



# Patrimônio, Culinária, Arte e Cultura

Volume 2

Adriano Mesquita Soares  
[Organizador]



**AYA EDITORA**  
2023

# Patrimônio, Culinária, Arte e Cultura

Volume 2

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

## **Direção Editorial**

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

## **Organizador**

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

## **Capa**

AYA Editora

## **Revisão**

Os Autores

## **Executiva de Negócios**

Ana Lucia Ribeiro Soares

## **Produção Editorial**

AYA Editora

## **Imagens de Capa**

br.freepik.com

## **Área do Conhecimento**

Linguística, Letras e Artes

# **Conselho Editorial**

Prof.º Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva

*Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí*

Prof.º Dr. Aknaton Toczec Souza

*Centro Universitário Santa Amélia*

Prof.ª Dr.ª Andréa Haddad Barbosa

*Universidade Estadual de Londrina*

Prof.ª Dr.ª Andreia Antunes da Luz

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Argemiro Midonês Bastos

*Instituto Federal do Amapá*

Prof.º Dr. Carlos López Noriega

*Universidade São Judas Tadeu e Lab. Biomecatrônica - Poli - USP*

Prof.º Me. Clécio Danilo Dias da Silva

*Centro Universitário FACEX*

Prof.ª Dr.ª Daiane Maria De Genaro Chirolí

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Danyelle Andrade Mota

*Universidade Federal de Sergipe*

Prof.ª Dr.ª Déborah Aparecida Souza dos Reis

*Universidade do Estado de Minas Gerais*

Prof.ª Ma. Denise Pereira

*Faculdade Sudoeste – FASU*

Prof.ª Dr.ª Eliana Leal Ferreira Hellvig

*Universidade Federal do Paraná*

Prof.º Dr. Emerson Monteiro dos Santos

*Universidade Federal do Amapá*

Prof.º Dr. Fabio José Antonio da Silva

*Universidade Estadual de Londrina*

Prof.º Dr. Gilberto Zammar

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Helenadja Santos Mota

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, IF Baiano - Campus Valença*

Prof.ª Dr.ª Heloísa Thaís Rodrigues de Souza

*Universidade Federal de Sergipe*

Prof.ª Dr.ª Ingridi Vargas Bortolaso

*Universidade de Santa Cruz do Sul*

Prof.ª Ma. Jaqueline Fonseca Rodrigues

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.ª Dr.ª Jéssyka Maria Nunes Galvão

*Faculdade Santa Helena*

Prof.º Dr. João Luiz Kovaleski

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.º Dr. João Paulo Roberti Junior

*Universidade Federal de Roraima*

Prof.º Me. Jorge Soistak

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. José Enildo Elias Bezerra

*Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus Ubajara*

Prof.ª Dr.ª Karen Fernanda Bortoloti

*Universidade Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Leozenir Mendes Betim

*Faculdade Sagrada Família e Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais*

Prof.ª Ma. Lucimara Glap

*Faculdade Santana*

Prof.º Dr. Luiz Flávio Arreguy Maia-Filho

*Universidade Federal Rural de Pernambuco*

Prof.º Me. Luiz Henrique Domingues  
*Universidade Norte do Paraná*

Prof.º Dr. Milson dos Santos Barbosa  
*Instituto de Tecnologia e Pesquisa, ITP*

Prof.º Dr. Myller Augusto Santos Gomes  
*Universidade Estadual do Centro-Oeste*

Prof.ª Dr.ª Pauline Balabuch  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Pedro Fauth Manhães Miranda  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa*

Prof.º Dr. Rafael da Silva Fernandes  
*Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus  
Pauapebas*

Prof.ª Dr.ª Regina Negri Pagani  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.º Dr. Ricardo dos Santos Pereira  
*Instituto Federal do Acre*

Prof.ª Ma. Rosângela de França Bail  
*Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais*

Prof.º Dr. Rudy de Barros Ahrens  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares  
*Universidade Federal do Piauí*

Prof.ª Dr.ª Silvia Aparecida Medeiros  
Rodrigues  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.ª Dr.ª Silvia Gaia  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Sueli de Fátima de Oliveira Miranda  
Santos  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Thaisa Rodrigues  
*Instituto Federal de Santa Catarina*

© 2023 - **AYA Editora** - O conteúdo deste Livro foi enviado pelos autores para publicação de acesso aberto, sob os termos e condições da Licença de Atribuição *Creative Commons* 4.0 Internacional (**CC BY 4.0**). As ilustrações e demais informações contidas nos capítulos deste Livro, bem como as opiniões neles emitidas são de inteira responsabilidade de seus autores e não representam necessariamente a opinião desta editora.

---

P3146 Patrimônio, culinária, arte e cultura [recurso eletrônico]. / Adriano Mesquita Soares (organizador) -- Ponta Grossa: Aya, 2023. 79 p.

v.2

Inclui biografia

Inclui índice

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5379-230-2

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179

1. Patrimônio cultural - Brasil. 2. Folclore - Goiás (Estado).  
3. Jornalismo - Aspectos sociais. 4. Índios Paresi. 5. Bororó (Povo indígena). 6. Círio de Nazaré. 7. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. I. Soares, Adriano Mesquita. II. Título

CDD: 306.0981

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Bruna Cristina Bonini - CRB 9/1347

## **International Scientific Journals Publicações de Periódicos e Editora LTDA**

### **AYA Editora©**

CNPJ: 36.140.631/0001-53

Fone: +55 42 3086-3131

E-mail: contato@ayaeditora.com.br

Site: <https://ayaeditora.com.br>

Endereço: Rua João Rabello Coutinho, 557  
Ponta Grossa - Paraná - Brasil  
84.071-150

# SUMÁRIO

**Apresentação .....8**

**01**

**As mulheres e a tradição Rosariana na história de Trindade-GO .....9**

Idaibes da Páscoa Silva

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179.1

**02**

**Narrativas cosmológicas dos povos Haliti (Paresi) e Boe (Bororo): análises dos aspectos de narrativas ancestrais sobre a origem .....27**

Antonia Cristina Valentim da Luz

Deise Leite Bittencourt Friedrich

Arlene Bispo da Silva

Áurea Cavalcante Santana

Maxwell Miranda

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179.2

**03**

**Devoção e fé: procissão do Círio de Nazaré como manifestação espetacular coreográfica .....40**

Adriana Di Marco Neves Nóbrega

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179.3

**04**

**Jornalismo cultural em suas influências e implicâncias na sociedade contemporânea.....52**

Igor Fernando de Jesus Carrera

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179.4

# 05

**Os primeiros docentes da FUMA: trajetória dos  
professores pioneiros da atual Escola de Design da  
UEMG .....60**

Luiz Henrique Ozanan

DOI: 10.47573/aya.5379.2.179.5

**Organizador .....73**

**Índice Remissivo .....74**



# Apresentação

Prezados leitores e pesquisadores,

Tenho o prazer de apresentar o segundo volume do livro “Patrimônio, culinária, arte e cultura”, que reúne uma seleção de temas que buscam destacar a diversidade cultural presente em nosso país e sua relação com o patrimônio, a culinária e a arte.

O primeiro capítulo deste volume aborda a história das mulheres e a tradição Rosariana em Trindade-GO, destacando o importante papel dessas mulheres na preservação das tradições culturais em sua comunidade.

No segundo capítulo, analisamos as narrativas cosmológicas dos povos Haliti (Paresi) e Boe (Bororo) sobre a origem, oferecendo uma compreensão mais aprofundada das crenças e mitos desses povos.

O terceiro capítulo destaca a procissão do Círio de Nazaré como uma manifestação espetacular coreográfica, ressaltando a devoção e a fé presentes nesse evento religioso.

No quarto capítulo, analisamos as influências e as implicações do jornalismo cultural na sociedade contemporânea, destacando a importância desse tipo de jornalismo para a promoção da diversidade cultural.

Por fim, o quinto capítulo aborda a trajetória dos professores pioneiros da atual Escola de Design da UEMG, destacando o papel desses docentes na formação de novos profissionais na área de design.

Esperamos que este volume possa contribuir para a promoção da diversidade cultural e para a valorização do patrimônio, da culinária, da arte e da cultura em nosso país.

Boa leitura!

***Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares***

***Editor Chefe***



Capítulo

01



# As mulheres e a tradição Rosariana na história de Trindade-GO

---

Idaibes da Páscoa Silva

DOI: 10.47573/ayd.5379.2.179.1

## RESUMO

Esse estudo traz à tona a discussão e a necessidade de um novo olhar da participação das mulheres, frente à formação histórica de Trindade-Go, demonstrando o quão elas foram invisibilizadas pelos historiadores. Objetivamos, neste estudo, relatar as peculiaridades e curiosidades que marcaram a participação das mulheres na historiografia religiosa de Trindade que, desde o início, tinham suas celebrações numa singela capela coberta por folhas de buriti, sem nenhuma estrutura. Ana Rosa foi idealizadora e a primeira a perpetuar a tradição do terço em sua humilde residência. Foram as mulheres que, no recorte historiográfico, deram continuidade difundida da oração principal do dia, “o terço”. Foram elas que apresentaram como evocação, a oração em favor da paz e da reconciliação, com a fé e amor. Assim, as mulheres Rosarianas colocam-se a serviço do ideal da fé e, de que pela fé, Jesus habita os corações dos homens e das mulheres, oferecendo a eles/as o “segredo” para abrir-se mais facilmente a um conhecimento profundo e empenhado no Cristo Redentor.

**Palavras-chave:** tradição. mulher. invisibilidade. religiosidade. formação histórica.

## RESUMEN

Este estudio plantea la discusión y la necesidad de una nueva mirada a la participación de las mujeres frente a la formación histórica de Trindade-Go que fueron invisibles por los historiadores. Además de informar sobre las peculiaridades y curiosidades que marcaron su participación en la historiografía religiosa de Trindade, que al principio tuvo sus celebraciones en una simple capilla cubierta por hojas de buriti sin ninguna estructura, y tuvo a Ana Rosa como su creadora, al perpetuar la tradición del rosario en Su humilde residencia. Las mujeres que, en la sección historiográfica, continuaron difundiendo la oración principal del día, “la tercera”, que presentan como una evocación la oración por la paz y la reconciliación, con fe y amor. Así, las mujeres rosarianas ponen al servicio del ideal que, por fe, Jesús habita los corazones de hombres y mujeres, ofreciendo el “secreto” para abrirse más fácilmente a un conocimiento profundo y comprometido de Cristo.

**Palabras clave:** tradición. mujer. invisibilidad. religiosidad. formación histórica.

## INTRODUÇÃO

As mulheres são as que iniciam as celebrações de fé em Trindade, Goiás, embora a historiografia oficial as tenha esquecido. As mulheres nunca estiveram ausentes da história religiosa de Trindade-Go, e, nesse artigo, não se trata de agregá-las à história como um elemento que foi esquecido, mas de dar visibilidade ao que elas sempre fizeram no que se concerne às celebrações religiosas, na capital da fé goiana. Recorremos aos feitos delas, ao longo de todas as celebrações de fé, para evitarmos que elas “continuem escondidas na história”, conforme afirma Michelle Perrot.

É, portanto, com esse objetivo que iremos discutir como as mulheres influenciaram, no contexto histórico religioso de Trindade, recorrendo aos estudos de gênero, como categoria de análise. Sabemos que esta altera as inter-relações ao introduzir os conceitos do heterogêneo e do plural, na complexidade das significações da experiência humana, o que vai exigir profundas

alterações na forma como nós educamos e fomos educados.

Ao analisarmos a história de Trindade, trazendo à tona as manifestações religiosas desde suas origens, percebemos que há uma desigualdade grande quanto aos registros sobre a presença das mulheres comparada aos registros da presença dos homens na historiografia. Estes são enaltecidos, aparecem nos registros dos feitos históricos da fé, as figuras de Constantino Maria Xavier, o Alferes Joaquim Gomes da Silva, Joaquim Vieira, Antônio Viera da Silva Cunha, Veiga Valle, Anacleto Gonçalves, entre outros. E, aquelas sem registro, o que demonstra a invisibilização da mulher no contexto histórico de Trindade, a antiga Barro Preto. Aparece, nos registros, apenas o nome de Ana Rosa e, mesmo assim, como esposa de Constantino Xavier, e não como idealizadora das celebrações da fé ao Divino Pai Eterno.

Em decorrência do que constatamos ao lermos os documentos sobre a origem das celebrações da fé em Trindade, Goiás, foi que decidimos adotar, neste estudo, as perspectivas da inclusão de uma ótica feminina, no sistema atual, com o intuito de dar visibilidade aos feitos das mulheres, no que tange às celebrações religiosas em Trindade. Por essa ótica de análise, trazemos discussões sobre as diferenças entre homens e mulheres, tanto no trabalho, quanto ao poder e ao sexismo. É, nesse sentido, que a comunidade de Trindade se torna o foco desta pesquisa, nela mostramos que tanto as mulheres quanto os homens ocupam os mais diferentes papéis durante as celebrações ao Pai Eterno. Vimos que estes sujeitos – homens e mulheres – contribuíram na formação cultural, social e religiosa da cidade de Trindade, que hoje figura na terceira posição do ranking do turismo religioso do Brasil, mas das mulheres não se têm registros.

Torna-se evidente e necessário, pois, irmos além de apenas nomear as grandes mulheres de Trindade. Vamos em busca da história dessas muitas mulheres para tirarmos-las do anonimato. As mulheres que ficaram invisíveis na história do vilarejo de Barro Preto, aqui não são esquecidas nem oprimidas ao longo da história. Neste estudo, são representadas do modo como exercem seus papéis, na vida religiosa de Trindade, e não do modo como sempre foram representadas, na historiografia, na literatura, nos meios de comunicação, assim de forma secundária, pois ali, sempre foram os homens os que se destacaram com predominância, nas representações produzidas. Os historiadores esquecem, que foi nas cavernas que as mulheres observaram a germinação das sementes, dando origem à agricultura que possibilitou ao homem fixar a sua moradia. Esquecem de que foram as mulheres que fizeram os primeiros utensílios de barros e de que foram elas que carregam em si, a marca da grande mãe natureza.

Os diferentes sistemas de gênero – masculino e feminino – e de formas de operar nas relações sociais de poder entre homens e mulheres são em decorrência da cultura, e não de diferenças biológicas instaladas nos corpos de homens e mulheres. É, justamente, a cultura machista do século XVIII, a que enalteceu a figura de Constantino Xavier em relação a sua esposa Ana Rosa, na tradicional devoção ao Divino Pai Eterno da Santíssima Trindade do Barro Preto. Ali, a devoção de rezar o “terço” à virgem Maria de Nazaré, a grande mãe, foi e é uma tradição feminina. Tanto é tradição feminina que, somente na última década do século XXI, surgiu o terço dos Homens à Mãe Rainha, valorizando e reconhecendo a grande virgem.

Todavia, podemos dizer que as histórias das mulheres, estando elas diante de vários fatores culturais que realçam atitudes machistas, foram sendo silenciadas, nos relatos historiográficos. Os homens são os que ganham voz enquanto as mulheres são as que ficam esquecidas. Em decorrência disso, temos o objetivo de realizar uma descrição, associada à contribuição

histórica de Ana Rosa e de outras mulheres tais como: as Irmãs Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, Dária Alves e Flávia Morais, por serem elas, mulheres que se destacaram e se destacam na esfera religiosa e pública da cidade de Trindade. Todas essas mulheres tiveram e têm grande participação tanto na formação histórica em relação ao crescimento da devoção ao Divino Pai Eterno quanto ao desenvolvimento econômico e social da cidade.

Focalizamos alguns aspectos presentes no contexto social da cidade de Trindade que contribuíram para a participação das mulheres, na formação histórica desse lugar, desde o surgimento do medalhão com a imagem da Santíssima Trindade coroando Maria como rainha do Céu e da Terra, até os dias atuais. Propomos uma pequena reflexão sobre os caminhos que as mulheres traçaram em suas vidas. Escrevemos algumas contribuições que elas deixaram e deixam como legado ao que tange à construção desse movimento de fé ao Pai Eterno. Fazemos esses registros como sinal de reconhecimento aos feitos: religioso e político-social feminino. Nossa intenção é dar visibilidade e voz às mulheres, pois, não basta que elas apenas se conscientizem de seus feitos e dos entraves sociais que enfrentam diariamente. É necessário que os homens percebam que uma sociedade para se tornar melhor precisa do reconhecimento deles para que as várias opressões sociais sobre as mulheres sejam (re)significadas, num fluxo constante de consciência e de valorização da mulher. É preciso que aprendam, numa dinâmica constante de reflexão dialógica, os sentidos das existências de homens e mulheres que juntos fazem e que juntos somam e seguem suas trajetórias, fazendo histórias com visibilidades. Todos os feitos realizados tanto por homens quanto por mulheres devem ser documentados e não anulados por machismos ou culturas do medo, do egoísmo, etc. É preciso estarmos atentos para que as diferenças sejam elas de que natureza for, tenha sempre espaço para os registros das vozes, com o reconhecimento e a valoração do ser humano.

## A SITUAÇÃO DA MULHER ATÉ O ANO DE 1827

Mulheres e homens ao longo da história da humanidade vêm desempenhando papéis sociais diferentes, mas que dialogam entre si. A vida social pressupõe expectativas de comportamentos entre os indivíduos, e dos indivíduos consigo mesmos. Essas funções e esses padrões comportamentais variam conforme diversos os fatores tais como: classe social, posição na divisão social do trabalho, grau de instrução, credo religioso e, fatores relacionados ao sexo.

As mulheres, desde as sociedades mais primitivas, têm sido marginalizadas e, até mesmo, tratadas como um ser incompleto. Exemplo disso é o que fez o papa Inocêncio VIII em 5 de dezembro do ano de 1484. Por meio da bula ‘Summis desiderantes affectibus’, no português “seus desejo maiores emoções” que tratava sobre feitiçaria, permitiu por um período de 300 anos, que milhares de mulheres fossem queimadas vivas na fogueira. Na inquisição, as mulheres eram mais visadas, pois, naturalmente se tornavam propensas à prática de feitiçaria, eram professoras, sacerdotisas, ciganas e, até mesmo, parteiras. Essas últimas eram perseguidas e mortas na fogueira, por suas práticas médicas de aliviar as dores do parto, dores que segundo a Igreja Católica, eram a punição justa recebida por Eva ter dado o fruto da árvore proibida a Adão, originando assim, o pecado original.

Dessa forma, a ignorância de alguns homens diz muito quanto ao atraso da aceitação da mulher na sociedade, respeitando, inclusive, seus diferentes papéis sociais. As questões de gê-

nero dizem respeito a essas relações sociais e a esses papéis sociais desempenhados conforme o sexo do indivíduo. O papel da mulher no estudo que apresentamos aqui, mostra a desigualdade existente entre homens e mulheres quanto às relações de poder. A “macheza” do homem, nos registros historiográficos que pesquisamos, impede que se faça o devido reconhecimento às mulheres pelas contribuições nas manifestações de fé, ao rezar o terço e outras celebrações em devoção ao Divino Pai Eterno. Isso traz prejuízo para a figura feminina nos estudos historiográficos.

Com os estudos de gênero, a partir da década de 70, situações geradoras de desigualdades, começam a ser estudadas e erradicadas ou modificadas na sociedade. (STREY, 1998) afirma que “A forma como se atribui comportamentos, regras, normas diferentes para homens e mulheres institui, sob o engodo da naturalização, relações desiguais e que trazem sofrimento para ambos”. Portanto, o reconhecimento das diferenças entre os corpos não leva, contudo, à manutenção da dicotomia sexo x gênero, “pois, se o corpo é sempre entendido a partir de um ponto de vista social, o conceito de sexo estaria subsumido no conceito de gênero” (STREY, 1998).

Logo, não faria sentido pensar o sexo como pertencente à natureza, sendo esta inquestionável, porque a própria separação entre natureza e cultura já seria um produto cultural. Estas:

São símbolos e significados construídos sobre a base da percepção da diferença sexual, utilizados para a compreensão de todo o universo observado, incluindo as relações sociais e, mais precisamente, as relações entre homens e mulheres. Temos, portanto, a tal utilidade analítica de gênero: a possibilidade de nos aprofundar nos sentidos construídos sobre os gêneros masculino e feminino, transformando “homens” e “mulheres” em perguntas, e não em categorias fixas, dadas de antemão (CARVALHO, 2011).

Assim, enquanto o sexo da pessoa está ligado ao aspecto biológico, o gênero trata-se de uma construção cultural, fruto da vida em sociedade. Em outras palavras, as coisas de menino e de menina, de homem e de mulher, podem variar temporal e historicamente, de cultura em cultura, conforme convenções elaboradas socialmente.

Os estudos de gênero são, pois, modos de se estabelecer novas percepções sobre as diferenças entre homens e mulheres, eliminando maneiras engessadas de pensar os papéis sociais e culturais entre ambos. Scott não nega que existem diferenças entre os corpos sexuados, mas o que interessa a ela são as formas como se constroem significados culturais para essas diferenças, dando sentido para essas elas e, conseqüentemente, posicionando-as dentro de relações hierárquicas.

As diferenças sexuais sempre foram valorizadas ao longo dos séculos pelos mais diferentes povos em todo o mundo. Algumas culturas – como a ocidental – associaram a figura feminina ao pecado e à corrupção do homem, como pode ser visto na tradição judaico-cristã.

Da mesma forma, a figura feminina foi, também, associada à ideia de uma fragilidade maior o que a colocou em uma situação de total dependência da figura masculina, seja do pai, do irmão, ou do marido, dando, pois, origem aos moldes de uma cultura patriarcalista e machista. Assim, esse modelo sugeria a tutela constante das mulheres, ao longo de suas vidas, pelos homens, antes e depois do matrimônio.

