD com bolsa CAPES/DS. Historiadora e pesquisadora. E-mail: daiane.amillima@gmail.com

Dirceu Mauricio van Lonkhuijzen

Geógrafo, técnico em museologia, doutorando em Ensino de Ciências na UFMS, docente na Universidade Católica Dom Bosco – UCDB e coordenador do Museu das Culturas Dom Bosco – MCDB/UCDB.

Divino Marcos de Sena

Doutor em História, Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus do Pantanal.

Douglas Alves da Silva

Historiador, graduado em História (UFMS, 2007), Especialista em Culturas e História dos Povos Indígenas (UFMS, 2015), Mestre em Educação (ProfE-duc/UEMS, 2021), atualmente é Coordenador do Arquivo Público Estadual de MS e do Sistema Estadual de Museus de MS.

Eduardo Henrique de Oliveira Lima

Licenciado em Geografia pela UEMS, Exército Brasileiro, gestor cultural.

Elisangela Castedo Maria do Nascimento

Doutora em Educação; Professora na Secretaria Estadual de Educação do Mato Grosso do Sul.

Emilce Thomé Gomez

Artista plástica. Autônoma.

Erico Bispo de Souza

Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas e Dança (2019) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Pós-graduado em Arte-Educação e Cultura Regional pela Faculdade Novoeste (2021). Artista integrante da Cia de Artes Rob Drown e do Instituto Cultural Tayó. Arte-educador do AMO – Núcleo de Artes Cênicas da Escola Estadual Amando de Oliveira.

Evandro Dias da Silva

Licenciado em História pela UFMS, Exército Brasileiro, assessor cultural.

Évelyn Coelho Paini Webber

Doutoranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/Campo Grande-MS). Mestre em Letras pela Univer-

sidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/ Campo Grande-MS). Graduada em Letras Habilitação Português/Inglês pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/ Jardim-MS). Professora Substituta no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS/ Jardim-MS).

Fernanda Reis

Doutora em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Pesquisadora em nível de Pós-Doutorado pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD/FUNDECT).

Gabriela Oshiro Reynaldo

Professora, Doutoranda e Mestre em Desenvolvimento Local (UCDB), bacharel em direito (UCDB) e geografia (UEMS) e advogada. Email: oshiro.gabriela@hotmail.com.

Heitor Queiroz de Medeiros

Doutor em Educação; Professor na Universidade Católica Dom Bosco.

Hudson de Souza Campos

Aluno do Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes (UFMS). Especialista em Arte e Cultura Regional de Mato Grosso do Sul. Licenciado em Música. Professor da Educação Básica/SEMED. Membro do Grupo de Pesquisa GPEP – Educação e Prática Musical/CNPq. Campo Grande MS.

Janayne Pereira Oliveira

Licenciada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e em Pedagogia pela Rede de Educação Claretiano, especialista em Planejamento Estratégico pela Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra junto a Universidade Católica Dom Bosco (ADESG/ UCDB) também especialista em Educação em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), mestranda em Educação na Universidad Técnica de Comercialización y Desarrollo/ Paraguay (UTCD/ PY), mestra do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Doutoranda em Estudos de Lin-

guagens pela UFMS, pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ) da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), coordenado pelo Prof. Nataniel dos Santos Gomes atua como professora da disciplina de História na Rede Municipal de Ensino de Campo Grande/MS. Contato: janayneoliveira@ig.com.br

Jérri Roberto Marin

Professor Titular da Faculdade de Ciências Humanas/Curso de História/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Professor da Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Pós-doutor pela Università Degli Studi di Roma “La Sapienza”.

Jéssica Cristina do Nascimento Aldana

Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus do Pantanal.

João Henrique dos Santos

Mestre em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos, MPCECRE/Universidade Federal da Bahia. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Joelma Fernandes Arguelho

Mestranda em Desenvolvimento Local, PPGDL/Universidade Católica Dom Bosco. Gerente de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Campo Grande (Sectur).

José Gilberto Rozisca

Doutorando em Estudos de Linguagens (PPGEL/FAALC/UFMS). Professor e Gestor do Museu Casa do Dr. Gabi – Espaço de Memória (Fundação da Cultura e do Patrimônio Histórico/Prefeitura de Corumbá).