Portanto, até por volta do ano de 1830, época provável em que o medalhão foi encontrado na antiga Barro Preto, atual Trindade, as mulheres sequer podiam frequentar a escola. Em

decorrência disso, Ana Rosa, não teve o devido destaque na formação histórica religiosa ao Divino Pai Eterno, sendo que apenas seu esposo o senhor Constantino Xavier Maria foi referenciado pelos historiadores.

Hoje a realidade em Trindade é bastante diferente da antiga Barro Preto, onde temos Flávia Carreiro Albuquerque Moraes, conhecida no meio político como Flávia Moraes, sendo Deputada Estadual por duas legislaturas e foi reeleita pela terceira vez Deputada Federal no ano de 2018.

Faltam debates sobre a história das mulheres. E, poderíamos nos perguntar, para que serve a história das mulheres? E a resposta viria simples, para fazê-las existir, viver e ser, esta é uma das funções primordiais da história e do historiador.

## A FORMAÇÃO HISTÓRICA, CULTURAL E RELIGIOSA DE TRINDADE

A cidade de Trindade, hoje município da região metropolitana de Goiânia, capital do estado de Goiás, nasceu a partir do encontro entre a fé, devoção e crença na Santíssima Trindade. Isso fez com que a cidade ficasse conhecida como “a Capital da Fé dos goianos”, que envolve cerca de 4 milhões de devotos anualmente. São fiéis provenientes de vários estados brasileiros e, até mesmo do exterior. Eles vêm para celebrar a festa em louvor ao Divino Pai Eterno, único Santuário Basílica do mundo dedicado ao Pai Eterno, cuja culminância da festa é, ou seja, ocorre sempre no primeiro domingo do mês de julho.

Na imagem 01, tem-se o mapa do estado de Goiás, com destaque para o município de Trindade, que tem suas origens a partir de um ato religioso de fé, iniciado desde a descoberta do “medalhão” com a imagem da Santíssima Trindade coroando a virgem Maria, ato que permanece até os tempos atuais. Nesse contexto, faz-se necessário ressaltar que a história da fundação do município de Trindade surgiu desde o tempo que se configurava em um simples arraial, justamente na ocasião da decadência do ciclo do ouro em Goiás (1840), culminando com o fim da mineração. Com a escassez do ouro houve o desenvolvimento da agropecuária nos municípios goianos, sendo o município de Trindade um deles. Com o declínio do ouro, as pessoas se viram obrigadas a saírem das regiões de mineração e procurar áreas para agricultura de subsistência e, posteriormente, área comercial.

**Figura 1 - Mapa de Goiás com destaque para Município de Trindade e de Goiânia.**



Fonte: Disponível em: <[http://www.seplan.go.gov.br/sepim/pub/rank/2003/mapa\\_trindade.htm](http://www.seplan.go.gov.br/sepim/pub/rank/2003/mapa_trindade.htm)>



Segundo o que Jacób (2000, p. 47) descreve: “Na ocasião da decadência do ciclo do ouro em Goiás, no início do século XIX, diversas pessoas ligadas ao setor acabaram se voltando para outros meios de sobrevivência”. E, foi com o intuito de buscar outros meios de sobrevivência próximos ao município de Campininha das Flores, que o casal mineiro de garimpeiros Ana Rosa e Constantino Maria Xavier se mudou para um local próximo ao córrego que daria nome de Arraial do Barro Preto, e que neste local, às margens do curso-d’água, em 1843, eles encontraram um medalhão com a ilustração da Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria.

Para Reinato (2009), o Arraial de Barro Preto deixa de ser chamado por esse nome em 12 de março de 1909, quando é criado o distrito de Barro Preto e alterado o seu nome para Trindade. “Até o ano de 1920, Trindade era um arraial de Campininhas de Goiás, hoje um bairro de Goiânia, capital do Estado de Goiás, e era mais conhecida como Barro Preto”. Foi emancipada pela lei nº 662 de 16 de julho de 1920, e anexada a Goiânia em 1935, pelo decreto nº 327 de 02/08/1935. “Somente cerca de dez anos mais tarde conseguiu sua autonomia definitiva por decreto-lei nº 8.305 de 31/12/1943” (SANTOS, 1976, p. 23).

Os primeiros fiéis e moradores do Arraial do Barro Preto tornaram-se devotos da Santíssima Trindade, de tal maneira que, em 1854, o próprio arraial já era conhecido pelo nome de Santíssima Trindade do Barro Preto.

Portanto, considera-se que Trindade nasceu a partir do encontro entre a fé e a devoção, o que não deixa de ser verdade. Característica muito particular do município, a crença na Santíssima Trindade fez com que se estruturasse na cidade, o que se conhece hoje como a Capital da Fé dos goianos.

Nesta premissa, a história, relata peculiaridades e curiosidades que marcaram esse desenvolvimento diante do crescimento da cidade, demonstrando, assim, a evolução dos espaços Sagrados que foram organizados em diferentes contextos da relação religiosa, sociocultural e simbólicas de fé, e da tradição de um povo.

Na ocasião, quando o senhor Constantino chegou ao local, teve que enfrentar trabalho árduo naquela região de Barro Preto. Foi trabalhando no campo que viu, ao roçar a plantação onde trabalhava, sua enxada bater em algo sólido, rígido e bem similar a uma pedra.

Retirou o objeto do solo, e, assim que ele se deu conta do que se tratava, chamou Ana Rosa e, vislumbraram, então, que aquilo não era uma pedra, mas um grande medalhão de barro, de aproximadamente 8 cm e, que havia uma imagem gravada nele. Após retirarem toda a terra que o cobria, reconheceram nele, a imagem da Santíssima Trindade coroando Nossa Senhora.

Como eram religiosos, levaram o medalhão para casa, e todos os dias rezava o terço a Nossa Senhora, confiando, por conseguinte, nas orações com muita fé e devoção. Foi assim, que a fama das graças recebidas começou a se espalhar pela vizinhança, fazendo aumentar, cada vez mais, o número de devotos e fiéis. Iniciou-se naquele singelo local, a devoção à Santíssima Trindade que teve como seu primeiro Santuário a residência do casal. Lá, eles mostram o “medalhão” estampado nas mãos, (ver figura 2), tal qual fora encontrado pelo casal de agricultores.



**Figura 2 - Medalhão de barro que deu origem à tradição de fé em Trindade – GO.**



**Fonte: Disponível em: [www.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: Medalhão do\\_Divino\\_Pai\\_Eterno.jpg](http://www.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Medalhão_do_Divino_Pai_Eterno.jpg)**

Com a descoberta do Medalhão de barro deu-se origem ao grande número de devotos. Inicialmente, começou com os moradores vizinhos e familiares que passaram a se reunir para rezarem o terço. Constantino comentou o interesse em levantar um cruzeiro em frente à sua casa, tal como era costume se fazer, na época. Em bem pouco tempo, o espaço já não conseguia acolher tanta gente para a oração e foi necessário se pensar na construção de um templo maior para o exercício religioso.

Conforme Gomes (2005, p. 15), isso se deu por volta de 1843, em decorrência do grande número de pessoas que procuravam aquele local. Constantino, então, construiu uma capela com folhas de Buriti onde ficaria exposto o “medalhão”. Naquela ocasião, o escultor Veiga Valle<sup>1</sup>, de Pirenópolis, havia produzido uma réplica maior do medalhão, esculpida toda em madeira, e que deveria ficar exposta ali na capela.

Com o fortalecimento da fé e, sentindo-se a necessidade de ampliar o espaço do templo, Constantino Xavier efetuou a doação de um terreno, nas imediações do córrego Cruz das Almas, descendo pelo córrego Barro Preto, local onde foi construído o atual “Santuário Velho” (Igreja Matriz), considerado o segundo Santuário do Divino Pai Eterno, hoje conhecido como Santuário Velho ou Igreja Matriz. Considera-se que:

A escolha do local deve corresponder à vontade de forças superiores, invisíveis, que regem a vida dos homens. Escolhido o local para ereção da capela e construída está, não ocorre mais dúvida da presença divina neste lugar. “É que, embora Deus esteja em toda a parte, há locais privilegiados em que ele se manifestou e basta que os fiéis queiram comemorar tal evento para que essas lembranças efetivamente sejam preservadas no imaginário religioso” (HALBWACHS, *apud*: ROSENDAHL, 1999, p. 44).

Na ocasião, a Romaria continuava atraindo sempre mais e mais pessoas, até que a Capelinha de folhas não mais comportava o número de devotos que para o local se dirigia. Vale a pena dizer que, a primeira Capela ficou conhecida como “Casa de Oração”. Casa esta, repre-

<sup>1</sup> Veiga Valle - José Joaquim da Veiga Valle, em geral conhecido simplesmente por Veiga Valle, foi um artista escultor e dourador em Goiás, no Brasil. Sua formação artística é pouco conhecida e supõe-se que seja autodidata escultor da imagem do Divino Pai Eterno de Trindade.

sentada aqui, na figura 03, e que provavelmente, fora construída em 1843.

**Figura 3 - Capela com folhas de Buriti onde ficaria exposto o medalhão (1843).**



Portanto, devido à necessidade de ampliar o Espaço Sagrado, Constantino Maria Xavier teria construído uma segunda capela; depreende-se isso, do relato feito pelo historiador Jacob.

Para Jacob, (2000, p.44): “A história relata peculiaridades e curiosidades, que marcaram a participação dos fiéis no templo religioso de Trindade que, no início, tinha suas celebrações, numa singela capela coberta por palhas”. A cidade necessitou passar por constantes melhorias em suas infraestruturas e instalações físicas para oferecer, o que se tem hoje, um espaço acolhedor aos romeiros.

Era poético o arraialzinho do Barro Preto. Várias casinhas de folhas de Buriti. No centro a capelinha, também de Buriti. No clarão do dia, homens na roça mulheres no trabalho doméstico. (PE. JOÃO CARDOSO SOUZA, SANTUÁRIO DE TRINDADE nº 32 de 29/06/1958).

Como já foi dito, a restauração da imagem ficou por conta do renomado artista José Joaquim Veiga Valle que residia, àquela época, em Pirenópolis. Veiga Valle achou por bem confeccionar uma réplica maior da Santíssima Trindade e esculpiu a imagem em madeira. Foi Constantino Maria Xavier quem se dirigiu a Pirenópolis (GO), a mais de 140 km de distância da atual Trindade, para encomendar uma réplica, em tamanho maior, da figura estampada no medalhão encontrado.

No entanto, em vez da réplica, o artista plástico Veiga Valle fez uma imagem de aproximadamente 30 cm, em madeira. Sem dinheiro para pagar pela maravilha da obra, Constantino deixou o próprio cavalo em troca da imagem e voltou a pé para Trindade. Foi recebido em festa por todos da cidade. Naquele momento, surgia, também, a tradição da peregrinação anual, que é preservada até a atualidade. Surgia a peregrinação ao Divino Pai Eterno que, num ritmo acelerado, foi se constituindo o que hoje conhecemos como devoção ao Pai Eterno, e já ultrapassando as fronteiras brasileiras.

Com a repercussão e o aumento da devoção, as pessoas começaram a peregrinação, a Romaria com os Carros de Bois, hoje patrimônio imaterial da cultura brasileira, registrado no livro de tradições do IPHAN. Os carros de bois, à época, eram o principal meio de transporte usado na zona rural. Serviam tanto para as lides diárias quanto para as viagens de longas distâncias.

Diante deste ato de fé, origina-se a tradição da devoção ao Divino Pai Eterno, devoção materializada nas romarias dos carros de bois, tropeiros e peregrinação, o que culmina em um grande estilo de fé e devoção à Santíssima Trindade.

Conforme relata padre Antônio Gomes C.Ss.R., em seu livro “O Divino Pai Eterno e o Santuário de Trindade”, em 1891: Em visita ao Distrito de Barro Preto, o bispo notou má fé e exploração dos membros da Comissão ou Irmandade do Santuário, exigindo então que prestassem contas. Depois de comprovados gastos indevidos D. Eduardo extinguiu a comissão formada, nomeando como administrador do que hoje é a Matriz de Trindade, o padre Francisco Inácio de Sousa (GOMES, 2005, p. 21).

Em decorrência desse episódio, somente quatro anos após o que ocorreu, é que os padres redentoristas vindos da Alemanha, eles já haviam fixado residência em Campinas, foram ao povoado para organizar a romaria que estava se aproximando. Números da Igreja mostram que, naquele ano (1895), houve 600 comunhões, 30 casamentos e 80 batizados, o que comprovou a necessidade de organização, mediante a crescente devoção ao Pai Eterno.

O crescente número de fiéis, aliado à ausência de um representante da Igreja Católica, não agradou nada a Dom Eduardo Silva, bispo de Goiás. Notando má fé e exploração dos membros da Comissão ou Irmandade do Santuário, o bispo exigiu que eles lhe prestassem contas, e, depois de comprovados os gastos indevidos, D. Eduardo extinguiu aquela comissão e nomeou como administrador do que hoje é a Matriz de Trindade, o padre Francisco Inácio de Sousa (GOMES, 2005, p. 21).

Com a decisão de o bispo tomar as rédeas da romaria, houve o conflito entre os fazendeiros, conflito encabeçado pelo coronel Anacleto Gonçalves, o que culminou com a saída dos padres do arraial em 1900. Nesse período, todos os trabalhos religiosos foram transferidos para Campinas.

A igreja foi levantada sob a direção do Missionário Redentorista Pe. Antão Jorge e, como os recursos eram escassos naquela época, a Igreja Matriz foi toda construída em adobe, uma espécie de tijolo rústico, feito da mistura de barro e palha de arroz. Em 2012, quando completou 100 anos, o Santuário foi reconhecido como patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN. Assim, a Igreja como espaço de fé, elevou sua arquitetura em estilo interiorano e, conservando o estilo de sua construção enquanto primeira Casa de Oração, incluiu o cruzeiro na Praça, como referência.

Na Figura 04, fotografia de 1920, é possível analisar a Igreja Matriz como ponto principal da cidade, em razão de sua edificação. A instituição é centralizada na cidade de Trindade, e nela é feita a manutenção de seu estilo por décadas e décadas. Há, na construção, a entrada principal e as duas torres em destaque.

**Figura 4 - Igreja Matriz de Trindade: Trindade, GO – 1920.**



**Fonte: Google Imagens**

O número de fiéis que procuravam o Município de Trindade para professar a fé aumentava, consideravelmente, o que fez com que ali passasse a ser visitado por Romeiros da Santíssima Trindade, principalmente, na temporada da festa ao padroeiro. A ação dos redentoristas foi decisiva na transformação da devoção à Santíssima Trindade para o Divino Pai Eterno, Festa que tem sua culminância no primeiro domingo de julho de cada ano, quando a cidade de Trindade se transforma para receber uma multidão de romeiros.

## **A CRIAÇÃO DA VILA SÃO JOSÉ BENTO COTTOLENGO**

Um fato que marcou a década de 1950 em Trindade foi a criação da Vila São José Bento Cottolengo, denominada inicialmente, de Pequeno Cottolengo. O local foi idealizado pelo Padre Redentorista Gabriel Campos Vilela que, enfrentando grandes dificuldades em dar andamento aos trabalhos, os padres redentoristas, responsáveis pela direção da instituição até 1957, contou com o apoio às Irmãs Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, da Província de Belo Horizonte, Estado das Minas Gerais. Desde então, a instituição vem sendo dirigida por elas em parceria com os padres redentoristas. São Cottolengo abrigava pobres e doentes que viviam nas ruas, sobrevivendo, quase sempre, em situação de mendicância.

Na atualidade, a Vila São José Bento Cottolengo é um hospital filantrópico, e está habilitado como Centro Especializado em Reabilitação física, auditiva e intelectual, sendo assim classificado como CER III.

A Instituição tem a missão de promover vida com qualidade para a pessoa com deficiência e em situação de vulnerabilidade social, como expressão da ação evangelizadora da Igreja Católica. Em período integral, a Vila presta assistência a 365 pacientes com deficiências múltiplas e realiza cerca de 2.400 atendimentos ambulatoriais e educacionais diariamente. Este importante trabalho é fruto de convênio com o SUS e doações de pessoas caridosas.

Com 68 anos de história, o hospital da Vila São Cottolengo tornou-se referência no tratamento de pessoas com deficiência. Atendimento personalizado, terapias específicas e muito carinho são dispensados aos pacientes internos de longa permanência. Para realizar este trabalho de excelência, a entidade conta com mais de 800 colaboradores, profissionais dedicados à missão de servir.

Na parte ambulatorial, oferece mais de 20 especialidades médicas, terapêuticas e odon-



tológicas, com atendimentos pelo SUS, convênios e particular com preços especiais. Além disso, realiza exames diagnósticos, laboratoriais e por imagem.

## O DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DE TRINDADE

Trindade, segundo os dados mais recentes do IBGE (2018), tem, aproximadamente, 125.328 habitantes, o que coloca o município no oitavo lugar do estado de Goiás em população, com uma densidade demográfica de 147,02 habitantes por quilômetro quadrado. A cidade, segundo o jornal Folha de São Paulo, chega a receber só no período da romaria, cerca de 2,5 milhões de fiéis, e que no período festivo, 3.695 habitantes por quilômetro quadrado.

O município de Trindade, segundo o IBGE (2018), possui uma renda per capita de R\$ 16.137,23, o 16º PIB estadual, que atualmente ocupa o terceiro lugar no ranking dos polos confeccionistas do Estado. Trindade, região metropolitana de Goiânia, teve seu setor econômico impulsionado a partir do ano de 1980. Isso se deu com o surgimento de indústrias locais e investimentos de recursos internos de alguns empresários, inclusive da empresária Dária Alves que representou a cidade de Trindade, na Assembleia Legislativa de Goiás.

O segmento de confecção constitui um ponto forte da economia, pois emprega cerca de cinco mil trabalhadores em 200 empresas, sendo responsável por 20% da arrecadação do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) municipal. Segundo estudo de 2008 do SEBRAE-GO – o Mapeamento das Aglomerações Produtivas Especializadas de Goiás – Identificação e Caracterização de Arranjos Produtivos Locais (APL), Potenciais do Estado, município de Trindade, juntamente com Goiânia e Aparecida de Goiânia fazem parte do APL da Indústria de Confeções da Região de Goiânia. Esse estudo constata que a indústria de confecções no APL da região de Goiânia concentra 68% dos empregos do Estado, no segmento. Entre 1998 e 2001 o crescimento do número de empregos na atividade de confecção no APL cresceu 47%, mais do que a média do país – no pólo confeccionista de Trindade cerca de 80% das empresas são de micro e pequeno porte (SEPLAN – Ranking dos Municípios Goianos, 2005, p. 79-80).

Nessa mesma década, segundo o Ranking dos Municípios Goianos 2005, a cidade recebeu duas fábricas de renome produtoras de bebidas — a Refrigerante Imperial em 1997 e a Refrescos Bandeirantes Indústria e Comércio (fabricante da Coca-Cola). A Refrigerante Imperial é a segunda maior contribuinte de ICMS no município e a Rebic detém 75% do mercado de refrigerante de cola da região. A posição estratégica da cidade foi um dos grandes atrativos por ter fácil acesso a grandes centros consumidores como Goiânia, Mato Grosso, Brasília e Tocantins.

## ELEVAÇÃO DO SANTUÁRIO A BASÍLICA MENOR

Em 2006, quando da elevação do Santuário em nível de Basílica Menor, o espaço religioso na cidade de Trindade precisou ser adequado, mais uma vez, devido ao aumento considerável do número de fiéis que passaram a se dirigir ao santuário Basílica. A igreja Católica necessitou projetar um novo espaço para acolher a demanda dos devotos do Divino Pai Eterno. A construção do novo espaço da fé está localizada na área rural do município de Trindade, conseqüentemente, o novo espaço da fé norteará o crescimento e a urbanização da cidade em direção a nova construção, modificará, assim, a estrutura comercial já existente.

A paróquia local não cessa de buscar soluções que objetiva proporcionar comodidade aos visitantes, focando em uma estética moderna de aproveitamento do espaço, e que visa uma boa funcionalidade e acessibilidade aos romeiros, atendendo assim às demandas da modernidade, bem como os direitos que a lei confere aos portadores de necessidades e idosos.

A fé e a devoção guiam os romeiros do Pai Eterno, provenientes de diversos locais do estado e até mesmo de outras unidades da federação. A cidade de Trindade, atualmente conta com o apoio dos meios de comunicação, sendo duas emissoras de rádios e uma de televisão, responsáveis pela divulgação dos eventos pela mídia nacional e internacional. Portanto, Trindade passou a receber turistas internacionais em situações de atrativa fé, contribuindo assim para o aumento do turismo religioso e da modernização do comércio, na cidade, e, devido a este crescimento, houve a transformação do espaço religioso, comercial e residencial.

Com a elevação do santuário a nível de Basílica, houve a consolidação da tradicional peregrinação ao Pai Eterno, divulgando e fortalecendo assim, a história goiana no país inteiro. O município de Trindade, nos dias atuais, destaca-se nos âmbitos nacional e internacional, tanto pela cultura e tradição, quanto pela fé e religiosidade, o que potencializa o turismo no estado de Goiás.

Nesse sentido, o crescimento da romaria ao Pai Eterno modifica o contexto da territorialização/territorialidade no município de Trindade, em virtude dos significativos fluxos de romeiros, que peregrinam para a cidade, fazendo o percurso de suas cidades até Trindade, a pé, de carros de bois e tropas. Estes acampam na cidade, durante o período festivo, e ali reafirmam a devoção e cumprem promessas.

O período festivo tem como ponto alto da romaria o desfile dos carreiros, uma tradição que atualmente tem o título de Patrimônio Histórico Cultural Brasileiro, que mesmo diante dos avanços ditados pela modernidade tem crescido a cada ano, modificando assim, todo o espaço da cidade, no período festivo, com seus carros de bois e tropas de apoio à peregrinação.

Assim, o culto ao Pai Eterno de origem humilde necessita, constantemente, passar por melhorias em suas instalações físicas para acolher e oferecer um espaço agradável aos seus fiéis. Vale ressaltar que tal expansão altera a estrutura urbana da cidade para abrigar as inúmeras pousadas, hotéis, restaurantes, comércios de artigos religiosos que estão surgindo e substituindo as residências próximas ao Santuário Basílica e transformando a cidade de Trindade, num verdadeiro canteiro de obras. Nas palavras do bispo de Goiás em 1994, Dom Antônio Ribeiro: “Deus escolheu Trindade para fazer aqui um centro de evangelização e um lugar privilegiado para manifestação de Sua Misericórdia”.

“A este lugar pode-se atribuir o texto sagrado: “Os meus olhos se abrirão, e os meus ouvidos atenderão, à oração daquele que orar neste lugar; porque Eu escolhi e santifiquei este lugar, para nele estar meu Nome para sempre” (I REIS 9, 1-3).

O louvor ao criador marca uma ruptura na tradição política da capitania de Goiás. Os festejos de Barro Preto, atualmente Trindade, celebram a chegada de uma nação mais civilizada à comunidade e ao mesmo tempo da prática da Justiça. Antes, a religião do distrito e depois município era tocada pelos coronéis. Com a introdução da igreja na vida social, a Festa do Divino tornou-se celebração popular mediada pelas autoridades civis – incluindo a igreja. As famílias armadas perderam a força da coação e o privilégio de tocar as almas.

A tradicional festa de Trindade é um dos mais representativos eventos da fé católica. Significa em poucas palavras, a travessia por meio da crença em direção ao iluminado, ou melhor, a travessia da vida terrena em busca da consagração com o criador. E toda a expectativa de sagração é o que move o fiel, que segue incólume por 18 quilômetros de Goiânia a Trindade com vigor e disposição. Os romeiros, todos eles, conforme as escrituras buscam a salvação não por merecer, mas por decisão divina. Caminham ora em penitência ora para agradecer a graça – seja a aprovação em um vestibular seja a melhora na saúde.

Muitos outros fiéis e romeiros optam em pagar a promessa antes até mesmo de receber o presente de Deus. “É na romaria, de fato, onde os goianos se ajoelham, pedem, imploram e agradecem”. Na época da festa, Goiânia se dirigia para uma cidade que um dia se chamou Barro Preto, fora distrito de Campinas e que hoje é a capital da fé dos goianos.

Para Trindade se dirige a todo tipo de gente, inclusive batedores de carteira, que não perdoam os fiéis menos precavidos.

Conforme a pesquisadora Márcia Alves Ribeiro Carvalho, que investigou a festa para produção de um mestrado em Ciências da Religião, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), a Festa do Divino mantém a tradição apesar do avanço da modernidade: “A história da devoção ao Divino Pai Eterno em Trindade de Goiás iniciou-se em uma região isolada e estagnada economicamente, em meados do século XIX, pelo fato de o povo que nela vivia em extrema miséria e totalmente carente, ter se apegado ao Divino Pai Eterno, a fim de ter suas necessidades supridas”.

A questão econômica, portanto, levou os moradores a desenvolverem uma religiosidade com mais fervor, do que nas demais regiões de Goiás. O caráter telúrico da religião é que a torna tão presente, na realidade do município.

A partir da elevação do Santuário Novo à Basílica Menor dedicada ao Divino Pai Eterno em 4 de abril de 2006, o cenário turístico-religioso mudou significativamente em Trindade. Atenta a essas transformações, a sociedade organizada e encabeçada pela Igreja Católica conta com o respaldo do Sebrae-GO e dos governos estadual e municipal para desenvolver o Plano Estratégico de Turismo Religioso.

Com o crescimento do número de devotos ao Pai Eterno, a Igreja Católica de Trindade projetou o espaço e a estrutura do novo Santuário Basílica que é, na verdade, um grande complexo religioso e comercial. Projetou, também, a praça elevada, onde serão celebradas as missas campais. A nova Basílica do Pai Eterno terá uma cúpula de 94 metros de altura e terá uma estrutura que contará com outras instalações, dentre elas, os campanários para sinos com 110 metros de altura, 30 cabines individuais para confissão, salas de preparação, capela de apoio para 500 pessoas, cripta com o medalhão do Divino Pai Eterno, rampas de acesso, museu, sala dos milagres, auditório, espaço para queima de velas e lojas.

## **UMA MULHER NO CENTRO DA HISTÓRIA RELIGIOSA DE TRINDADE**

Em todas as épocas históricas, houve mulheres que tiveram participação ativa na sociedade sem nunca obterem o devido reconhecimento social e histórico, o que as tornou invisíveis. A organização das mulheres em defesa de seus direitos é um fenômeno recente, o reconheci-



mento de que a mulher tem direito à plena participação na cidadania vem se construindo em um processo lento e difícil, acelerando, principalmente, com as conquistas sociais e políticas da segunda metade do século

XX. Precisamos escrever sobre a participação das mulheres na história, assim de um modo geral, e nesse estudo, na história da fé ao Pai Eterno em Trindade, para incluir a efetiva participação delas incluindo os seus feitos nos livros do mundo.

Segundo Pinsky, Carla Bassanezi e Pedro, Joana Maria (2009), em Igualdade e Especificidade:

O século XX já foi chamado de “século das mulheres”, momento em que o movimento de mulheres e, no interior deste, o movimento feminista, em suas múltiplas vertentes, viu muitas de suas reivindicações atendidas. Entretanto, se a cidadania pode ser pensada como o “direito de ter direitos”, ou seja, como igualdades e como eliminação de formas de hierarquias relacionadas ao “natural”, não podemos, ainda, considerar que o século XX tenha fornecido às mulheres a plena cidadania. Mas devemos reconhecer que algumas conquistas foram efetivadas (...)

Apesar desses avanços, precisamos reescrever a história de Trindade para compreendermos a importância de Ana Rosa na construção histórica da devoção ao Pai Eterno.

A importância do papel da mulher na Igreja Católica e contra o Maligno é destacado já no Gênesis, quando Deus estabeleceu a sua inimizade com a Serpente: “Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar” (Gn 3,15). Na outra ponta das sagradas Escrituras, no livro de Apocalipse, a mulher volta à cena em oposição ferrenha ao Dragão. Ora, não foi de Maria que nasceu Jesus, o único que tem o poder para governar todas as nações?

Divergências à parte, ninguém pode contestar que foi Ana Rosa, que deu início à grande devoção ao Pai Eterno, rezando o “terço” ou o “santo rosário”. Também, diz a Bíblia, que foi por intermédio de uma mulher que o pecado entrou no mundo. E, da mesma forma, foi pelo ventre que recebemos a salvação, pois quando chegou à plenitude dos tempos, Deus enviou seu filho, nascido de uma mulher, Maria (cf Gl 4,4).

Através da oração do rosário mariano que de fato é uma poderosa arma contra o mal, recorremos a Nossa Senhora e ao imenso poder que Deus nos deu. Rezamos o Rosário, como acontecia no lar de Ana Rosa e de Constantino, no antigo Arraial do Barro Preto.

Na tradicional romaria ao Divino Pai Eterno, lá na antiga Barro Preto, as mulheres dão início à oração do terço de Nossa Senhora. O Hino Oficial de Trindade em sua quinta estrofe faz referência à Ana Rosa como sendo a precursora do terço de Maria.

“Na capela tosca de Ana Rosa, quando  
lá longe o sol se escondia, ajuntava a  
gente piedosa,  
pra rezar o terço de Maria” (Hino Oficial de Trindade).

Na festividade do Natal, está centrada a figura da Divina Criança, Jesus, o Filho de Deus que assume a forma humana, Ele veio morar entre nós, e na celebração do Nascimento do Menino Deus, Maria traz o Menino Deus para nos salvar. Natal vai além deste fato, mas, restringin-

do-nos somente a Ele e caímos no erro teológico do cristomonismo, ou seja, só o Cristo conta, olvidando que existe ainda o Espírito e o Pai que sempre atuam conjuntamente.

Eis aqui um momento da história. O centro da Terra é ocupado por uma mulher, Maria de Nazaré. Nela está atuando o Espírito Santo que nela habita e que está criando a santa humanidade do Filho de Deus. Nela estão presentes duas pessoas divinas: o Espírito Santo e o Filho Eterno do Pai. Ela é o templo que abriga ambos.

Em Maria, a virgem, se escondem as duas pessoas divinas da Santíssima Trindade. Maria abriga o filho que crescia em suas entranhas pela energia do Espírito e nela morava. Nela, o Filho é Deus e ambos podem e devem ser adorados. Maria é inseparável Deles, e, por isso, merece a mesma adoração, como está estampada no medalhão da Santíssima Trindade, encontrado por Constantino e Ana Rosa.

É lamentável que a maioria das mulheres, mesmo as que são teólogas, ainda não tenham assumido na história, uma porção dos registros do sagrado, do divino que há nelas, por herança de Maria, por obra do Espírito Santo. Este sagrado fica apenas com o Cristo, o homem divinizado.

Concluindo, cabe aqui ressaltar a importância de Ana Rosa, na formação cultural e religiosa de Trindade. Foi no lar do casal que a devoção ao Pai Eterno teve início. Tudo começou com a tradição de as mulheres rezarem o “terço” que contempla em seus mistérios a Coroação de Nossa Senhora como rainha da Terra e do Céu. Portanto, a história de Trindade será sempre mais completa quando incluirmos junto ao nome de Constantino Xavier Maria, o nome de sua esposa Ana Rosa. Assim foi, assim será.

## CENÁCULO COM MARIA

O grupo Cenáculo de Maria, em Trindade, revive o início da tradição que deu origem a atual romaria do Pai Eterno, após 170 anos, ao se reunir em todos os primeiros sábados de cada mês, na Chácara Nossa Senhora Aparecida, localizada na Rua 8, nº 234, às margens do Córrego do Barro Preto, Setor Jardim Nossa Senhora Perpétuo Socorro em Trindade, para rezar o terço e homenagear Nossa Senhora. No local, reúnem cerca de 400 pessoas mensalmente, elas vêm de diversas cidades para reviver a tradição do terço mariano, e segundo elas, também, se lavar nas águas do córrego Barro Preto por ser ali um lugar sagrado. Sendo sagrado, o local propicia às pessoas, o alcance das curas de doenças, dores e outras mazelas, conforme se constata através do testemunho dos vários devotos de Nossa Senhora, que visitam o local e dão o seu testemunho.

Na Chácara Nossa Senhora Aparecida, o antigo curral foi adaptado para receber a imagem de Nossa Senhora. Ali foi construída uma pequena capela que lembra a primeira capela coberta por folhas de buriti e construída por Constantino Maria Xavier e Ana Rosa para abrigar o medalhão que estampa a imagem da Divina Trindade coroando Nossa Senhora, em referência ao último mistério do rosário mariano. Segundo a missionária Roseane Gusmão, proprietária do local, ela tem revelações com Nossa Senhora das Graças, embora a imagem que se encontra na capela seja de Nossa Senhora Aparecida em face à devoção de sua mãe. Gusmão diz que em uma das revelações, Nossa Senhora mostrava a ela, o local onde deveria ser colocada a sua

imagem e que o local iria transformar-se num centro de peregrinação de devotos de todo o país.

Seguindo as revelações de Nossa Senhora pela missionária Roseane Gusmão, o Grupo Cenáculo de Maria reúne-se, há cerca de sete anos, no primeiro sábado de cada mês, a partir das 13 horas. Fazem uma visita à represa cujas águas vêm do córrego Barro Preto e têm propriedades milagrosas. Em seguida, fazem a oração do terço pelo esposo da missionária, o senhor Abraão Manuel, e, em sequência, celebram a santa missa. Finalmente, a missionária passa a imagem entre os devotos presentes, momento este, que a imagem treme nas mão da missionária e opera graças e milagres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se quisermos pensar um pouco sobre a dignidade da mulher e sobre o seu papel na Igreja, precisamos fazê-lo junto com Maria, a primeira e a melhor discípula do Senhor Jesus. A Igreja tem como exemplo a Santidade de Maria, uma mulher, a primeira santa depois de Jesus. Por isso, podemos dizer que “a dimensão da Igreja frente à tradição do papel da mulher em carregar a tradição do Santo Rosário” é sagrada.

Diante do estudo que realizamos e que ora apresentamos, fica evidente a participação das mulheres diante da oração com o Santo Rosário que perante tradição da Igreja inaugura o ato de rezar o terço em Barro Preto, hoje Trindade. A oração do terço torna-se a arma mais poderosa diante da eficácia comprovada contra Satanás, para que não perdermos nossas almas. A reza do terço é um meio de salvação dos mais poderosos e eficazes que nos foi oferecido pela Divina Providência. O Rosário soluciona inúmeros problemas, assegura a salvação eterna e antecipa a implantação no mundo do Reino do Imaculado Coração de Maria. Assim, as mulheres que contemplam o Santo Rosário, dão continuidade às devoções de Lourdes – oração do Rosário – numa ênfase toda especial aos exemplos de Nossa Senhora. Assim, “o Rosário da Virgem Maria é comprovadamente uma oração que nos ajuda em nosso processo de conversão, de mudança de vida e pode mudar o nosso destino”. Esta oração é também um excelente auxílio em todas as nossas necessidades materiais ou espirituais. E toda essa devoção ao Pai Eterno teve início no singelo lar de Ana Rosa.

Portanto, consideramos que o mais importante para nós que buscamos atingir a equidade histórica de Trindade, no sentido que propomos neste estudo, é assumir a reescrita da história da Antiga Barro Preto, trazendo os feitos das mulheres. Assumimos trazer à tona, a realidade social daquela época com a devida referência à Ana Rosa, pois, foi ela quem iniciou a devoção ao Grande Criador, Divino Pai Eterno, que é representado no medalhão coroando Maria, a grande Mãe de toda a humanidade.

## REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO FILHOS DO PAI ETERNO (AFIPE). Romaria do Divino Pai Eterno de 2018. Disponível em: <<http://paieterno.com.br/site/romaria/2018-2/>>. Acesso em 11 out. 2018.

CARVALHO, Marília Pinto. Meninos e meninas no recreio: gênero, sociabilidade e conflitos. São Paulo, 2011.

CUNHA MATTOS, Raymundo José da. Corografia histórica da província de Goiás. Goiânia: Líder, 1979.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2010: Características gerais da população, religião, 2018.

GOMES FILHO, Robson Rodrigues. Do Santuário de Trindade ao Jornal “Santuário da Trindade”: Reflexões sobre as mudanças de posicionamento religioso dos primeiros Redentoristas alemães em Goiás. Horizonte, Belo Horizonte, out./dez. 2005.

PEDRO, J. M.; POSSAS, L. M. V.. As relações de gênero e as transformações da família na história recente. 2007.

JACÓB, Amir Salomão. A Santíssima Trindade do Barro Preto. História da Romaria de Trindade. Editora PUC Goiás, Trindade, 2000.

PERROT, Michelle. Escrever a História das Mulheres In: Minha História das Mulheres. Tradução de Ângela M. S. Côrrea, São Paulo: Contexto, 2007.

Perfil dos Municípios Goianos - SEPLAN/SEPIN. (1) Estimativa. Elaboração: SEPLAN-GO / SEPIN / Gerência de Estatística Socioeconômica - 2005.

PINHEIRO, A. C. C. (Org.). Passagens: autobiografia de dom Eduardo Duarte Silva, bispo de Goyaz. Goiânia: Kelps, 2007, p. 273.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), v. 17, p. 159-189, 2009.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. Trad. Luiz Felipe Guimarães Soares. Revista Estudos Feministas, v. 8, n° 2, 2000.

REINATO, Eduardo José Imaginário religioso nos ex-votos e nos vitrais da Basílica de Trindade - GO. História: Debates e Tendências [en linea]. 2008.

Revista Santuário de Trindade nº 32 de 29/06/1958(Pe. João Cardoso Souza).

ROZENDAHL, Zeni. Espaço e Religião. Uma Abordagem Geográfica. 1° Ed. Rio de Janeiro. UERJ, NEPC, 1996.

Revista Santuário. Pe. João Cardoso Souza, Santuário de Trindade nº 32 de 29/06/1958).

SANTUÁRIO BASÍLICA DO DIVINO PAI ETERNO. Disponível em:<http://www.paieterno.com.br/site>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Características do Empreendedor. Site Disponível em: Acesso em: outubro/2008 SEBRAE – Serviço Brasileiro.

SILVA, Eduardo Duarte (Bispo). Passagens: autobiografia de Dom Eduardo Duarte da Silva– Bispo de Goyaz, Goiânia: UCG, 2002.

SCOTT, Joan. Gênero é uma categoria útil de análise histórica. Recife: SOS CORPO, 1991.

STREY, Neves Marlene. Mulher: estudos de Gênero. São Leopoldo: Unisinos, 2002.



# **Narrativas cosmológicas dos povos Haliti (Paresi) e Boe (Bororo): análises dos aspectos de narrativas ancestrais sobre a origem**

---

Antonia Cristina Valentim da Luz  
Deise Leite Bittencourt Friedrich  
Arlene Bispo da Silva  
Áurea Cavalcante Santana  
Maxwell Miranda

DOI: 10.47573/ayd.5379.2.179.2

## RESUMO

Neste ensaio, apresentamos uma análise comparativa de duas narrativas cosmológicas do povo Haliti (Paresi) e do povo Boe (Bororo). À luz dos estudos de Eliade (1992) e Lévi-Strauss (2008), que apontam regularidades na estrutura dos mitos, objetivamos analisar tais semelhanças nas narrativas de origem e refletir sobre a influência cosmológica na estrutura social das duas etnias. A presente temática foi escolhida devido à escassez de estudos a respeito da cosmologia dos dois grupos. Partimos da hipótese que embora os mitos apresentem regularidades estruturais, encontraríamos diferenças que expressam a diversidade dos povos em destaque e que acarretam diferenças na estrutura social.

**Palavras-chave:** cosmologia indígena. estrutura narrativa. estrutura social étnica.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste ensaio, apresentamos uma análise comparativa de duas narrativas cosmológicas do povo Haliti e do povo Boe<sup>1</sup>. À luz dos estudos de Eliade (1992) e Lévi-Strauss (2008) que apontam regularidades na estrutura narrativa dos mitos, objetivamos analisar tais semelhanças nas narrativas de origem e refletir sobre a influência cosmológica na estrutura social das duas etnias. A presente temática foi escolhida devido à escassez de estudos a respeito da cosmologia dos dois grupos sob o enfoque proposto. Embora alguns trabalhos abordem a cosmologia desses povos, eles não analisam as regularidades estruturais e seus reflexos sociais.

Diante deste cenário, entendemos que cada sociedade indígena tem sua cosmologia própria, a qual pode se refletir na estrutura social, nos rituais e no comportamento dos indivíduos. Dessa forma, partimos da hipótese que embora os mitos apresentem regularidades estruturais, encontraríamos diferenças que expressam a diversidade dos povos em destaque e que acarretam diferenças na estrutura social. As duas etnias estão localizadas no estado de Mato Grosso, mas possuem história, cultura e língua diferentes, as quais apresentamos resumidamente a seguir.

O povo Haliti vive desde tempos imemoriais no extremo oeste do estado de Mato Grosso, cuja região é conhecida como Chapada dos Parecis e banhada pelas bacias do rio Amazonas e do rio Paraguai (Plano de Gestão Haliti-Paresi, 2019). Foram designados pelos colonizadores, *mahalitihyarenae* (os não indígenas), como “Parecis”, porém, se autodenominam *haliti* (gente), numa referência explícita ao gênero humano em oposição aos animais (CANOVA, 2019) e, na ortografia atual, se usa *haliti* (o ser humano verdadeiro). A língua recebe a mesma denominação do povo e pertence à família linguística Aruák. É falada por 90% da população (BRANDÃO, 2014) e em diferentes dialetos, de acordo com o subgrupo de pertencimento: *Wáimare*, *Kozárene*, *Kaxínti* ou *Kazíniti*, *Warére* e *Káwali* (ISA, 2014).

Já o povo bororo, tal como ficou conhecido na literatura histórica, linguística e etnológica, se auto identifica como boe que em sua língua significa “gente”. No período colonial, diversos grupos boe habitavam as regiões mato-grossenses próximas a alguns dos principais rios como Cuiabá, Coxipó, Mortes, São Lourenço, Araguaia e seus afluentes. Atualmente, o povo boe vive

1 Os povos indígenas brasileiros foram nomeados conforme as interações dos colonizadores que os chamavam pelos nomes dados pelas etnias rivais ou por demonizações que mais eles falavam em suas línguas. Na atualidade os movimentos indígenas pedem para serem referidos por suas autodenominações e assim faremos nesse estudo.



está distribuído nos seguintes territórios descontínuos: Meruri, Tadarimana, Jarudore, Perigara e Teresa Cristina, todas em Mato Grosso (ISA, 2014). Sua língua filia-se à família linguística bororo, que é constituída por cinco membros (bororo, umutina, otúke, kovareka e kuruminaka), das quais a língua Bororo é a única sobrevivente (CAMARGOS, 2013, p. 204). Em um nível mais remoto a família Bororo vincula-se ao tronco Macro-jê (RODRIGUES, 1999).

Ambos os povos indígenas têm conhecimentos de mundo cujos fenômenos naturais são explicados por meio de narrativas que são transmitidas de geração a geração. Inicialmente, pertenciam à tradição oral, mas que atualmente boa parte delas contam com versões escritas. Essa concepção de transmissão de histórias também pertence aos não indígenas, alguns conceitos vão sendo repassados por meio de narrativas que nos foram ensinadas, porém, embasadas na perspectiva cristã e/ou científica. Para explicar a criação das civilizações, uns fazem inferência a Gênesis, outros ao *Big Bang*. No entanto, os povos Boe e Haliti fazem essa explicação de criação a partir de sua própria cosmologia com narrativas contadas pelos anciões das comunidades.