Juliana de Mendonça Casadei

Doutoranda em Desenvolvimento Local pela Universidade Católica Dom Bosco. Mestre pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestranda em Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS. Consultora Socioambiental do Programa de Revitalização do Centro, Campo Grande-MS. E-mail: ju.casadei@gmail.com.

Karina Medeiros de Lima

Mestre em Comunicação pela UMESP, graduada em Jornalismo pela UFMS. É assessora de imprensa da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.

Karina Trevisan Latosinski

Arquiteta e Urbanista, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, docente do magistério superior.

Lina Yule Queiroz de Oliveira

Mestre em Desenvolvimento Local pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e Arquiteta e Urbanista pela Universidade Uniderp. Participa do grupo de pesquisa „Cultura, Religiosidade e Saberes Locais“ do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). E-mail: linayule.arq@gmail.com

Lorena de Andrade Barbosa

Acadêmica do 8º semestre do curso de História da Universidade Católica Dom Bosco. Participa do grupo de pesquisa „Cultura, Religiosidade e Saberes Locais“ do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). E-mail: ra173545@ucdb.br

Luciana Scanoni Gomes

Antropóloga. Mestranda em Antropologia (UNICAMP), Especialista em Design de Móveis (UNIGRAN).

Luciane Toledo Monteiro

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de MS, Pós-graduada no Ensino Superior da Funlec (Lato-Sensu) em Organização do Trabalho Pedagógico do Professor Alfabetizador na Educação Infantil e Anos Iniciais e Pós-Graduada pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniassevi), Lato Sensu em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica, Supervisão e Orientação Educacional e Mestrado no programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (ProfEduc/UEMS).

Lucio Flavio Joichi Sunakozawa

Professor de Legislação Aplicada ao Turismo (UEMS), Doutor em Direito (USP), Mestre em Desenvolvimento Local (UCDB), advogado, árbitro e mediador. Email: professor.lucioflavio@gmail.com.

Maiara Laís Pinto

Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH/UFGD) Bolsista CAPES/PDSE. Professora contratada pela rede pública de ensino do Mato Grosso do Sul e Prefeitura Municipal de Dourados.

Maiara Cano Romero Pereira

Mestra em Letras (2016) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Atualmente é doutoranda no programa de pós graduação em Estudos de Linguagens da UFMS. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Márcia Bortoli Uliana

Doutora em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). É professora da rede estadual de ensino de Mato Grosso do Sul (SED/MS).

Márcio Augusto Oshiro

Bacharel em Turismo (UEMS). Email: marcioaugustoeventos@gmail.com.

Maria Luceli Faria Batistote

Possui graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS (1988), habilitação em Língua e Literatura Hispano pela Universidade Estadual do Mato Grosso - UNEMAT (2002), especialização em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS (1995), mestrado em Letras (Estudos Linguísticos) pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (2004), doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP - Araraquara (2008) e estágio Pós-doutoral em Linguística pela UFSCAR (2015). Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; atua na graduação no curso de Letras (FAALC) e na pós-graduação no Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens (FAALC).

Maria Teresa de Mendonça Casadei

Doutoranda em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Membro do Conselho Editorial da Academia Paulista de Direito. Membro da Academia Feminina de Letras e Artes de Mato Grosso do Sul. Professora Universitária. Email: casadei.mtc@gmail.com.

Matheus Henrique da S. Mota

Acadêmico do 8º semestre do curso de História da Universidade Católica Dom Bosco. Participa do grupo de pesquisa „Cultura, Religiosidade e Saberes Locais“ do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). E-mail: ra173878@ucdb.br

Melly Fatima Goes Sena

PPGEL/UFMS/FCMS, doutorando em Linguagens, Brasil. E-mail: mellyse-na@gmail.com.

Rogério Vicente Ferreira

Doutor em Linguística, atua na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Professor do Curso de Letras/CPAQ e do curso de Mestrado e Doutorado na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC/UFMS)

Rosemary Matias

Professora Adjunta I da Universidade Anhanguera-Uniderp. Doutora (2010) e Mestre (1995) em Química - UEM. Graduada em Licenciatura Plena em Química - UFMS (1988).