## AFINAL, O QUE É COSMOLOGIA?

Ramos (1997) apresenta a seguinte definição: “As cosmologias indígenas representam modelos complexos que expressam suas concepções a respeito da origem do Universo e de todas as coisas que existem no mundo”. Numa perspectiva mais aprofundada, Silva (1994) define cosmologia como “[...] teorias do mundo. Da ordem do mundo, do movimento no mundo, no espaço e no tempo, no qual a humanidade é apenas um dos muitos personagens em cena. Cosmologias definem o lugar que os humanos ocupam no cenário total [...]” (op. cit., p. 75). Contudo, a melhor explicação partiu de um doutorando da etnia Xavante Oscar Waraiwe Urebete (2021): “Cosmologia indígena é a maneira de interpretar o mundo”, dita em uma de suas apresentações durante uma disciplina<sup>2</sup>.

A partir das definições, entendemos que a cosmologia determina a cosmovisão de um povo que pode ou não ser refletida em sua organização social, na cultura e na língua, em outras palavras, ela fundamenta todo o universo epistemológico de cada etnia. Nesta perspectiva, Araújo (2018, p. 46) acrescenta que “uma língua resguarda as formas culturais muito bem marcadas pelas quais as sociedades concebem o seu mundo, em outras palavras, as realidades culturais de uma sociedade estão todas expressas e constituídas na e por meio da língua deste grupo”. Estes saberes e fazeres são diferentes em cada sociedade indígena, podem ter semelhanças entre si, mas cada povo carrega seu saber próprio, sua diversidade.

## Práticas orais dos povos indígenas

Inúmeras são as definições de narrativa, dentre as quais concordamos com a perspectiva de Sodré (1988) que a concebe como:

[...] um discurso capaz de evocar, através da sucessão temporal e encadeada de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados. Na narrativa, distingue-se a narração (construção verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta, um mundo. O romance, o conto, o drama, a novela, são narrativas. (SODRÉ, 1988, p.75)

<sup>2</sup> UREBETE, Oscar Waraiwe (2021). *Falar a própria língua: um direito ameaçado (exposição oral)*. In: Santana, Áurea Cavalcante. *Disciplina Língua e Cultura*. Cuiabá: PPGEL/UFMT, 2021.



Assim, entendemos que esta concepção também abarca as narrativas da tradição oral que cumprem um papel na transmissão de valores e crenças das sociedades indígenas, preservando a memória coletiva. Essas não são apenas histórias, são narrativas contadas a partir de vivências representativas. A partir desta diferenciação, Fernandes (2007, p. 329) afirma que a “[...] diferença principal entre o contador de histórias e o narrador está no fato de que o primeiro é um ator, que tem por objetivo principal a interpretação; o segundo é um membro da comunidade narrativa que está compartilhando experiências [...].”

Diante disso, as narrativas indígenas passam por um desencadeamento de fatos, utilizam o imaginário e são importantes justamente para que repassem essas manifestações sociais. Tais narrativas cosmológicas fazem parte da tradição oral. Contudo, após o contato com a sociedade envolvente e com a implantação da escrita e, conseqüentemente, a definição de ortografias para suas respectivas línguas, um número considerável de narrativas pode ser encontrado em registros escritos em língua nativa ou versões delas em português. Assim, as narrativas em estudo partem de versões escritas em português.

## **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA ANÁLISE DE NARRATIVAS MÍTICAS**

Partindo dos pressupostos de Cortazzo (2007), que propõe uma teoria interpretativa dos textos indígenas, com três níveis de sentido: o étnico, o antropológico e o literário, Veiga (2015) afirma que o sentido étnico é acessível apenas à sociedade que o cria e o experimenta. O sentido antropológico é construído sob uma ótica ocidental e o sentido literário é a observação das categorias estéticas referidas na linguagem. Assim, a autora conclui que “[...] ao sentido étnico nunca teremos acesso, enquanto o sentido literário pode nos auxiliar na compreensão da estilística da linguagem na organização da mensagem narrativa. E o sentido antropológico é o que muitas vezes temos acesso [...]” (VEIGA 2015, p. 108).

Sob esse ponto de vista, neste breve ensaio, analisaremos narrativas cosmológicas de origem dos povos Boe e Haliti a partir dos estudos de Lévi-Strauss (2008) e Eliade (1992), cujas perspectivas se assentam na antropologia e na religião, respectivamente. Neste tópico, apon-tamos de forma breve as concepções adotadas de cada uma das perspectivas que nortearam nossa análise.

### **Perspectiva antropológica de Lévi-Strauss**

Na visão de Lévi-Strauss (2008, ), os mitos constituem tentativas de explicação de fenômenos de difícil compreensão e a sucessão dos eventos não parece estar submetida a regras de lógica ou de continuidade. Contudo, “os mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo” (op. cit. p. 223).

Conforme Lévi-Strauss (2008, p. 225), mito é “uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, descolar do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou.” Concordamos com esta perspectiva, pois somos seres que utilizamos a linguagem e a fala para despertar os saberes sobre nossa existência e, certamente precisamos aliar explicações para sanar lacunas existenciais, os mitos fazem esse papel para alguns povos, em especial os indígenas.

Para Lévi-Strauss (2008), existem algumas regras a serem seguidas para análise dos mitos e cita três:

1). Um mito não deve ser jamais interpretado em um só nível. Não existe explicação privilegiada, pois todo mito consiste em relacionar vários níveis de explicação. 2). Um mito não deve jamais ser interpretado isoladamente, mas em sua relação com outros mitos, os quais, tomados conjuntamente, constituem um grupo de transformação. 3). Um grupo de mitos não deve jamais ser interpretado isoladamente, mas com referência: a) a outros grupos de mitos; b) à etnografia das sociedades donde provêm. Pois, se os mitos se transformam mutuamente, uma relação do mesmo tipo une, sobre um eixo transversal ao deles, os diferentes planos entre aos quais evolui toda vida social, desde as formas de atividade técnico-econômica até os sistemas de representação, passando pelos intercâmbios econômicos, as estruturas políticas, as práticas rituais e as crenças religiosas. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 74)

Sendo assim, os mitos estudados seguem esses preceitos, comparando os dois mitos de sociedades indígenas diferentes, e notadamente verifica-se que há uma transformação de um grupo para o outro, mas que se relacionam. Os mitos analisados têm o propósito de explicar a origem do mundo.

Dessa forma, podemos encontrar traços semelhantes como um sistema temporal que se refere a eventos passados – nos primórdios, mas, simultaneamente, se refere ao presente e ao futuro. A vida humana é concebida por meio do reino vegetal (emergência para fora da terra), o que pode ser chamado de autoctonia humana. Além disso, este ser primordial se configura como inacabado, passando por um processo de “aperfeiçoamento” até a forma humana convencional.

Nestes mitos, encontramos personagens heroicos humanos e divinos que apresentam dualidade de natureza, ora benéfica, ora maléfica, ou seja, não há o maniqueísmo do bem contra o mal. Além disso, pode haver muitas versões da mesma narrativa. Contudo, não existe versão “verdadeira”, da qual todas as outras seriam meras cópias ou ecos deformados. Assim, todas as versões pertencem ao mito.

## Perspectiva do pensamento religioso – Eliade

Segundo Eliade (1992), a cosmologia dos povos tradicionais apresenta mitos da criação do mundo a partir da manifestação da hierofania que provoca ruptura a homogeneidade do caos. É preciso de um mundo (cosmos), criado pelos deuses, que seja o ponto de referência e de estabelecimento, o qual se torna o “Centro”, um lugar consagrado que liga o ser humano aos três níveis cósmicos – Terra, Céu e regiões inferiores. Segundo o autor:

[...] o que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). (ELIADE, 1992, p. 21).

Dessa forma, os mitos de criação costumam apresentar imagens que simbolizam a ligação com o Céu, se referem ao *Axis mundi* e podem ser representados por escadas, pilar, montanha, rocha, árvore, cipós, entre outros. Estas imagens são o “umbigo da Terra”, ou o centro do mundo em torno do qual tudo é formado. Ainda segundo o autor, podemos:

“Considerar uma sequência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num “sistema”, ao qual se pode chamar de “sistema do Mundo” das sociedades [...] grande número de mitos, ritos e crenças diversas derivam desse “sistema do Mundo” tradicional (ELIADE 1992, p. 24-25).

É nesse centro do mundo que o ser humano é criado ou recriado em algumas narrativas, sendo assim uma réplica da cosmogonia. Outra característica destas narrativas é apresentar:

[...] um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito (ELIADE 1992, p. 40).

Ademais, segundo Eliade (1992), os personagens da narrativa mítica são deuses ou heróis civilizadores, portanto, o homem só pode conhecer tais narrativas através de revelações. Neste aspecto, o mito funda uma verdade que não pode ser questionada: “é assim porque foi dito que é assim.” Além disso, o mito sempre narra como surgiu alguma realidade, seja ela total, ou uma parte como uma espécie animal, uma espécie vegetal, uma instituição humana etc. O autor afirma que a “[...] função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc.” (ELIADE, 1992, p. 51).

Um elemento importante nas narrativas míticas é a água que representa tanto a morte (purificação) como o renascimento, assim algumas narrativas podem retratar o ressurgimento humano após um dilúvio, ou a origem humana a partir da água. A terra é outro elemento importante, visto que algumas culturas preconizam a origem humana a partir da Terra Mãe. Ainda, outro elemento é a árvore que pode simbolizar o cosmos e a vida. Alguns elementos evocados nos mitos (o Universo, o Templo, a casa, o corpo humano) podem apresentar uma abertura superior que torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra.

As características da narrativa mítica apontadas pelos dois autores servirão como referencial para a análise comparativa das narrativas de origem dos povos Boe e Haliti, que passamos a apresentar na próxima seção.

## VERSÕES DA ORIGEM DOS POVOS BOE E HALITI

A pesquisadora Leila Aparecida de Souza (2014, p. 42) apresenta em sua pesquisa a seguinte narrativa do povo Boe contada por uma professora bororo, a autora intitula como “Resumo da palestra” sobre a origem:

Somos Orari Mogo-doge. Somos flor de ipê (ema oku). Antigamente nós não éramos assim. Hoje somos parecidos com baraedu [não indígenas], mas ainda continuamos sendo Orari Mogo-doge. É isso que somos! A história aconteceu em Cuiabá, onde havia muito Bororo no rio Coxipó. Eles estavam fazendo kago [armadilha para pegar peixe]. Certo dia, as almas foram pescar onde os Bororo tinham feito kago. Com os Bororo foi um menino, filho do tugaregedu Meriri Poro. Os pescadores bororos debochavam do menino, dizendo: ‘Olha, menino, este akurara [peixe pacupeva] é parecido com a vagina da sua mãe’. O menino não dizia nada. Os homens insistiam: ‘Olha, menino, este lambari é parecido com a vagina da sua mãe’. O menino não dizia nada. Outra vez eles disseram: ‘Olha, menino, este koge [peixe dourado] é parecido com a vagina de sua mãe’. O menino foi embora, foi contar para o pai o que havia acontecido. Então, ele disse ao pai: ‘Pai, pai, os homens disseram que o akurara se parece com a vagina da minha mãe.’. O pai não deu atenção ao filho, pois estava fabricando flecha. O menino queixou novamente: ‘Pai, pai, os homens disseram que o lambari parece com a vagina da minha mãe.’. O pai continuou fazendo a flecha. Mais uma vez o filho reclamou: ‘Pai, pai, os homens disseram que koge parece com a vagina da minha mãe.’. Aí então o pai se levantou, pegou seu arco e flecha e saiu para matar os que tinham debochado de seu filho. Chegando ao lugar onde haviam feito kago, Meriri Poro avistou dois espíritos, eles eram jakomea-doge [aroe, espírito]: jakomea kujagureu [espírito vermelho] e jakomea coreu [espírito preto]. Flechou e matou os dois.

Imediatamente, as águas começaram a subir. Meriri Poro foi saindo com pressa do lugar. No caminho, encontrou Jerigi Otojiwu que achou estranha a pressa de Meriri Poro. Então Meriri Poro chegou em casa, pegou as suas flechas e disse à mulher: “fique esperta!”. Nessa mesma hora, ele saiu para se salvar no morro Aturuari. Quando desceu do morro, viu tudo acabado. Começou a cantar para cada objeto do seu povo que encontrava. Esse canto se chama Bakurenogare. Depois disso, ele fez alguns experimentos para trazer seu povo de volta. Primeiro, experimentou com noa [barro branco], mas não deu certo. Depois experimentou com pio [cera de abelha], mas também não deu certo. Então, cruzou com uma veada, seu nome era Kaidogareu Pararedo Pobogoroka e deu certo. Por isso dizem que nossa mãe é uma veada e nosso pai é Meriri Poro.

Já para o povo Haliti, encontra-se a seguinte narrativa de sua origem, conforme consta no Plano de Gestão Haliti-Paresi (2019):

Sua história se inicia quando um grupo de irmãos saiu do interior de um rochedo, por uma fenda aberta por **TOAKAIHYORE- ENOHARETSE, ENORE<sup>3</sup>** (o criador e deus do raio) no local denominado *Kinyohaliti hikyoneakota hakanokoaharenae kakwa*, a Ponte de Pedra, formação natural existente no rio *Sucuriu-winya*, afluente do rio Arinos. Ao sair através de uma fenda do rochedo onde viviam, descobriram o mundo externo e todos os rios, animais terrestres, pássaros, árvores em lugares, que já existiam, mas ainda não tinham nome. Depois do povo de Wazare, saíram os povos de seus irmãos *Zaloya, Zaolore, Kamazo, Tahoe, Kono, Kamaihiye, Zakalo*, Nare e muitos outros, inclusive o povo de *Koitihyore*, avô dos não índios, chamados até hoje de *mahalitihyarenae-imuti*. *Wazare*, o irmão mais velho, nomeou todas as coisas, orientou a saída dos outros, distribuindo cada irmão pelas cabeceiras dos rios da região, definindo assim seus respectivos territórios. A música e a primeira das *Iyamaka* (flautas sagradas) também saíram da fenda da pedra com o povo de Nare, um dos irmãos mais novos de *Wazare* e o último dos *Kinyohaliti* (ancestral) a sair. Nare e sua gente vieram dançando, cantando e tocando a flauta de pã, chamada Zero. Outras flautas sagradas vieram de *Kalaetewe*, o grande senhor das flautas aquáticas e chefe dos homens-da-água. [...]

Quando saíram pela fenda da pedra os irmãos eram peludos, possuíam rabos, dentes compridos e membranas entre os dedos dos pés e das mãos, estavam entre a forma animal e a humana. Através de acontecimentos diversos e gradativos, com o auxílio de seres do mundo animal como a cutia, a mutuca, a formiga, seus corpos foram sendo moldados até que atingiram a forma Haliti (humanos), tornando-os aptos a manter relações sexuais e procriar. A partir daí, *Wazare* e seus irmãos (*Kamazo, Zaolore, Kono, Tahoe, Kamaihiye, Zakalo, Nare e Zaloya*) casaram-se com as filhas de *Atyahitsonero* (o rei das árvores).

Elas também não estavam completas: utilizando-se do dente de paca os homens então modelaram vaginas nas mulheres. As mulheres, por sua vez, ordenaram às mutucas que modificassem os órgãos sexuais masculino e feminino, para adequá-los uns aos outros. [...]

Como seus descendentes eram filhos de um grupo de irmãos, o casamento era desaconselhado entre seus filhos, estabelecendo-se a endogamia dos grupos.

## Análise das narrativas de origem povos Boe e Haliti

Os seres humanos sentem a necessidade de saber de onde vieram e para onde vão. Esta é uma percepção explicada, muitas vezes, por meio da cosmologia ou da ciência e, conforme Smoot (1995, p. 28), “a sociedade tem fome tanto de ciência como de mitologia, e é na teoria do big bang que essas duas dimensões se misturam mais intimamente.” O autor, que recebeu o prêmio Nobel em Física do ano 2006, traz esta informação justamente para indicar que as possibilidades de conhecimento sobre a criação do mundo transcendem o conhecimento científico. Portanto, os mitos preenchem lacunas que a ciência não consegue explicar.

Os povos indígenas prezam pela preservação da memória coletiva registradas nessas narrativas como um ato de resistência e de reafirmação de sua identidade, o que acentua a im-

<sup>3</sup> A narrativa da origem desse povo é bem extensa, aqui apresentamos de forma sucinta, conforme o Plano de Gestão Haliti-Paresi (2019). O documento apresenta os nomes dos deuses/heróis em negrito e em caixa alta.

portância da análise de suas principais características. Assim, para analisar as semelhanças e/ou diferenças na estrutura narrativa dos mitos de origem apresentados, elaboramos um quadro com as principais características levantadas no estudo bibliográfico de Eliade (1992) e Lévi-Strauss (2008). Nele inserimos os trechos referentes à cada característica encontrada nos mitos, de modo que pudemos compará-los:

**Quadro 1 – Quadro comparativo das características estruturais dos mitos.**

<b>Características Lévi-Strauss/Eliade</b>	<b>Narrativa Boe</b>	<b>Narrativa Haliti</b>
Sistema temporal/Tempo primordial	Antigamente/certo dia	Sua história se inicia quando...
Autoctonia humana	Os seres primordiais ressurgem da natureza – cruzamento do herói civilizador com uma veada	Os seres primordiais emergem do centro da Terra.
Ser primordial inacabado	Os primeiros filhos nascidos tinham a forma de animal e eram peludos como a mãe.	Os irmãos eram peludos, possuíam rabos, dentes compridos e membranas entre os dedos dos pés e das mãos, estavam entre a forma animal e a humana.
Herói civilizador	Meriri Poro	Wazare
Deuses/espíritos	Jakomea kujagureu [espírito vermelho] e jakomea coreu [espírito preto].	Toakaihyore- Enoharetse, Enore (o criador e deus do raio)
Dualidade dos personagens	Meriri Poro matou os espíritos e recriou os Boe/Bororo	Não há relato deste aspecto.
Versões diferentes do mito	Encontramos versões diferentes	Encontramos versões diferentes.
Axis mundi/Centro do Mundo	morro aturuari (atualmente conhecido como morro de Santo Antônio <sup>4</sup> ), onde meriri poro se refugiou e se salvou da inundação.	um rochedo, a Ponte de Pedra <sup>5</sup> , formação natural existente no rio Sucuriu-winya, afluente do rio Arinos.
Abertura ou fenda/passagem	Não há	um grupo de irmãos saiu do interior de um rochedo, por uma fenda aberta por Toakaihyore- Enoharetse, enore (o criador e deus do raio).
Elementos simbólico na origem	Água – recriação do ser humano após uma grande inundação.	Terra – os humanos emergem do interior da terra/Terra Mãe

**Fonte: elaborado pelas autoras, inspirado em Eliade (1992) e Lévi-Strauss (2008).**

Ao observarmos o quadro, percebemos que as duas narrativas apresentam quase todos os elementos característicos da estrutura, figurando como exceção a “dualidade dos personagens” que não ocorre no mito Haliti e “abertura ou fenda” que não aparece no mito Boe. Quanto aos demais elementos, embora sejam comuns aos dois mitos, se configuram com detalhes diferentes.

O primeiro aspecto presente nas duas narrativas é o tempo mítico ou tempo primordial que se configura de forma semelhante. Em seguida, notamos que a “autoctonia humana” ocorre por meio do cruzamento do herói civilizador com um animal no mito Boe, enquanto no mito Haliti os seres emergem da terra. Porém, nos dois casos, estes seres se configuram como inacabados e semelhantes a animais. Outras semelhanças são: a presença de deuses, heróis civilizadores e

<sup>4</sup> O morro de Santo Antônio está localizado no Município de Santo Antônio de Leverger, MT.

<sup>5</sup> A formação rochosa Ponte de Pedra está localizada na divisa dos municípios de Diamantino e Nova Maringá - MT, a qual pertence à terra indígena Ponte de Pedra que abriga uma parte do povo Haliti (ISA, 2014). Este grupo étnico se encontra distribuído em outras terras indígenas: Rio Formoso, Utiariti, Estação Parecis, Estivadinho, Pareci, Juininha, Figueira e Uirapuru (BRANDÃO, 2014).



a existência de versões diferentes do mito.

Um aspecto que chama a atenção é o *Axis mundi*(ELIADE, 1992) no mito dos Boe é representado por uma montanha na qual Meriri Poro se refugia após a inundação, enquanto no mito Haliti a representação é um rochedo do qual eles emergem. É notório que temos dois tipos diferentes de surgimento, o primeiro por meio da água que causa uma grande inundação (Aroe jakomea pó) e, no segundo, os seres primordiais saem de dentro da Terra, através de uma fenda na rocha.

Assim, a narrativa do povo Haliti descreve que os irmãos *Wazare, Zaloya, Zaolore, Kama-zo, Tahoe, Kono, Kamaihiye, Zakalo, Nare* e muitos outros, até *Koitihyore* (avô dos não índios) surgiram das frestas da rocha e eram seres inacabados: *Quando saíram pela fenda da pedra os irmãos eram peludos, possuíam rabos, dentes compridos e membranas entre os dedos dos pés e das mãos, estavam entre a forma animal e a humana.* A narrativa Boe traz o relato que após a inundação, Meriri Poro cruzou com um veado que era fêmea, para a qual Oliveira (2016) faz a seguinte descrição

[...] Por fim encontrou um pobogo (veado) e percebeu que era uma fêmea. Cruzou com ela e os primeiros filhos nascidos tinham a forma de animal e eram peludos como a mãe. Nos cruzamentos posteriores, nasceram seres cada vez mais humanos e belos e, assim, em breve, a terra repovoou-se de muitos Bororo. (OLIVEIRA, 2016 p. 25)

Nesta breve discussão, ficou evidenciado que embora os mitos apresentem regularidades estruturais que os tornam semelhantes, são ricos em detalhes diferentes que expressam a diversidade cultural e cosmológica dos dois povos. Tais especificidades refletem configurações diferentes na estrutura social das duas etnias, como veremos a seguir.

## Aspectos sócio-históricos e religiosos povos Boe e Haliti

Para o antropólogo e professor indígena da Universidade de Brasília (UnB), Gersen José dos Santos Luciano (etnia Baniwa), a cosmologia determina as concepções e a visão do mundo, seja social, cultural ou econômica. Ele afirma que “[...] toda organização social, cultural e econômica de um povo indígena está relacionada a uma concepção de mundo e de vida. Ou seja, há uma determinada cosmologia organizada e expressa por meio dos mitos e dos ritos” (LUCIANO, 2006, p. 43).

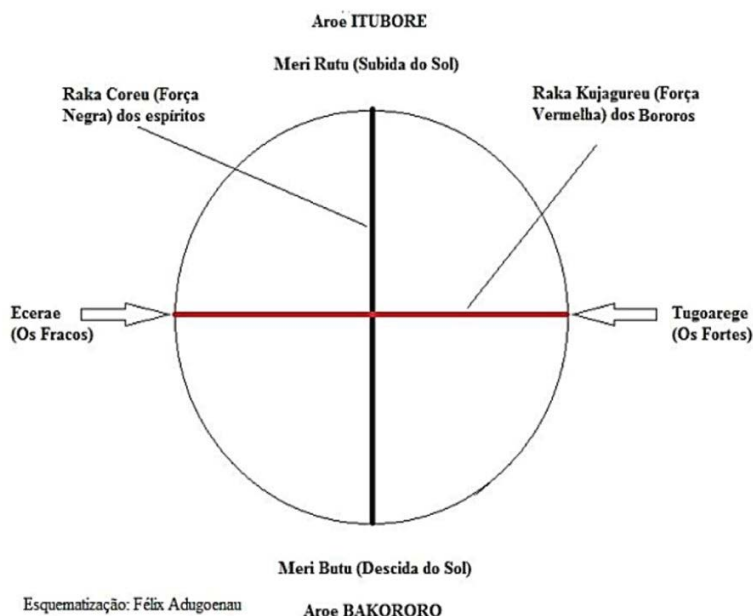
Um fator importante no estudo da cosmologia é que estas narrativas esclarecem diversos aspectos organizacionais e culturais da sociedade indígena, pois, segundo Eliade (1992), os mitos são modelares para as criações humanas e os heróis civilizadores são modelos de comportamento para a sociedade. Assim como a sociedade cristã estabelece um padrão ético a partir dos personagens bíblicos, a sociedade indígena segue o padrão das narrativas cosmológicas. Portanto, as etnias estudadas apresentam em suas estruturas sociais reflexos da cosmologia.

A divisão da estrutura sociocultural do povo Boe tem por base a cosmologia que se reflete na própria disposição das casas dos indígenas. A comunidade é organizada em círculo, está dividida em duas metades exogâmicas, denominadas Tugarege e Ecerae, as quais são intercaladas por total de oito clãs, divididos em partes iguais. Dentro dessa divisão existem os subclãs com três subdivisões nota-se que tem uma certa complexidade que influencia no meio social indígena, isso é, os indígenas não se casam com pessoas dos mesmos clãs, por exemplo, há entre eles uma hierarquia social conforme o pertencimento nos clãs. Os Boe são matrilineares

conforme a linhagem dos clãs que as mães pertencem, (VIERTLER, 1987).

Conforme Adugoenu (2015, p. 35), seu povo compreende a funcionalidade dessa estrutura da seguinte forma: “[...] a pessoa faz parte de um universo físico composto por seres animados, corpos celestes e fenômenos meteorológicos e de todo um universo sociológico que compõe a própria aldeia”. A figura abaixo evidencia as ligações cosmológicas existentes na cultura do povo Boe, que são regidas por três tipos de forças:

**Figura 1 – Duas Grandezas – Duas Forças.**

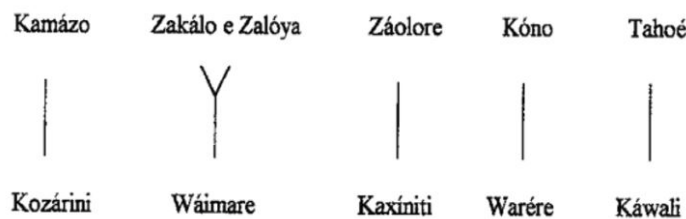


**Fonte: ADUGOENAU, 2015, p. 69.**

Cada força exerce um papel fundamental dentro da cosmologia Boe, a força *aroe*, espíritos predominantemente aquáticos e almas de mortos; Erubo-mage, forças mágicas associadas a certos vegetais do campo e da floresta, empregados como remédios ou venenos e Bope, espíritos da natureza, associados com determinadas plantas e animais, habitantes de rochas, montanhas, árvores e campos, regendo assim, as influências sociais e culturais dos povos Boe. Como pudemos observar, no mito de origem há a presença de seres espirituais que são os referenciais da força negra e da força vermelha: *Jakomea kujagureu* [espírito vermelho] e *jakomea coreu* [espírito preto].

No caso dos Haliti, consta no Plano de Gestão que a “[...] história dos Haliti é a referência central de sua identidade, organização sociocultural e territorialidade” (p. 10). Segundo as narrativas tradicionais os subgrupos deste povo se originaram dos oito irmãos que saíram da fenda na rocha, conforme aponta o esquema produzido por Bortoletto (1999) e aqui representado na figura abaixo:

**Figura 2 - Origem dos subgrupos conforme a cosmologia**



**Fonte: BORTOLETTO, 1999, p. 60.**



De acordo com o Plano de Gestão Haliti:

Os irmãos *Zakalo e Zaloya* eram casados com uma mesma mulher e são os ancestrais dos *Waymare*. Para *Zakalo*, *Wazare* entregou a cabeceira do *Malate-winya* (rio Três Jacus) (malate = jacu); a cabeceira da Lagoa Rasa (*Natokwa*) que foi chamada de *Kalana-winya* (kalana = buritirana) e a cabeceira do *Aihyanaza* (rio Água Verde). Para *Zaloiya* foi entregue a cabeceira da *Varzearia*, chamada *Kanoti-winya*. (op. cit. p. 12)

Além da origem dos subgrupos, a narrativa cosmológica aponta que o herói civilizador *Wazare* divide o território entre seus irmãos, a fim de evitar competições “pelos recursos naturais entre eles e entre seus filhos, adaptando-os assim a locais específicos” (Plano de Gestão Haliti-Paresi, 2019). Acreditamos que este aspecto reflete também no comportamento ao evitar conflitos dentro do próprio grupo.

Essas representações presentes nos mitos refletem nas vivências nas comunidades indígenas, sempre há menção desses seres míticos em suas festas tradicionais e encontros comemorativos, pois o mito sempre se reatualiza nesses rituais e promove uma espécie de redenção ao retomar suas origens e referenciais modelares na figura dos heróis civilizadores e/ou espíritos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa análise, examinamos a importância das narrativas de origem, ao lado das demais narrativas cosmológicas, como um instrumento de resistência na preservação da identidade, da cultura, da língua e da memória coletiva dos grupos étnicos. No contexto histórico brasileiro, é notório o processo de silenciamento e apagamento cultural intentado contra as diversas etnias. Além disso, salientamos o caráter preliminar deste trabalho, visto que o tema é amplo e carece de mais pesquisas.

A cosmologia desses povos é refletida em suas respectivas estruturas sociais e em suas vivências. Consideramos, também, a evidência da diversidade das duas etnias por meio da análise comparativa. Embora esses povos habitem territórios no estado de Mato Grosso, ambos apresentam especificidades características de sua identidade que é embasada na cosmologia própria.

## REFERÊNCIAS

ADUGOENAU, Félix Rondon. Saberes e fazeres Autóctones do Povo Bororo: Contribuições para a Educação Escolar Intercultural Indígena. Dissertação (Mestre em Educação), Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2015.

ALBISETTI, C. & VENTURELLI, A. J. Enciclopédia Bororo, vol. II, Museu Regional Dom Bosco, Campo Grande, 1969.

ARAÚJO, Lorrain Tyson dos Santos. Língua e Cultura no Processo de Tradução Ka'apor: ajustes linguísticos sem empréstimos do português. Dissertação (Mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia), Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, 2018.

BORTOLETTO, Renata. Morfologia Social Paresi: uma etnografia das formas sociabilidade em grupo Aruak do Brasil Central. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

- BRANDÃO, Ana Paula Barros. *A Reference Grammar of Paresi-Haliti (Aruák)*. 2014. 457 f. Tese (Doctor of Philosophy) – The University of Texas at Austin, Texas, 2014.
- CAMARGOS, Lidiane Szerwinsk. *Consolidando uma proposta de Família Linguística Bororo. Contribuição aos estudos histórico-comparativos do Tronco Macro-Jê*. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília-DF, 2013.
- CANOVA, Loiva. *Os Paresi na conquista portuguesa de Mato Grosso (1719-1757)*. 1ª edição. Cuiabá-MT: EdUFMT, 2019.
- CORTAZZO, Uruguay. *De las artes verbales a la literatura oral*. In: ERNST, Aracy; FUNK, Susana B. *Escrita e oralidade: questões e perspectivas*. Pelotas: Editora da Univ. Católica de Pelotas, 2007, p. 83-90.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. / Mircea Eliade; [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDES, Frederico A. G. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- PGTA HALITI-PARESI. *Plano de Gestão Haliti-Paresi*. 2019. Disponível em: [https://amazonianativa.org.br/wp-content/uploads/2019/10/PGTA\\_Haliti-Paresi\\_2019.pdf](https://amazonianativa.org.br/wp-content/uploads/2019/10/PGTA_Haliti-Paresi_2019.pdf). Acesso em 05.jul. 2021.
- ISA, Instituto Socioambiental. *Povos Indígenas do Brasil*. 2014. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/o-isa/programas/povos-indigenas-no-brasil>. Acesso em 24 jul. 2021.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, ed. 4. (p. 445), 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Tradução Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1 vol. (p.366), 1993.
- LUCIANO, Gersen José dos Santos. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, LACED/Museu Nacional, 2006, p. 43.
- OLIVEIRA, Eloir Inácio de. *O Jorubo e o Meriri Ikureu Oiagodu Rogu. Encontro Intercultural e Poder entre os Bororo da Aldeia Meruri*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais/Antropologia). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016.
- RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades indígenas*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- RODRIGUES, A. D. (1999). *Macro-Jê*. R. M. W. Dixon and Alexandra Y. Aikhenvald, orgs., *The Amazonian Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, Aracy Lopes da. *Mitos e cosmologias indígenas no brasil: breve introdução*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- SMOOT, George. DAVIDSON, Key. *Dobras no tempo*. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada – Editora: Rocco, Rio de Janeiro, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: a Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

SOUZA, Leila Aparecida de. *Bakaru na comunidade indígena Bororo da aldeia central de Tadarimana, em Rondonópolis - Mato Grosso: conceitos e manifestações*. 2014. 210 f. Tese (Doutora em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

UREBETE, Oscar Waraiwe (2021). *Falar a Própria Língua: um direito ameaçado (exposição oral)*. In: Santana, Áurea Cavalcate. *Disciplina Língua e Cultura*. Cuiabá: PPGEL/UFMT, 2021.

VEIGA, Patrícia Regina Vannetti. *Do oral para o escrito: a narratividade em nheengatu no Alto Rio Negro – AM*. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2015.

VIERTLER, Renate Brigitte. *Fragmentos de Cosmologia Bororo: Xamas, Oráculos e Cerimonias de Cura*. *Revista do Museu Paulista Nova série volume XXXIII*. Universidade de São Paulo, 1987, p. 207. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:viertler-1987-fragmentos>. Acesso em 26j jul. 2021.



# Devoção e fé: procissão do Círio de Nazaré como manifestação espetacular coreográfica

---

Adriana Di Marco Neves Nóbrega  
*Profª Mª (UFPA)*

DOI: 10.47573/ayd.5379.2.179.3

## RESUMO

O presente estudo aponta uma reflexão sobre o Círio de Nazaré, procissão religiosa que acontece em Belém do Pará, relacionado com a linguagem artística da dança. Como fundamento teórico, o estudo ressalta os conceitos da disciplina Etnocenologia, para a análise das práticas citadas como manifestação de espetacularidade, ações popularmente organizadas em função do olhar do outro. A partir disso, o estudo traz uma comparação do Círio de Nazaré, como um grande espetáculo cênico coreográfico. O trabalho descreve de modo etnográfico, como procede a caminhada do Círio, bem como aborda teóricos que articulam conceitos sobre técnicas corporais e processo criativo para a análise reflexiva entre o Círio e a dança.

**Palavras-chave:** Círio de Nazaré. dança e Etnocenologia.

## ABSTRACT

This study points out a reflection on the Círio de Nazaré, a religious procession that takes place in Belém do Pará, related to the artistic language of dance. As a theoretical foundation, the study emphasizes the concepts of the discipline Ethnoscenology, for the analysis of the practices cited as manifestations of spectacularity, actions popularly organized according to the gaze of the other. From this, the article brings a comparison of the Círio de Nazaré, as a great choreographic scenic show. The work describes, in an ethnographic way, how the Círio walks, as well as approaches theorists who articulate concepts about bodily techniques and the creative process for the reflective analysis between the Círio and dance.

**Keywords:** Círio de Nazaré. dance and Ethnoscenology.

## INTRODUÇÃO

Menino acorda e vem olhar que o sol não tarda em levantar. Vem ver Belém que começa a festejar. Outros outubros tu verás. E outubros guardam histórias. Ver o peso quando for a hora. (AURÉLIO; LIMA, CÍRIOS, 2000)

No seguinte artigo abordo uma reflexão sobre o Círio de Nazaré, procissão religiosa que acontece anualmente no mês de outubro, na cidade de Belém do Pará, aos conceitos da disciplina Etnocenologia. Desse modo, desenvolvo uma comparação do Círio como uma manifestação espetacular coreográfica. Apresento uma analogia entre a procissão do Círio de Nazaré com a linguagem da dança, por observar proximidades entre ambas manifestações. Proponho esse tema por reconhecer o Círio como uma prática fortemente vigente na cidade de Belém. E então, trago a sua relação com a linguagem da dança que também se faz frequente nas vivências dos paraenses.

Para a análise do trabalho, utilizo referenciais da Etnocenologia como o autor Armindo Bião (2009), que é reconhecido como um grande pesquisador brasileiro nos estudos das artes do espetáculo. Tal como Khaznadar (1997), a fim de embasar a pesquisa na área de manifestações de Espetacularidades.

Com relação aos teóricos da dança, refiro-me a Vianna (2005), Strazzacappa (1998)

e outros que conceituem a dança como uma linguagem artística expressiva. Para desenvolver a comparação do Círio de Nazaré com a linguagem da dança, indico autores que propõem o estudo de corpo, movimento e espetáculo. Com base nisso, cito Barba (2005) no conceito de técnicas corporais. Paes Loureiro (2007) no pensamento de Conversão Semiótica e de Mendes (2004) na reflexão de Gestos Transfigurados, para a compreensão dos sentidos e significados das movimentações executadas em ambas as práticas espetaculares.

Trago ainda o conceito de Gesto Inacabado de Salles (1998), e Redes de Criação também da autora Salles (2008), para avaliar as manifestações citadas como espetáculos que nunca finalizam e nem se repetem.

Além disso, converso com os autores Borges (2016); Toledo (2015); Fiorin (2014) e outros que denotam em referência ao Círio, para contribuir no entendimento sobre o que a procissão representa para a população católica.

Como metodologia, aponto uma breve descrição etnográfica sobre o Círio de Nazaré.

A Etnografia segundo Levi-Strauss (1989):

[...] consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (freqüentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem de modo algum à natureza da pesquisa, entre aqueles que mais diferem do nosso), e visando à reconstrução, tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles; [...] (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 14)

A Etnografia incide na descrição de comportamentos culturais de um determinado grupo social. A pesquisa implica em um método utilizado pelos antropólogos com a finalidade de delinear os costumes e as práticas tradicionais de uma comunidade. Averíguo que o estudo etnográfico apropria-se das observações, das interpretações, dos detalhes, e necessita de um trabalho participativo do pesquisador.

Assim, aproprio-me da etnografia para descrever as minhas observações e reflexões no que tange a festa do Círio do ano de 2022. Relato como procede a caminhada e como a celebração é prestigiada por turistas e fiéis.

## DOMINGO DE OUTUBRO

O mês de outubro, na cidade de Belém do Pará, demarca período comemorativo em virtude do Círio de Nazaré. Festa católica que apresenta longas caminhadas, em devoção a Nossa Senhora Maria de Nazaré, mãe de Jesus, reconhecida popularmente como a padroeira dos paraenses.

Borges (2016) diz que:

O Círio de Nazaré, procissão realizada anualmente no segundo domingo de outubro em Belém, é a maior manifestação religiosa dos paraenses. Milhares de turistas nacionais e estrangeiros unem-se aos milhões de peregrinos locais para reverenciar Nossa Senhora de Nazaré, a santinha padroeira do Pará. (BORGES, 2016, p.14)

O Círio representa uma grande homenagem a Virgem Maria. Pessoas vindas de diferentes lugares peregrinam com fé, pelas ruas da capital do Estado. Acontece, anualmente, sempre no segundo domingo de outubro, contudo desde o mês anterior, observa-se mobilização na



cidade. Belém recebe romeiros e turistas, famílias decoram as suas casas, assim como confeccionam camisas e adereços sobre a temática. Tudo em preparação para a festa.

Guarinello (2001) conceitua festa e salienta que:

A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num mesmo tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. (GUARINELLO, 2001, p.972 *apud* LOBATO, 2008, p. 14-15)

Logo, enfatizo o Círio como uma festa que remete diferentes emoções e significados para os católicos devotos à Virgem de Nazaré.

A partir de Toledo (2015):

O início das festividades do Círio de Nazaré ocorre no segundo sábado de outubro, quando, à noite, sai uma procissão que recebe o nome de “transladação” com destino à Catedral de Belém, fazendo o trajeto do Círio no sentido contrário. Milhares de pessoas seguem em procissão, a maioria com velas acesas, muitas delas fazendo promessas, rezando contrita e entoando o hino de Nossa Senhora de Nazaré. (TOLEDO, 2015, p. 69)

O Círio configura um trajeto organizado. Inicia na sexta-feira com a Romaria Rodoviária, que marca o destino da imagem desde a igreja Basílica de Nazaré até a igreja matriz, no município de Ananindeua, vizinho de Belém. Depois, dirige-se a Vila de Icoaraci, município de Belém. Já na manhã de sábado, procede a Romaria Rodo Fluvial. A Santa é levada de barco pela Baía do Guajará, em direção ao Cais do Porto da cidade. Na chegada ocorre a Motorromaria, que por volta das onze horas da manhã é acompanhada por motoqueiros que buzina anunciando a passagem da imagem que chega até o tradicional colégio católico de Belém; Gentil Bittencourt, de onde se prepara para dar início ao percurso noturno da Transladação. E no domingo, acontece a tão esperada procissão que percorre as ruas de Belém, entre a Catedral Metropolitana e a Basílica de Nazaré.

Ainda de acordo com Toledo (2015):

A palavra “Círio” provém do latim *cereus* e significa grande vela. No Brasil, era inicialmente uma peregrinação vespertina, que adentrava a noite, daí o uso de velas. Em 1854, a procissão passou a ser realizada de manhã, em razão de uma chuva torrencial que havia caído no ano anterior.

A procissão do Círio contém alguns elementos característicos. O elemento central é a “berlinda”, um andor envidraçado adornado de flores no qual é transportada a réplica da santa. (TOLEDO, 2015, p.69)

Assim, no decorrer dos anos, o cortejo foi modificando-se na intenção de fortalecer a prática religiosa. A caminhada passou a ser matinal, com a puxada da berlinda pelos fiéis e, posteriormente, surgiu mais um elemento que passou a ser um símbolo emblemático do Círio, a Corda.

Então, no mês de outubro, na cidade de Belém, realiza-se uma grande comemoração religiosa. Nesse sentido, reconheço o Círio como uma tradição da comunidade católica paraense.

Conforme Fiorin (2014):

Tradição quer dizer “conjunto de memórias transmitido de geração em geração; herança cultural”. Vem do latim *traditionem*, que significa “entrega, transmissão, ensinamento”. O significado da palavra tradição tem dois vetores temporais: um orientado para o passado, em que uma experiência histórica se cristalizou em memória, e um voltado para o futuro, que está presente na ideia de transmissão. (FIORIN, 2014, p. 61-62)

Com base nesse pensamento, verifico que tradição são os costumes e as experiências culturais, transmitidas por gerações que permitem a continuidade de um comportamento em comunidade. Por isso, classifico o Círio como uma prática tradicional, posto que demarca uma apresentação realizada anualmente e envolve a memória de um povo, repassada também por gerações.

Além disso, identifico o Círio como uma manifestação espetacular, pois é uma cerimônia que inclui multidões de pessoas que se planejam para louvar e homenagear a Mãe de Jesus. Com base nessa ideia enfatizo a reflexão do Círio de Nazaré, assentado nos estudos da Etnocologia.

## ETNOLOGIA

A Etnocologia é considerada uma disciplina que abarca a pesquisa de práticas e comportamentos humanamente organizados.

Bião (2009) esclarece que:

Etno, significa o que é pertinente a um grupo social, um povo, uma nação; ceno, cobrindo um grande número de significados, simultaneamente os sentidos de abrigo provisório, templo, cena teatral, local coberto onde os atores punham suas máscaras, banquete sob tenda, corpo humano, mímico, malabaristas e acrobatas apresentando-se em barracas provisórias em momentos de festa – todos esses sentidos remetem à ideia de ceno na palavra etnocologia; e logia, naturalmente, designa a proposição de estudos sistemáticos. (BIÃO, 2009, p.133)

Logo, a Etnocologia surgiu proveniente de outros estudos e a sua proposta, enquanto área científica é investigar, descrever e contemplar atividades espetaculares presentes na sociedade.