Sarita Souza dos Santos

Graduada em História – UFMS/2005, Mestra em Ensino de História pelo Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (PROFHISTÓRIA/UEMS – 2020). Historiadora do Arquivo Público Estadual/FCMS, Campo Grande/MS.

Stephany Hellena Barbosa Vasconcelos

Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Suzana Vinicia Mancilla Barreda

Doutora em Educação. Docente do Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Tabitha Molina Monteiro

Professora do Curso de Pedagogia na Faculdade de Mato Grosso do Sul (FCG/FACSUL), mestra em Letras pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), mestre em Ciências da Educação pela Universidade Técnica de Comercialización y desarrollo (UTCD), pós-graduada em Metodologia e Gestão do Ensino a Distância pela Anhanguera Educacional, Pós-Graduada em Planejamento Estratégico e Político pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) com parceria com a Associação dos Diplomados na Escola Superior de Guerra (ADESG) e Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e Pedagogia pela Uni-

versidade do Santo Amaro (UNISA). Participou como componente do Grupo de Estudos e Pesquisa em Ensino de História (GEPEH) e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ), coordenado pelo Prof. Nataniel dos Santos Gomes. Contato: tabitha_molina@hotmail.com

Tatiana Altino de Almeida da Silva

Nutricionista (UNIDERP, 2018), pesquisadora na área de gastronomia regional de Mato Grosso do Sul.

Taylor Fuchs

Sociólogo, Professor da Rede Estadual de Ensino, Especialista em Educação em Direitos Humanos, Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais do CPAQ-UFMS.

Vanessa Basso Perosa

Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/2018. Especialização em Arte Contemporânea e suas Linguagens – FUNLEC/2010. Graduação em Artes Visuais Bacharelado / Licenciatura – UFMS 2003/2005. Arte Educadora na rede de ensino municipal em Campo Grande / MS e Coordenadora do setor educativo na Gerência de Patrimônio Cultural da Fundação de Cultura de MS. E-mail: bassovane@hotmail.com.

Victoria Delvizio

Professora Assistente – UFMS. Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional - Universidade Anhanguera-Uniderp (2018). Mestre em Arquitetura – PROARQ/UFRJ (2008). Graduada em Arquitetura e Urbanismo - UFMS (2005).

Desalinho Publicações

Este livro foi editado em São João de Meriti, RJ, ano de 2022. Foram utilizadas as famílias tipográficas IvyPresto e Adobe Devanagari.

A FUNDAÇÃO DE CULTURA DE MATO GROSSO DO SUL EA PESQUISA CULTURAL

Aproximar a população das diversas manifestações artístico-culturais sul-mato-grossenses, fomentando o mercado cultural do Estado e democratizando o acesso a todas as expressões artísticas é uma das missões da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.

A Gerência de Patrimônio Histórico e Cultural GPHC/FCMS e suas unidades, apresentam cinco publicações com o objetivo de estimular a pesquisa cultural e a difusão de conhecimento científico nas diversas áreas culturais e seus segmentos, tais como: Educação Patrimonial, Patrimônio Histórico, Museus, Bibliotecas, Arquivos, Música, Artes Visuais, Saberes Tradicionais, Gastronomia, Literatura e Economia Criativa. São obras que reúnem artigos científicos, resumos expandidos, relatos de experiências, artigos premiados e propostas de ações das unidades vinculadas a Gerência de Patrimônio Histórico Cultural da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul em parceria com outras instituições do meio cultural.

Com toda certeza, são publicações de grande interesse a sociedade sul-mato-grossense.

Parabéns aos técnicos envolvidos e aos autores dos trabalhos! Boa leitura!

Gustavo de Arruda Castelo
Diretor Presidente da FCMS



Sistema Estadual
de Museus de MS

Sistema Estadual
de Bibliotecas de MS



SECI
Secretaria de Estado
de Cultura



GOVERNO
DO ESTADO
de Mato Grosso do Sul

ISBN 978-65-88544-34-1



9 786588 544341