Bião (2009) reforça que:

Aproximada, e não apenas etimologicamente, da perspectiva clássica e matriarcal da reflexão sobre a variabilidade humana no espaço e no tempo, denominada de etnologia, em 1787, a etnocologia inscreve-se na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer “extracotidianas”. (BIÃO, 2009, p.95)

O estudo etnocológico interpreta variadas celebrações populares. Fundado em Bião (2009): “Acreditamos que a arte, religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocologia), mas não são áreas de conhecimento indistintas. [...]” (BIÃO, 2009, p.99,) Portanto, a Etnocologia avalia expressões de um público, em outras palavras, manifestos espetaculares que versam na identidade de um grupo social.

Khaznadar (1997) argumenta com o seguinte pensamento:

A etnocologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de estudo: formas de manifestações que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas. Desta forma, estão excluídos do campo da etnocologia os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais. (KHASNADAR, 1997, p. 58)

A Etnocologia apresenta cinco pilares epistemológicos. São eles: Teatralidade; Espetacularidade; Estados de Consciência e de Corpo, Transculturação e Matrizes Estéticas. Nessa pesquisa, detenho-me aos conceitos epistemológicos com ênfase na Espetacularidade, uma vez que percebo relação com a temática do trabalho.

O Espetacular para Pradier (1999): “[...] deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano.” (PRADIER, 1999, p. 24)

E a Espetacularidade significa uma ação organizada em função do olhar do outro. São exercícios que acontecem fora do cotidiano e apresentam, geralmente, uma gama de pessoas reunidas a fim de compor um objetivo.

Bião (2009) afirma que: “Espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. [...]” (BIÃO, 2009, p.164) isto posto, percebo que a Espetacularidade abarca práticas artísticas como a dança, teatro, a música, o circo, a performance, além de festas populares, folguedos, ritos, cerimônias religiosas e entre outras formas expressivas da sociedade.

Da mesma forma, considero o Círio de Nazaré como uma manifestação de Espetacularidade. Primeiramente, por ser um evento que vai além da rotina. Apesar de ser uma prática tradicional, realiza-se uma nova comemoração a cada ano. Além disso, é uma ação direcionada para a contemplação, já que todos querem ver e admirar a movimentação nas ruas e a passagem da Santa. Uma festa que relaciona imensidade de pessoas que prestam reverências à Virgem Maria.

Identifico também a dança como uma manifestação de espetacularidade, uma vez que, as apresentações cênicas envolvem processos criativos, bem como públicos que prestigiam as obras, além de serem eventos que desviam da rotina cotidiana.

## CÍRIO: MANIFESTAÇÃO ESPETACULAR COREOGRÁFICA

O Círio representa uma grande manifestação de fé voltada a Nossa Senhora de Nazaré. É realizado há mais de 200 anos em Belém/PA e reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Iphan<sup>1</sup> e declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO<sup>2</sup>.

Nos anos de 2020 e 2021, por conta da Pandemia da Covid-19<sup>3</sup>, não incidiram às procissões tradicionais, para a preservação da saúde e o resguardo social. O governo havia decretado a proibição de manifestações expressivas populares no Estado do Pará. Em respeito ao decreto e também a milhares de familiares doentes, e sentidos pelas perdas de entes queridos, ocorreu apenas a passagem da imagem da Santa, em Helicóptero pelas ruas de Belém, com paradas em hospitais, para orações direcionadas aos pacientes internados em tratamentos de saúde.

No entanto, no ano de 2022, a festa do Círio retornou ainda com mais força. Em agrade-

<sup>1</sup> *Autarquia federal vinculada ao Ministério da Cidadania que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro.*

<sup>2</sup> *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. É uma agência especializada das Nações Unidas (ONU) com sede em Paris, com o objetivo de garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as diferentes nações.*

<sup>3</sup> *Infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global.*

cimento a Virgem Maria pela vida, pela recuperação da saúde e por orações para aqueles que partiram em decorrência da pandemia.

No ano de 2022, eu tive participação como espectadora dos cortejos. Senti o calor e a vibração das pessoas na passagem da santa. A energia na noite da Transladação e o calor da procissão de domingo do Círio.

Neste ano, o Círio ocorreu no dia 09 de outubro e a abertura oficial da festa foi no dia 06 de outubro, com a apresentação do manto da Santa.

Já na manhã de sexta feira aconteceu a Romaria Rodoviária, no qual a imagem foi levada para o município de Ananindeua. Observei a procissão em frente ao Hospital Ophir Loyola, referência no tratamento oncológico na cidade de Belém. Pessoas fizeram várias homenagens e pediram a benção da mãe intercessora. As ruas ficaram tomadas de devotos. Uns seguiam o cortejo de carros, outros de bicicletas e outros caminhando. Ainda não era o domingo de Círio, porém os promesseiros já se entregavam a Virgem Maria.

No sábado de manhã ocorreu o Círio Fluvial. Não tive presença nesse cortejo, porém, ao ver as ruas movimentadas, o brilho dos fogos e ao ouvir nas residências a televisão ligada com a transmissão da procissão, fez-me sentir novamente, a energia do povo paraense reverenciando a santa.

Sábado a noite aconteceu a Transladação. Iniciou com a missa no Colégio Gentil Bitencourt. Pessoas já posicionadas aguardavam a entrada da santa na berlinda. Após a missa, então, iniciou a procissão.

Fogos, luzes, brilhos, e alegria nas ruas de Belém. A fé e as promessas levaram o corpo a caminhar.

Na manhã de domingo, ainda ao nascer do sol, as pessoas também já estavam em suas posições. Umas chegavam ao local naquele momento, outras vieram da caminhada da noite anterior e preparavam-se para fazer o trajeto de retorno. E outras já posicionadas desde a madrugada, para assegurar o lugar na corda do Círio.

Após a missa, a procissão logo, iniciou, ainda com mais vivacidade e emoção. Durante o percurso eram feitas várias homenagens. Pessoas que não estavam na procissão saíram de suas casas para ver a passagem da santa. A cidade com euforia mobilizou-se até a chegada da imagem na igreja Basílica de Nazaré. Corpos cansados buscavam fôlego, em orações cantadas, pelas ruas de Belém.

Após a caminhada, missa de benção final e o sentimento da população de promessa cumprida em mais um ano de Círio.

Diante disso, a partir das interpretações da festa do Círio de Nazaré, proponho-o como uma manifestação de espetacularidade. Sugiro então, a relação como uma grande atração cênica coreográfica.

Para Vianna (2005): “A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia”. (VIANNA, 2005, p. 19) Interpreto que a dança traduz as impressões do ser humano por meio do movimento corporal. Resume uma forma artística, na qual o homem apresenta os seus pensamentos, os seus questionamentos e

os seus sentimentos. Portanto, a dança descreve uma forma de exteriorizar sensações por meio de gestos, revelando significados, assim como vivência corporal e emocional.

Durante um processo criativo em dança, envolve-se a organização e a elaboração de muitas ações para tornar possível a apresentação de um espetáculo. Como diz Viana (2019):

Sabemos que, ao produzir um espetáculo de dança, os profissionais se deparam com diversos fatores que se fazem necessários para a concepção do projeto como um todo. Desde a procura por profissionais qualificados (recursos humanos), material disponível na localidade, locação de um teatro ou licença para apresentação em locais públicos, [...]. (VIANA, 2019, p. 9)

Nesse sentido, para a construção de um espetáculo em dança, necessita-se de um processo contínuo de ensaios coreográficos, pesquisas de movimentos, bem como para a apresentação: a presença de bailarinos, público, elementos cênicos, cenários, trilha sonora, figurinos e entre outras práticas favoráveis para a produção da obra cênica.

Baseado nesses aspectos faço uma correlação do processo criativo de um espetáculo de dança, com a preparação da festividade do Círio de Nazaré, juntamente à sua procissão.

Reflito ambos os processos e apresentações como produções espetaculares.

Trago a comparação da presença dos turistas e da população local no Círio, como um público a fim de assistir a um espetáculo de dança. Relaciono também, romeiros e fiéis, no percurso da procissão, como os bailarinos atuando em cena artística.

No Círio, durante a procissão de domingo, as pessoas caminham pelas ruas de Belém motivadas pela fé. O corpo ultrapassa os limites físicos. São passos lentos e arrastados. O Corpo cansado se debruça sobre o outro. São gestos que demonstram devoção e gratidão. Penso que no momento da procissão, o corpo exausto encontra uma técnica de movimento emergido pela fé que difere do gesto de caminhar do dia a dia. Logo, considero que existem técnicas corporais de execução de movimentos que demonstram diferentes funções e significados.

O autor Barba (2005) define a técnica corporal a partir da forma de como o homem utiliza o seu corpo dentro de uma determinada vivência, experiência e cultura. O autor afirma que existem técnicas cotidianas e extra cotidianas na vida do ser humano.

Barba (2005) argumenta que:

A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes. [...] O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um bios cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas, corporais podem ser substituídas por técnicas extra cotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo. (BARBA, 2005, p. 9)

O autor aborda sobre técnicas do corpo que o homem realiza e que fazem parte de uma movimentação característica de uma determinada cultura. O modo de sentar, de comer, de dormir do ser humano, dentro de seu cotidiano é realizado a partir de movimentos corporais apreendidos no decorrer do tempo, dentro de uma vivência cultural. Todavia, as técnicas extra cotidianas em que o autor destaca, revelam que existem também, movimentações corporais que não estão dentro do cotidiano do homem, ou seja, não respeitam o condicionamento habitual do

corpo.

Diante disso, analiso que o movimento de caminhada na procissão apresenta uma técnica corporal extra cotidiana e o caminhar no dia a dia, uma técnica cotidiana. Durante a rotina, o gesto de andar representa um significado ativo e prático, porém, percebo que durante a procissão, já se torna um movimento fora do cotidiano, pois a população caminha, em meio a um mar de gente, com a intenção, por exemplo, de devoção, o qual difere do objetivo utilitário do habitual.

Ainda, ao pensar na procissão do Círio como uma apresentação coreográfica, reflito que se houvessem bailarinos executando os gestos em cena artística, o movimento de caminhada no palco, novamente iria mudar de sentido, uma vez que iria ocorrer o processo de conversão semiótica descrita por Loureiro (2001).

O autor ressalta que:

Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade sógnica, decorrente o cruzamento e inversão das funções situadas no alto e no baixo de um determinado fenômeno cultural e fruto do movimento dialético de rearranjo das funções, em decorrência da mudança de dominante no contexto cultural. Um brusco estranhamento que nas artes, por exemplo, anula o estado epifânico e abre espaço à dominância de uma outra função. (LOUREIRO, 2001, p. 172)

A partir desse pensamento, analiso que o processo de conversão semiótica torna-se evidente no momento em que acontece a transfiguração dos movimentos do dia a dia para a apresentação cênica. Os gestos cotidianos apresentam função prática e utilitária e, no palco, configuram-se artísticos de função estética dominante. Dessa forma, ocorre uma inversão de funções dos movimentos, isto é, a transfiguração dos gestos.

A autora Mendes (2004) afirma que:

Ao contrário das situações cotidianas, o gesto na dança possui um diferencial que, além de não se apresentar na forma de prática gestual anteriormente abordada, é o que torna verdadeiramente artístico. Esse diferencial é a função estética que ele assume ao ser incorporado na encenação coreográfica. (MENDES, 2004, p. 95)

Um gesto aparentemente “comum”, em cena, modifica-se para um movimento artístico, com valor estético contemplativo. Durante a rotina, os movimentos executados são utilitários, no momento em que os mesmos são trabalhados em cena coreográfica, muda-se o sentido; tornam-se gestos artísticos. Portanto, analiso as movimentações da caminhada dos promesseiros como gestos coreográficos.

Associo também, as ruas de Belém ornamentadas com cartazes, balões e faixas como um palco e cenário cênico. Relaciono também, os demais cortejos como Transladação, Motorromaria, Círio Fluvial e outros, como os processos de pesquisas e ensaios coreográficos na produção criativa da obra artística. A Berlinda e a Corda, que são os símbolos emblemáticos do Círio, como os elementos cênicos motivadores do espetáculo. As músicas características e tradicionais cantadas durante o percurso da procissão, como a trilha sonora do espetáculo cênico.

Para a preparação da festa do Círio existe também um processo criativo. As pessoas mobilizam-se confeccionando camisetas. Decoram as residências com balões, flores e cartazes. Preparam os alimentos típicos do período. Planejam-se para os cortejos e enfim, organizam-se para a chegada da Santa. Entretanto, a cada ano o Círio renova-se. São novas as promessas, as emoções e o encantamento pela festa.



Tal como na dança, a cada espetáculo coreográfico existe um processo criativo. Os bailarinos e coreógrafos pesquisam movimentos, realizam ensaios, preparam os seus figurinos e cenários. E nos ensaios são novas as sensações, as interpretações, as sensibilidades e as conscientizações afetivas.

Nesse sentido, trago a relação do Círio e da Dança como espetáculos que se encontram ativamente em processos criativos.

Salles (1998) argumenta que: “O percurso criador mostra-se como um itinerário recetivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado.” (SALLES, 1998, p. 27-28). Assim, o processo de criação abrange um percurso contínuo que requer várias tentativas, no entanto, sempre inacabado. O processo criativo, então, compara-se a uma rede de criações que induz interatividade em diferentes direções.

Ainda de acordo com a autora:

Ao adotarmos conceitos de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. (SALLES, 2008, p. 24). [...] é interessante observar a consequência dessa interação sob forma de ramificação de novas possibilidades – uma ação geradora. (SALLES, 2008, p. 25)

Igualmente, o percurso criativo dá-se por meio de planejamentos, organizações e interatividade, já que é um processo aberto conectado a diferentes áreas e ideias, propício a constantes transformações. É um constante criar e recriar na busca de um resultado proposto.

Mesmo que o Círio aconteça anualmente, e um espetáculo de dança seja reproduzido diversas vezes, nunca são as mesmas apresentações. As emoções, as pessoas e o tempo diferem uns dos outros. São processos criativos em contínuas transformações que nunca terminam; nunca cessam.

Com bases nesses pensamentos, o quadro abaixo ilustra a correlação entre as manifestações espetaculares citadas:

<b>PROCISSÃO DO CÍRIO</b>	<b>ESPETÁCULO DE DANÇA</b>
Turistas e população local	Público
Romeiros e promesseiros	Bailarinos
Camisetas com a imagem da Santa	Figurinos
Movimento de caminhada	Movimentos coreográficos
Ruas decoradas	Cenário
Demais cortejos anteriores ao Círio	Pesquisas e Ensaios coreográficos
Berlinda e a corda	Elementos cênicos
Músicas características do Círio	Trilha sonora do espetáculo

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir percebo que o Círio representa uma celebração religiosa e a dança uma linguagem da arte. Apesar de serem manifestações notoriamente distintas, atento que ambas são exemplos de espetacularidades que envolvem público, corpo e sentimento.

Percebo ainda que tanto o Círio quanto a dança, dependem de elaborações, preparativos, confecção de estruturas e vestimentas e entre outros recursos que são necessários para o desenvolvimento dos eventos.

Entendo também que as duas práticas fogem das ações do cotidiano, e ao mesmo tempo, voltam-se para o olhar do próximo. O público aprecia o espetáculo como um todo. No entanto, no Círio, o olhar maior é voltado para a imagem da Santa e na dança, para a movimentação dos bailarinos.

Verifico que ambas as manifestações refletem sentimentos por meio do movimento corporal. No Círio, o corpo exausto, os passos lentos e o andar de joelhos revelam a fé pela intercessão de Nossa Senhora. E na dança, a expressividade também ocorre a partir do corpo, em razão de que os bailarinos transmitem as suas sensações por meio de gestos coreográficos.

Portanto, a partir dessas ideias concluo que o estudo compreende uma análise reflexiva e comparativa sobre práticas espetaculares tão presentes nas vivências e identidade do povo paraense.

## REFERENCIAS

AURÉRIO, Marco; LIMA, Vital. Círios. Discografia: Canções de Nazaré. O Liberal, 2000

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. Antropologia teatral: A arte secreta do ator. Editora: E Realizações, 2005

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocnologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BORGES, João Francisco Lins Maciel. O promesseiro do Círio e outros. Belém (PA): Clube de Autores, 2016

FIORIN, José Luiz. Língua, Modernidade e tradição. Revista Diversitas. Núcleo de estudos das diversidades, intolerâncias e conflitos. n.2. USP, 2014

KHAZNADAR, Chérif. Contribuições para uma definição do conceito de etnocnologia. Trad. Sergio Guedes, 1997. In Etnocnologia: textos selecionados. Christine Greiner e Armindo Bião, organizadores - São Paulo: Annablume, 1997

LEVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: 3ª edição, 1989

LOBATO, Lúcia. Festa: uma transgressão que revela e renova. In: caderno do JIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de pesquisa e extensão em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. UFBA, n° 20. Salvador. PPGAC, 2008

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica: na arte e na cultura. Edição Trilíngüe. – Belém: EDUFPA, 2007

MENDES, Ana Flávia de Mello. Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos coreográficos do espetáculo Metrópole. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Mestrado em Artes Cênicas, 2004

PRADIER, Jean- Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: o processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. Redes de criação. São Paulo: Horizonte, 2008.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. In Etnocenologia – Textos selecionados. Greiner, Cristine; Bião, Armindo (Org). SP, 1998

TOLEDO, Valdeci. Detetive Católico, O: Perguntar, Responder e Entender a Fé. Belém (PA). Editora Ave Maria, 2015.

VIANA, Fernanda Karine Vaz: Estudo da produção cultural de espetáculos de dança em manaus: desafios x avanços. Escola superior de artes e turismo, 2019.

VIANNA, Klauss. A dança. Em colaboração com marco Antônio de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005



# **Jornalismo cultural em suas influências e implicações na sociedade contemporânea**

---

Igor Fernando de Jesus Carrera

DOI: 10.47573/ayd.5379.2.179.4

## RESUMO

Este trabalho visa trazer uma concepção no que tange ao jornalismo cultural que traz em sua abordagem um caráter renovador em relação as influências e implicâncias na sociedade contemporânea. O objetivo de tal pesquisa está em compreender a função do jornalismo cultural na sociedade em que vivemos atualmente. A justificativa para o desenvolver da temática está a compreender o motivo do jornalismo cultural ser de fundamental importância em tal sociedade. Para o mesmo o presente trabalho irá utilizar como metodologia uma revisão de literatura ao dialogar com diversos autores que abordam tal tema em seus referenciais. A conclusão para este trabalho está pautada em compreender que o jornalismo cultural pode contribuir para a transformação da sociedade

**Palavras-chave:** jornalismo. cultura. arte. influência.

## ABSTRACT

This work brings a conception in Cultural Journalism a new character relation the influences and implicances on contemporary society. The objective about the search is the understanding of the function of Cultural Journalism in the society that we live actualy. The justification for this is understand the reason about the Cultural Journalism has fundamental importance in this society. The present work use as methodology a review of literature talking with very authors that speak of this theme in their references;. The conclusion of this work is understand the Cultura Journalism can contribute for the transformation of society.

**Keywords:** journalism. culture. art. influence.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho vai trazer uma concepção transformadora do jornalismo cultural em uma visão consciente em como tal ideia proposta pode trazer consequências inenarráveis de emancipação para a sociedade em que vivemos.

O objetivo está em compreender a contribuição em que este tipo de jornalismo pode trazer à sociedade contemporânea levando em consideração os aspectos políticos sociais relevantes.

A justificativa para se desenvolver esta concepção é a de compreender a importância desse jornalismo para a construção de uma sociedade mais digna e em como o mesmo pode contribuir se utilizando principalmente das artes para o crescimento da mesma.

Para o desenvolver deste trabalho será utilizada como metodologia a revisão de literatura em que haverá um diálogo com diversos autores sobre o tema. Dessa forma se estará compreendendo o jornalismo cultural de uma forma mais emancipadora e construtiva.

Sendo assim o jornalismo cultural irá contribuir para que sua influência na sociedade implique na construção de pensamentos dessa sociedade de um modo mais crítico e transfor-

mador.

Dessa forma principalmente irá se trabalhar com concepções que trabalhem com as linguagens artísticas tendo uma qualidade não só social, mas também política contribuindo para um pensamento que preze pelo respeito as diferenças.

O trabalho com as linguagens artísticas dentro do jornalismo cultural terá função primordial ao lidar com o emergir de soluções para o viver em uma sociedade mais renovadora e praticante dos aspectos sociais.

O jornalismo cultural desde a sua redação, planejamento até chegar ao produto social deve tomar por base uma construção de valores éticos e morais de modo que a sociedade em que vivemos seja de qualidade emancipatória.

Desse modo o jornalismo cultural vem prezar o trabalho coletivo em que a reunião de todos os sujeitos envolvidos (Jornalistas, editores, público) possam juntos estar contribuindo para um trabalhar dentro de tal campo de forma mais cativante e inovadora.

E para inovar no mesmo é de extrema necessidade a relação de todos os sujeitos para que o jornalismo não se torne apenas um texto escrito, mas que tenha um aspecto motivador.

Sendo assim o trabalho do jornalismo cultural deve envolver toda a comunidade trazendo consigo uma concepção mais renovadora e provocadora de sentimentos que permitam ao público alvo ter prazer em construir igualdade de valores.

E o jornalismo cultural junto as suas linguagens artísticas devem vir unidas para que se chegue a uma união de todos os sujeitos envolvidos para que se chegue a um resultado final de construção de valores em uma sociedade tão rotulada, mas que pode ser transformada com este unir.

## DESENVOLVIMENTO

O jornalismo cultural vem com a ideia de um intercâmbio entre diferentes linguagens artísticas perpassando por vários campos de investigação dentro do aspecto cultural levando a um caráter de extrema relevância.

O jornalismo cultural dedicado a avaliação de ideias, valores e artes é produto de uma era que se inicia após o Renascimento quando as máquinas começaram a transformar a economia. A imprensa já tinha sido inventada (criada por Gutemberg em 1450) e o humanismo se propaga da Itália por toda a Europa influenciando o teatro de Shakespeare na Inglaterra e a filosofia de Montaigne na França. (PIZA, 2003, p.12)

Concordando com a citação acima o jornalismo cultural provoca uma reunião de idealizações dentro principalmente das artes e se iniciou após o Renascimento quando o humanismo se propagou trazendo com força obras de grandes artistas como Shakespeare assim como pensadores de grande qualidade humanística e artística como Montaigne.

O entretenimento nos leva cada vez mais para dentro dele e de nós mesmos. Se a arte nos oferece o ektasis que em grego significa deixar que saiamos de nós mesmos talvez por nos dar uma perspectiva o entretenimento ao nos puxar para dentro oferece o seu oposto que é a negação da perspectiva. Finalmente segundo os estilistas, enquanto a arte trata cada espectador ouvinte ou leitor como indivíduo provocando uma resposta individual a obra o entretenimento trata as suas plateias como massa.(TRIGO, 2003, p. 32)



O jornalismo cultural na sociedade contemporânea precisa ter por ideal trazer o público das massas inclusive as populares para o mesmo acesso dos elitistas dando acesso a todos a cultura e entretenimento.

Conforme o autor acima devemos sair de nós mesmos para encontrar novos caminhos e a arte é um excelente caminho para realizar tal funcionalidade.

Dessa forma fazer jornalismo cultural é também encarar as artes de forma inovadora e real onde o aspecto emancipador tenha voz dentro dessa sociedade.

O leitor da sociedade atual preza por uma qualidade no que se refere ao estilo de jornalismo que é realizado tanto em sua estrutura quanto no seu texto.

A imprensa brasileira tem se preocupado com oferecer ao leitor cadernos sobre temas culturais. A aposta que se faz no Brasil em jornalismo cultural reflete uma preocupação com um leitor mais exigente não raro deixando em segundo plano nas outras seções dos jornais. (LIMA, 2010, p.44)

O autor em sua citação acima nos remete a compreender que jornalismo cultural hoje em dia apresenta mais opções no que se refere ao seu campo de atuação com leitores mais exigentes o que nos traz a concepção de trazer um caráter, mas qualitativo e político social.

A cultura pode fomentar a transformação quando o sujeito conhece o mundo pela experiência pessoal e deixa de ser espectador de sua própria vida. Seja pela prática da arte ou de sua vivência. O jornalista cultural pode fazer o mesmo e assim reconstruir a atmosfera do imaginário sobre um dado momento histórico ao considerar na produção as suas narrativas a cultura de uma época em todos os seus aspectos em suas funcionalidades. (ROSA, 2013, p.75)

Conforme citação o indivíduo é transformado através de sua experiência pessoal analisando a si mesmo e o jornalismo cultural pode provocar esta concepção através das linguagens artísticas.

E na sociedade contemporânea aparece esse viés com uns tons que provoca pensamento no público em questão o que se refere ao trabalho com as vivências e experiências em sua vida cotidiana e o jornalismo a partir de determinada experimentação pode provocar um pensamento tanto para si mesmo quanto para o outro.

Desse modo se terá um jornalismo cultural que seja crítico e criativo sem deixar de ter um aspecto sócio cultural de extrema relevância. O jornalismo cultural entrará com a função também de construtor de uma sociedade mais inteligível e construtora de valores onde a igualdade e respeito as diferenças não sejam deixadas de lado.

O jornalismo cultural vem trazer uma concepção mais artística para o processo tanto de escrita quanto de produção com qualidades que trazem um caráter renovador e motivador para a sociedade em questão.

Dessa forma tomar a decisão em fazer este tipo de jornalismo é ter coragem ao lidar com uma sociedade tão rotulada, mas que merece ser trabalhada em seus aspectos éticos e morais diante de tais problemas que surgem a cada dia.

Segundo Faro (2006, p.147) o jornalismo cultural conserva um dinamizar de demandas estéticos conceituais ou ético político que se referem a ordem institucional e as formulações acadêmicas produzidas na sociedade.

O autor acima destaca que dentro do jornalismo cultural precisa existir o aspecto estético, mas de forma crítica, pois o aspecto político social também merece destaque com o caráter de emancipação que tanto merece nessa sociedade contemporânea.

A sociedade contemporânea está permeada pela mídia de tal maneira que não pode mais ser considerada como algo separado das instituições culturais e sociais. Nestas circunstâncias nossa tarefa em vez disso é tentar entender as maneiras pelas quais as instituições sociais e os processos culturais mudaram de caráter, função e estrutura em resposta à onipresença da mídia. A mídia é ao mesmo tempo parte do tecido da sociedade e da cultura e uma instituição independente que se interpõe entre outras instituições culturais e sociais coordena sua interação mútua. (HJARVAD, 2012, p. 52)

A sociedade contemporânea tem por linha tênue a necessidade de se trabalhar aspectos políticos sociais e para que o mesmo aconteça o jornalismo cultural pode vir com um forte viés artístico desde a sua redação até o produto final.

Tanto o impresso quanto a TV, rádio ou digital ao serem trabalhados devem buscar uma qualidade inovadora e transformadora com aspecto político-social de forma a provocar mudanças na sociedade.

A mídia não pode ser encarada ao se trabalhar na mesma como produto apenas, mas sim como construção de valores éticos e morais de forma em que tal construção provoque no público uma nova concepção de vida em sociedade.

Desse modo se estará trabalhando de forma consciente e o jornalismo cultural entra com força ao tratar de relações do multiculturalismo enobrecido pelo auxílio de todas as artes que podem tornar o mesmo mais inovador.

Sendo assim este tipo de jornalismo inova e renova as condições de experiências de um com o outro contribuindo para um coletivo que busque qualidade artística de forma clara e inovadora.

Desse modo teremos um jornalismo não só apenas de produto, mas de qualidade com caráter enaltecido de aspectos culturais para que assim dessa forma tenhamos uma visão mais consciente e política com caráter social dessa sociedade contemporânea.

Tornando assim seu caráter de vida, mas motivador e transformador de situações onde a aceitação das diferenças sejam colocadas em posição de destaque.

O jornalismo cultural ao lidar com um público extenso deve ser acessível a todas as classes sociais como forma de enriquecimento cultural o que contribui muito para uma sociedade mais política.

De uma forma aproximada a cultura pode ser resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem a forma de vida de um grupo específico. Trata-se desse todo complexo nas famosas palavras do antropólogo E.B. Taylor na sua "Primitive Culture" que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, a lei, o costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (EAGLETON, 2003, p.52)

De acordo com citação acima a cultura envolve diversos elementos e o jornalismo cultural pode trazer concepções para que o contexto artístico de características humanas e sociais possam aparecer em lugar de destaque na sociedade.

Segundo Graça (2007, p. 23) os jornalistas ao produzirem formas de conhecimento rela-

cionados a informação pública obtém um grande relacionamento social e institucional identificando e informando sobre o que é criticamente importante no contexto social.

O autor supracitado nos depara com uma situação bem pertinente ao jornalismo cultural pois a informação chega ao público alvo com um aspecto social e crítico.

Todo o jornalismo em definitivo é um fenômeno cultural pelas suas origens, objetivos e procedimentos, no entanto consagra-se historicamente com o nome de jornalismo cultural a uma zona muito complexa e heterogênea de meios, gêneros e produtos que bordem com objetivos criativos, reprodutivos e informativos os terrenos das belas letras. As correntes de pensamentos, as ciências sociais e humanas. A chamada cultura popular e muitos outros aspectos que tem a ver com a produção, circulação e consumo de bens simbólicos sem importa a sua origem e seu destino. (RIVERA, 1995, p.19)

O jornalismo cultural conforme citado pelo autor acima é uma zona muito complexa que não envolve somente linguagens artísticas como também crenças, valores o que leva a um lugar de criatividade e inovação.

E partindo dessa criatividade e inovação que o jornalismo cultural aparece com veemência ao tratar as linguagens artísticas com esse viés de forma transformadora na sociedade contemporânea.

No último século o bom jornalismo sobreviveu mesmo sem prevalecer sempre a muitas mudanças tecnológicas. A internet é apenas o mais recente de uma série de avanços que contribuíram para a segmentação da mídia. O jornal “guarda-chuva” deve grande parte de seu sucesso à habilidade de oferecer um mosaico de interesses específicos, mas deixou de ser o meio mais eficiente para atrair esses interesses. (MEYER, 2004, p. 12)

Conforme o autor acima o jornalismo com advento das inovações tecnológicas passou por inúmeras modificações em sua estrutura e rapidez de informação e o mesmo não foi diferente com o jornalismo cultural que se adaptou também a essas mudanças e trouxe o modelo digital para que influenciasse o mesmo de forma em que as linguagens artísticas não deixassem de contribuir para o mesmo.

O mundo das mídias é tão estável quanto é instável o das novas tecnologias ao ponto de tornar-se caduca a maior parte dos trabalhos de prospecção. Instável do ponto de vista técnico, pois as performances estão cada dia mais ilimitadas, mas também do ponto de vista econômico, pois a guerra industrial transtorna intermitentemente as relações de força em nível mundial. Pelo lado das mídias tudo é muito mais contido por 30 a 50 anos de legislação de tradições culturais e profissionais pelas práticas e inserções na sociedade (WOLTON, 2000, p. 96)

Conforme a citação acima a mídia logo após o surgimento da internet tornou caduca as relações dentro do campo do jornalismo o que também afetou o cultural pois lidar com essas novas tecnologias não se tornou uma tarefa muito fácil, mas em virtude de o público e os trabalhadores do universo midiático terem de se adaptar a mesma o jornalismo cultural teve de vencer tal obstáculo e ir em frente com suas ideias.

Diante de tantas mudanças e inovações o jornalismo cultural não deixou de existir e continua lutando para que as relações entre todos se tornem um bem para a sociedade contemporânea dando um novo viés e caráter a mesma.

Dessa forma teremos qualidade em um jornalismo que preza por cultura e ao mesmo tempo o respeito as diferenças.

Pois o jornalismo cultural é produzido a partir do pensamento crítico e inovador com

consciência em relação as linguagens artísticas trabalhadas no mesmo e forma mais consciente e transformadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho contribuiu para se compreender a importância do jornalismo cultural na sociedade atual compreendendo a relevância das linguagens artísticas para o mesmo.

O jornalismo cultural precisa prezar por um trabalho emancipador onde a crítica e aceitação dos valores éticos e morais sejam fatores primordiais neste tipo de jornalismo.

Desse modo o jornalismo cultural ao se utilizar das artes irá desde a sua produção de pauta até o fechamento da matéria e edição buscar uma qualidade em seu trabalho perpassando por todas as artes.

O jornalismo cultural também vem com função social ao trazer os problemas da sociedade de forma mais consistente e qualitativa tentando trazer um viés mais emancipador e crítico para o mesmo.

Dessa forma neste jornalismo a consciência em relação a aspectos políticos e econômicos vem fazer forte relação com a temática cultural trazendo uma nova visão em relação aos aspectos a serem abordados.

Assim o jornalismo ganha um viés mais contemporâneo em que dentro dessa sociedade podemos lidar com diferentes públicos e campos atingindo todas as classes sociais determinando assim uma linha tênue de pensamento.

E no jornalismo cultural não é diferente pois ao trabalhar com diversas linguagens artísticas além dos valores éticos e morais adotados tornam este tipo de jornalismo mais veemente de uma cultura expansiva e rica de valores.

E ao abordar estas culturas junto as linguagens artísticas trabalhadas na mesma chega-se a um nível de relações em que tudo se pauta no aparecimento e trabalho do respeito as diferenças.

Dessa forma o jornalismo cultural deve partir de uma concepção em que o sujeito nessa sociedade contemporânea deve viver com dignidade e o jornalismo cultural desde a sua produção até sua redação precisa enobrecer com uma qualidade emancipadora e produtora de um conhecer de valores éticos e morais que tornem essa sociedade em que vivemos mais sábia do que seja viver dignamente.

Enfim o jornalismo cultural vem com a função de construir valores éticos e morais transformando a mesma em uma sociedade mais justa e igualitária em que o respeito as diferenças se torne fator primordial.

E isto acontece desde o primeiro processo de elaboração da pauta até o produto final em que se chega a um nível de produto final com qualidade justa e de valores iguais onde o respeito seja primordial.

Dessa forma se terá um caráter novo no jornalismo, mas que também seja transformador de situações provocando um pensamento renovador.

## REFERÊNCIAS

EAGLETON.T. A ideia de cultura. Lisboa: Rolo& Filhos artes gráficas,2003.

FARO. José. Dimensão e prática do jornalismo cultural. Revista Fronteira. Estudos midiáticos. São Leopoldo.UNISINOS.2006

GRAÇA.SM. Os jornalistas Portugueses: dos problemas da inserção aos novos dilemas profissionais. Coimbra. Edições Minerva.2007.

HJARVAD. Stig Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. Matrizes.2012

LIMA. Marcelo Fernando de. Os dez mais: avaliação da literatura brasileira no suplemento Mais. Folha de São Paulo.2010. 265f.Tese doutorado. Universidade Federal do Parná.Curitiba.2010.

MEYER. P. Os jornais podem desaparecer? Como salvar o jornalismo na era da informação. Tradução Patrícia de Cia. 1 ed. Editora Contexto. São Paulo 2004.

PIZA. Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo. Coleção Comunicação.2003

RIVERA.J.B. Periodismo cultural. Buenos Aires.Paido.1995

ROSA. Eliane. Jornalismo cultural para além do espetáculo. Universidade de São Paulo.2013.

TRIGO. Luiz Gonzaga Godoi. Entretenimento uma crítica aberta. São Paulo. Editora Senac.2003.

WOLTON.D. Internet e depois? Uma teoria crítica das novas mídias. Tradução Isabel Crosseti.3ed. Editora Sulina. Porto Alegre.2000



**Os primeiros docentes da FUMA:  
trajetória dos professores pioneiros  
da atual Escola de Design da UEMG**

**The first professors at FUMA:  
trajectory of the pioneering  
professors of the current School of  
Design at UEMG**

---

Luiz Henrique Ozanan  
*Escola de Design da UEMG*

DOI: 10.47573/ayd.5379.2.179.5



## RESUMO

É muito comum, entre as instituições de ensino, indagar a respeito da sua própria trajetória. Tais instituições possuem documentos que contam a história dos cursos e sobre mudanças ocorridas na matriz curricular, como também contam a vida dos docentes. Esses documentos são provas e testemunhos de suas origens e atuações. A Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais é uma dessas instituições que possui uma massa documental, produzida pela secretaria de cursos desde 1954, e das histórias dos seus primeiros docentes, porém em divergência com as melhores condições de guarda e conservação de documentos. O presente texto decorreu de investigação sobre a trajetória do ensino de Desenho Industrial da antiga Fundação Mineira de Arte - FUMA, por meio de um mapeamento crítico dos docentes e suas práticas, entre os anos de 1954 e 1989, cujos documentos estão disponibilizados no arquivo permanente da Escola de Design. As análises documentais foram registradas e serão aqui disponibilizadas. A pesquisa teve como fomento o Edital nº 08/2021 - Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) – UEMG.

**Palavras-chave:** escola de design. Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. docentes. pioneirismo.

## ABSTRACT

It is very common among teaching institutions to ask about their own trajectory. Such institutions have documents that tell the history of the courses and about changes that occurred in the curricular matrix, as well as the life of the professors. These documents are evidence and testimonies of its origins and actions. The School of Design at the State University of Minas Gerais is one of those institutions that has a mass of documents, produced by the courses secretariat since 1954, and the stories of its first professors, but in disagreement with the best conditions for safekeeping and conservation of documents. This article was the result of an investigation into the trajectory of Industrial Design teaching at the former Fundação Mineira de Arte - FUMA, through a critical mapping of teachers and their practices, between 1954 and 1989, whose documents are available in the permanent archive of the School of Design. The documentary analyzes were recorded and will be published here. made available. The research was promoted by Public Notice No. 08/2021 - Research Productivity Scholarship Program (PQ) – UEMG.

**Keywords:** design school. Minas Gerais Art Foundation Aleijadinho. professors. pioneering.

## INTRODUÇÃO

Em 29 de novembro de 1953, foi fundada a Universidade Mineira de Arte – UMA, a partir da união de três sociedades artísticas: a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Sociedade Cultura Artística de Minas Gerais. Quatro anos mais tarde, foi criada, em Belo Horizonte, a Escola de Artes Plásticas – ESAP - da UMA. Esta foi idealizada pelo arquiteto Radamés Teixeira de Oliveira, nos moldes da escola alemã Bauhaus, que foi a primeira escola de desenho industrial, criada por Walter Gropius em abril de 1919 em Weimar na Alemanha, e que foi fechada pelo partido nazista alemão em 1932, constituindo-se como pioneira do ensino superior de desenho industrial no Brasil. (LAPÉR, 1991)

A ESAP oferecia, inicialmente, cursos de caráter livre, quais sejam: Decoração, Desenho Industrial, Desenho de Publicidade, Pintura, Gravura e Escultura, além do curso superior de Professorado em Arte. No ano de 1960, ingressou na Escola de Artes Plásticas, o primeiro e único aluno de Desenho Industrial, chamado Eduardo Lopes da Silva. Após o término dessa primeira turma, apesar de contar apenas com esse aluno, houve a união da Escola de Artes Plástica -ESAP com a Escola de Música – ESMU. Essa união feita em 1964, pela Lei Estadual nº 32065 de 30/12/1963 e pelo Decreto 7399 de 05/02/64. Assim a UMA tornou-se FUMA - Fundação Universidade Mineira de Arte. Neste mesmo ano, objetivando corresponder às exigências do Ministério da Educação e Cultura, houve a reformulação dos currículos dos cursos e do regimento interno da ESAP, (MOREIRA, 2006. p. 61).

A atual Escola de Design, hoje instalada na Praça da Liberdade, passou por várias situações complicadas desde a sua criação, aumentando as adversidades na década de 1970. Inicialmente, tanto a reitoria da FUMA, quanto a Escola de Artes Plásticas ocupavam parte do prédio onde, por vários anos, funcionou o Colégio Estadual (antigo Colégio Mineiro), localizado no quarteirão da Avenida Augusto de Lima, onde hoje funciona o Fórum Lafayette. O acesso à Escola de Artes Plásticas – ESAP se dava pela Rua dos Guajajaras, onde até então havia funcionado a residência do reitor do Colégio Estadual. O imóvel, localizado à Avenida Augusto de Lima, foi demolido, ainda no ano de 1973, e, embora houvesse a promessa por parte do Estado, de alocar as escolas da FUMA — Escola de Artes Plásticas e Escola de Música — para um lugar adequado e definitivo, o compromisso não foi cumprido (MOREIRA, 2006. p, 63). Desse modo, a reitoria da FUMA e a ESAP passaram a ocupar, provisoriamente, as instalações do antigo Grupo Escolar Juscelino Kubitschek, próximo ao viaduto do bairro São Francisco na região da Pampulha. A ESMU e algumas oficinas da ESAP, permaneceram nas vizinhanças do prédio demolido, à Rua dos Guajajaras. Mais tarde escola foi transferida para uma casa alugada à Rua Santa Catarina, nº 466, no bairro de Lourdes.

Outra demolição na trajetória da FUMA, desta vez foi o Grupo Escolar Juscelino Kubitschek, demolido em 1976, forçando a mudança da FUMA e da ESAP para um local onde havia funcionado a Escola de Engenharia Kennedy, situado à Avenida Amazonas, no bairro Gameleira. As salas de aula, nesse local, funcionavam em um longo barracão de um pavimento. As condições ruins de trabalho e o ambiente não tão propício aos estudos motivaram as pessoas a lutarem, cada vez mais, para tornar a Escola de Artes Plásticas um local ideal de trabalho e convívio. Este espírito união e luta será a causa de grandes mudanças positivas na Escola de Artes Plásticas contaminando docentes e técnicos administrativos que chegaram na ESAP a partir de então.

Já na década de 80, houve uma melhoria nas instalações da escola, com a construção de um galpão para as oficinas necessárias aos cursos. Porém, entre os anos de 2003 e 2005, essa sede sofreu duas mudanças. A primeira delas foi para reformar a infraestrutura física da escola da Gameleira, afetada pelos anos de uso sem manutenção. Com isso, parte da escola foi transferida para um imóvel situado na região da Lagoinha, avenida Presidente Antônio Carlos, 521. Ao retornar para o bairro Gameleira, agora já nomeada Escola de Design, transferiu-se, em 2005, para o bairro São Luiz, ocupando um prédio de 9 andares, situado à avenida Pres. Antônio Carlos, 7545, lá permanecendo até o ano de 2020. Nova mudança de sede, desta vez para o bairro de Lourdes, a Escola está instalada no antigo prédio do IPSEMG - Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais. Um prédio modernista na esquina da Rua Gonçalves Dias com Avenida João Pinheiro, que foi projetado pelo arquiteto Raphael Hardy Filho, com cál-

culo estrutural do engenheiro civil Sylvio Barbosa. Com a situação de pandemia, provocada pelo vírus da COVID-19, o decreto nº 17304 de 18 de março de 2020, suspendeu as atividades nas escolas, conseqüentemente, a mudança de sede ficou restrita a apenas a colocação dos mobiliários, equipamentos, livros e documentos em alguns espaços pré-determinados. A ocupação total, com o funcionamento de todos os setores nessa nova sede, deu-se apenas na metade de 2021.

**Figura 1 - Primeira sede da Escola**



**Figura 2 – segunda sede da Escola de design**



Fonte: <https://uemg.br/unidade-design/historia-design>

Com toda essa mudança, é possível imaginar que, embora o arquivo permanente tenha acompanhado o deslocamento para várias sedes, alguns documentos possam ter sido esquecidos, eliminados e mesmo arquivados fora de ordem. Ao menos foi o que aconteceu com essa última mudança da Escola de Design. Dentro do próprio prédio novo, o arquivo permanente passou por três locais distintos e está acondicionado em dois lugares. Um na própria secretaria acadêmica, outra parte em uma sala pequena sem as condições necessárias para a preservação dos documentos. Além disso, alguns documentos estão arquivados fora da ordem e muitas pastas estão sem identificação ou com uma identificação ilegível.

Para a realização da pesquisa sobre os primeiros docentes da atual Escola de Design que, inicialmente, estava prevista para doze meses, quase seis meses foram gastos somente na organização de parte do acervo e posterior procura dos documentos necessários ao objetivo final. No entanto, esse primeiro ano de pesquisa nos revelou informações interessantes, como podemos acompanhar no desenvolver desse texto.

## **A PESQUISA**

Essa pesquisa documental, fomentada pelo Edital nº 08/2021 - Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) – UEMG, foi realizada nas dependências da Secretaria de Graduação da Escola de Design. Foram feitas pesquisas no arquivo permanente dessa secretaria acadêmica em busca de informações sobre os primeiros docentes da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Salienta-se que as condições do acondicionamento dos documentos guardados estão em desacordo com as normas arquivistas, já que não estão separados de maneira acessível, alguns não podendo ser lidos em função da dificuldade de acesso. Com relação às más condições de arquivamento, destaca-se que não foram respeitadas as normas mínimas citadas na Portaria nº 2, de 26 de fevereiro de 2003, do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Secretaria de Logística e Tecnologia da Informação, como a falta de papel alcalino nas capas

dos processos, existência de presilhas de metais oxidáveis além de muitos documentos estarem grampeados. Quanto ao armazenamento, a documentação está acondicionada em local que não acompanha as recomendações do Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ, ou seja, não possui o piso elevado em relação ao solo.

Mesmo com algumas condições adversas ao andamento da pesquisa, houve aproximações com o pensamento da historiadora francesa, Arlete Farge, quando descreve o arquivo como sendo silencioso, e que o “cheiro dos manuscritos servem de balizas para um mundo iniciático” (FARGE, 2009. p.55), mas também nos afastamos da sua visão romântica de que a reprodução de documentos para a conservação, apesar de benéfica, causa limitações impostas pelo microfilme ao pesquisador: Ela comenta ainda que “esses sistemas de reprodução do arquivo permitem evidentemente outras maneiras fecundas de colocar questões aos textos, mas farão com que alguns esqueçam a abordagem tátil e imediata do material, essa sensação apreensível do passado” (FARGE, 2009. p.22).

Com a pesquisa em andamento, porém, alguns nomes foram levantados, entre eles o do criador do curso de Desenho Industrial, professor Radamés Teixeira da Silva, que foi o primeiro vice-reitor da universidade e idealizou o curso nos moldes da escola alemã Bauhaus, segundo declaração do próprio Radamés Teixeira ao jornalista Walter Sebastião. (Bauhaus brasileira. Estado de Minas, Caderno de Cultura, p. 05. Belo Horizonte, 16 de abril de 2006). Além do envolvimento do professor Radamés Teixeira, os currículos foram desenvolvidos pelos arquitetos Galileu Reis, José Marcos Loureiro do Prado, Paulo Carlos de Campos Christo e pelo historiador e jornalista João Camilo de Olivera Torres.

Outros nomes que se destacaram nos primeiros anos da atual Escola de Design foram Nelson Hortmann, que lecionava Desenho Industrial A; Danilo Francisco Ambrósio, responsável pela disciplina de Desenho Técnico; Maria da Conceição Ferraz Ventura, professora de Desenho de Modelo Vivo; Eduardo Lopes da Silva – primeiro estudante de Desenho Industrial da instituição e o primeiro desenhista industrial mineiro a lecionar no Estado de Minas Gerais, entre outros.

O trabalho de busca nos arquivos da secretaria acadêmica foi bem maior do que se era esperado pois, como já citado, as condições de acondicionamento dos documentos não eram adequadas. Para um resultado satisfatório, foi preciso modificar a metodologia e incluir o item “organização do arquivo” para que se pudesse chegar aos documentos necessários cujo objetivo era coletar, analisar as informações sobre o corpo docente da antiga FUMA.

Nas incursões feitas nos arquivos da secretaria de graduação da Escola de Design, além dos nomes dos docentes, perceberam-se as mudanças curriculares ocorridas, principalmente nos cursos de Desenho Industrial e Decoração, que, inicialmente espelhadas no curso de arquitetura da UFMG (Alma Mater de Radamés Teixeira), mas que, em determinado momento, avizinhou-se mais de um curso de artes e, mais tarde ainda, as mudanças ocorridas nos projetos pedagógicos dos cursos, trouxeram para a escola, as disciplinas mais próximas da engenharia, como a matemática, a geometria, resistência de materiais, entre outras.

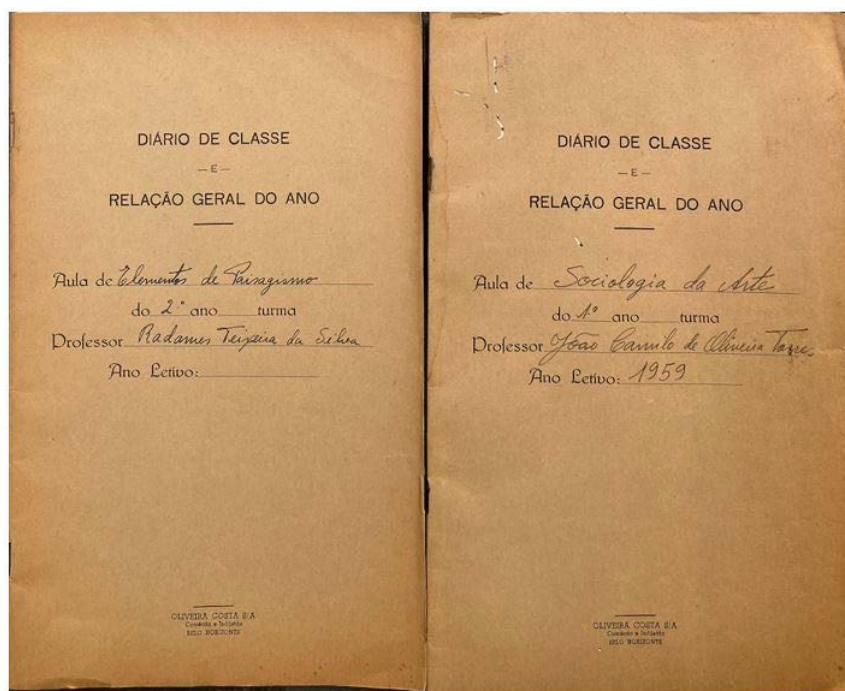
De acordo com a documentação pesquisada, avaliou-se que as primeiras turmas de Desenho Industrial eram pequenas. Verificou-se nos arquivos da Secretaria da Escola que, de 1964 a 1970, apenas 7 (sete) alunos formaram, sendo 5 (cinco) do sexo masculino e apenas duas mulheres. Mas, a partir da década de 70, houve um aumento significativo de alunos. Até 1990, ano



final do Desenho Industrial na Instituição, a FUMA formou 292 alunos do sexo masculino e 445 alunas do sexo feminino, ou seja, um total de 737 (setecentos e trinta e sete) alunos formados. O nome do curso Desenho Industrial mudou para Projeto de Produto, assim como mudou o nome de Comunicação Visual para Programação Visual.

Durante o desenvolver da pesquisa houve o contato com os diários de classe de alguns professores e percebeu-se de início se tratar de um curso com uma visão mais técnica, porém os idealizadores e docentes aproveitaram a estrutura criada para o curso de professorado em artes, ou seja, utilizaram inicialmente os espaços destinados às disciplinas práticas desse curso. Percebeu-se também uma grande aproximação da matriz curricular do desenho industrial com a arquitetura, como mencionado anteriormente, mas com propostas e trabalhos voltados para o desenho industrial. Essas mudanças aconteceram em função das exigências do Ministério da Educação e Cultura, fazendo com que o curso de Desenho Industrial passasse de três para quatro anos. Além disso, em 1969, foram criados quatro departamentos na escola, quais sejam Departamento de Desenho Industrial, Departamento de Decoração, o Departamento de Comunicação Visual e Departamento Didático-pedagógico.

**Figura 3 – dois diários do ano de 1959 de Radamés Teixeira e de João Camilo Torres**



**Fonte: Secretaria de graduação da Escola de Design – foto do autor**

A professora Samantha Moreira (2006, p. 60) salienta, em sua dissertação, que os cursos tinham duração média de três a quatro anos, entre os anos de 1957 e 1965, para cumprir o currículo dos cursos de Decoração, Desenho Industrial, Desenho de Publicidade, especialmente com disciplinas práticas e teóricas, abrangendo conteúdo das ciências exatas, humanas e artes. Algumas delas, como Desenho de Móveis e Composição Decorativa, por exemplo, eram ministradas em conjunto, para alunos de ambos os cursos. Salienta-se, no entanto, que essa pesquisa foi feita somente com o curso de Decoração, atual Design de Ambientes. O curso de Desenho Industrial permaneceu com três anos de duração e com uma carga horária de 1770 horas, desde sua criação até o ano de 1968.

## O CORPO DOCENTE INICIAL

Esse corpo não era composto por professores somente. Faziam parte dele, gestores, administradores, relações públicas, enfim, pessoas que ajudaram a criar e a desenvolver o curso de desenho industrial em Minas Gerais. Pensou-se no ineditismo e na ousadia de se propor e conduzir um projeto pedagógico voltado para a formação de profissionais com habilidades em inovação tecnológica, gestão de produção, pesquisa e projeto em um país que iniciava uma marcha rumo à industrialização. Trata-se do final dos anos 1950, com toda a onda de modernismo que surgiu em Belo Horizonte na década anterior e chegou a vários territórios mineiros, como Cataguases, Ouro Preto, Diamantina e pelo menos em mais dez outros municípios mineiros. Essa onda modernista, com veia poética, artística e afinidade com o desenvolvimento industrial de Minas Gerais trouxe a equipe de pioneiros no ensino de desenho industrial para o território mineiro.

Foi professor Radamés Teixeira quem iniciou a trajetória do design em Minas Gerais Ao idealizar o curso de desenho industrial, atuando também como professor de Elementos de Paisagismo C, de 1960 a 1972. Radamés Teixeira também foi responsável pela disciplina Geometria Descritiva, em 1972, professor Efetivo da disciplina Paisagismo, e Vice-Reitor da Universidade Mineira de Arte (UMA, atual UEMG), em 1971 e 1972. Além dele, outros professores foram identificados, como o professor de desenho técnico, Danilo Francisco Ambrósio, que também foi chefe do Departamento de Engenharia Sanitária e Ambiental, na Escola de Engenharia da UFMG e Nelson Marques Lisboa, com formação em arquitetura que, ministrava no 2º ano da turma de Decoração, a disciplina Composição de Interiores.

João Camilo de Oliveira Torres foi professor na Universidade Mineira de Arte com a disciplina Sociologia da Arte. Além de professor, também ocupou a cadeira 39 da Academia Mineira de Letras. Foi suplente do conselho curador, em 1962, quando da transformação da Universidade Mineira de Arte em Fundação Educacional, e membro efetivo do Conselho Diretor da Fundação Universidade Mineira de Arte, em 1966. Em 1969, a Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte concedeu-lhe o título de “Professor Emérito”.

Hilmar Toscano Rios, também arquiteto, ficou responsável pela disciplina Decoração Compositiva. Além disso, Rios tinha inserção em Tecnologia da cor, oferecendo, inclusive, cursos de extensão com esse tema, como o que realizou no primeiro Festival de Inverno de 1967, pela UFMG. É bem possível que Rios tratou, em sala de aula, temas como cor na arquitetura e a percepção da cor, já que são assuntos da sua tese de livre docência publicada em 1962 com o título – Introdução ao estudo da cor.

Maria da Conceição Ferraz Ventura, artista plástica renomada, foi professora da FUMA e da Escola Superior de Artes Plásticas – ESAP, ministrava as disciplinas Composição Plástica e Modelo Vivo, além de ter sido diretora da ESAP. Ferraz Ventura já era conhecida quando ingressou na ESAP e sua fama e prestígio só aumentaram após deixar a Escola. Sua relação com a FUMA rendeu parcerias com a Secretaria de Estado da Educação, como o curso de Habilitação de Professores no instituto Helena Antipoff em 1976, curso de Desenho e Pintura na Sociedade dos Engenheiros, entre 1977 a 1978 e Curso de Desenho Artístico e Materiais Expressivos, Convênio Fuma/Acesita, em 1985.



Faz-se aqui um destaque para o professor Nelson Hortmann. Arquiteto, professor de desenho industrial, chegou a ser diretor da FUMA. Sua contribuição para com a FUMA extrapola a parte acadêmica. Ele foi responsável pela reformulação e racionalização do setor administrativo, inclusive conseguindo crédito para saldar dívidas com o INPS (atual INSS), o FGTS e o PASEP. De acordo com um projeto de reforma administrativa, o professor deixa claro que, apesar do plano básico estruturado em 1963, esse trouxe uma série de distorções administrativas e vícios funcionais que se acumularam em dez anos. À medida que se ampliava, sua estrutura era adaptada às condições de momento o que não permitia estabelecer um embasamento firme e duradouro.

Hortmann salienta que, apesar da nova administração que se iniciara com ele em 1973 com a intenção de solucionar problemas que se acumulavam, pouco foi possível fazer em função dos recursos escassos, falta de pessoal qualificado e descontrole nos horários dos servidores. Mas, como destacado acima, o professor, atuando como diretor naquele momento, resolveu coisas importantes para a sobrevivência da instituição, sendo a principal delas o acerto das contas atrasadas. De acordo com os documentos, a gestão desse professor/diretor, fez subir o número de vagas para o 1º ano dos cursos, em 1973, de 135 para 180 e em 1974 para 270 vagas, funcionando em dois turnos: manhã e noite. Além disso, foram criadas as coordenações de curso que se encarregaram da orientação direta aos alunos e professores e mesmo da organização das matrizes curriculares dos cursos.

O nome de Eduardo Lopes da Silva aparece nos diários de 1961 como aluno e já no segundo semestre de 1962 era o professor responsável pela cadeira de Desenho Industrial A e B. Foi dele o artigo sobre a exposição da Bauhaus em terras mineiras, que aconteceu no Museu de Arte da Pampulha, em setembro de 1963. O artigo em questão, foi divulgado em 22 de setembro de 1963. Em 1965, Eduardo Silva era o chefe de departamento de Desenho Industrial e apresentou, em 06 de maio do referido ano, uma proposta para a criação de um Instituto de Desenho Industrial, com a justificativa de que o mesmo responderá aos anseios das partes vinculadas ao desenho industrial, de Minas Gerais, já que esse instituto poderia se tornar uma empresa de caráter atuante no campo do projeto de produtos e planejamento industrial.

Eduardo Silva é a síntese do pensamento que Radamés Teixeira e seus colegas implantaram no curso de desenho industrial. Percebe-se isso em um projeto para aquecedor elétrico que, posteriormente, foi oferecido à JMS, o que seria o primeiro passo para inserir os futuros desenhistas industriais no mercado mineiro, conforme mostrado na figura 5. A atuação do professor Eduardo Lopes também serviu como subsídio para a criação do CETEC, Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais, em que vários estudantes e professores da Escola de Artes Plásticas trabalharam e contribuíram para o desenvolvimento tecnológico de Minas Gerais. Esse centro foi criado em outubro de 1972 e, segundo Safar (2019), foi um centro sem fins lucrativos e vinculado ao Sistema Operacional de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais. Giselle Safar continua explicando que o “Setor de Desenho Industrial coletou, ao longo das décadas de 1970 e 1980, experiências no atendimento à indústria e na realização de pesquisas e projetos, bem como vivenciou problemas como a falta de integração com outros setores do próprio Centro e as deficiências da política industrial da época” (SAFAR, 2019, p. 21).

Interessante notar como o curso de desenho industrial se desenvolveu com uma visão bem futurista. Pensar que, no final da década de 1950, os docentes já praticavam uma educação cuja meta era possibilitar que os estudantes investigassem formas de narrar modos de vida

imagináveis. De acordo com os registros das disciplinas nos diários de classe, percebe-se que o compromisso dos docentes era ensinar, aos estudantes, a capacidade de reenquadrar concepções do presente de modo a fazer com que o imaginável parecesse realizável. Muitos docentes de Práticas Projetuais trabalhavam de maneira a dar base para que os estudantes pudessem defender seus projetos. Na virada do século, Klaus Krippendorf (2001) trabalhou com a teoria de que a educação em design deve gerar um conhecimento de segunda ordem, capaz de abarcar o conhecimento dos outros, ou seja, que tenha trânsito livre com outros profissionais. Isso já se fazia na ESAP, sob a batuta de Radamés Teixeira e seus colegas.

Figura 4 - Diário de Eduardo Lopes.

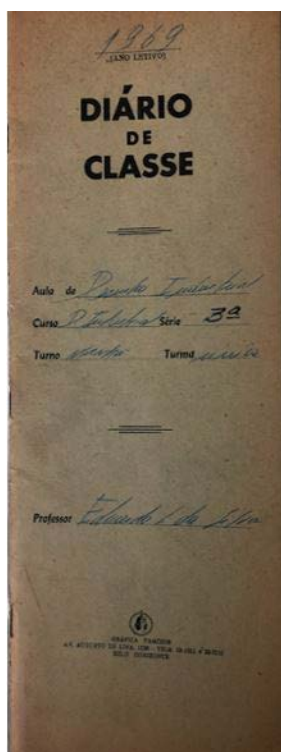
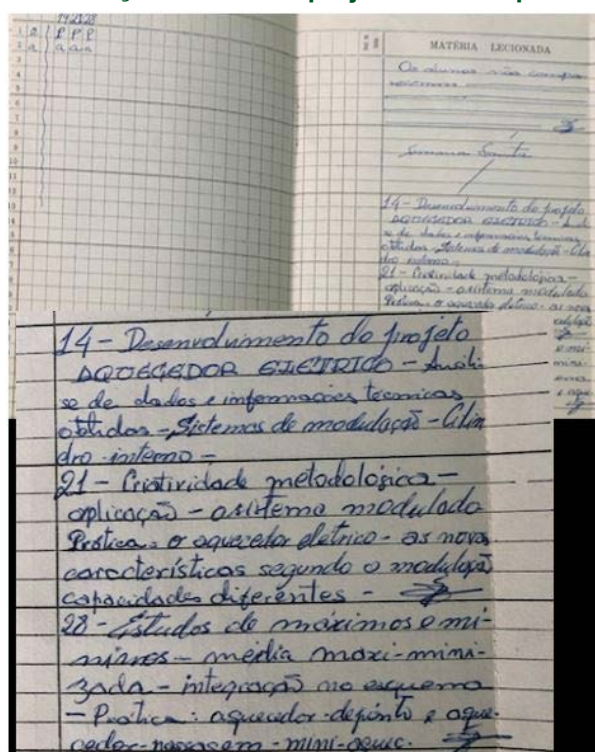


Figura 5 – anotações de aula – projeto de um aquecedor



Fonte: Secretaria de graduação da Escola de Design – fotos do autor

Durante as pesquisas, percebeu-se que os primeiros docentes indicavam alguns assistentes que, posteriormente se tornavam professores responsáveis pela cadeira. É o caso do arquiteto Arlen José Simão, que foi indicado como assistente pelo professor Mário Berti, titular da cadeira de Forma e Estrutura. O rito para que isso ocorresse era o seguinte: perante o Departamento de Desenho Industrial, era apreciado os títulos do indicado por meio do curriculum vitae. Após a leitura e apreciação, seguia-se a votação dos professores titulares do curso. Na indicação do professor Arlen Simão, os integrantes do Departamento de Desenho Industrial foram Eduardo Lopes da Silva, Gilson de Paula e Mário Berti. Essa reunião aconteceu em 06 de maio de 1965.

Outra nomeação, pelo mesmo processo, foi a de Terezinha Perpétuo Laranjo. Ela assumiu a função de professora assistente na cadeira de Desenho de Móveis cujo titular era o professor Gilson de Paula. Essa indicação aconteceu durante a segunda reunião do Departamento de Desenho Industrial da Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte, em 16 de maio de 1967. Consta na Ata que a professora indicada tinha a formação de Licenciatura em Desenho na própria Escola de Artes Plásticas da UMA.

Para não delongar muito, um último caso de entrada de professores pela análise de currículo e entrevista foi a arquiteta Freusa Maria Zechmeister, para ocupar a cadeira de Forma e Estrutura, no lugar do professor Arlen Simão. Também foi indicada pelo professor Mário Berti, em reunião do Departamento de Desenho Industrial que aconteceu em 07 de agosto de 1967.

A chegada de novos professores, a partir da segunda metade da década de 1960 é resultado de mudanças curriculares. Essa afirmação é possível de ser feita pela análise da mudança curricular com base nas responsabilidades conferidas a cada departamento em relação ao total do curso de Desenho Industrial: o Departamento de Tecnologia e Ciência (DETC) ficou responsável por 40% das disciplinas, o Departamento de Arte e Cultura (DEAC) por 19,72%, o Departamento de Planejamento e Projeto (DEPP) por 32,83% e a Educação Física por 6%. Outra mudança curricular, agora na década de 80 permaneceu inalterada até o ano de 2003, quando uma nova proposta foi entregue ao Colegiado do Curso de Design. Essa nova proposta foi resultado de vários anos de trabalho e envolveu vários professores da escola. Esse novo currículo procurou distribuir as disciplinas de forma equilibrada: 28,7% de disciplinas teóricas, 35% de disciplinas práticas e 36,3% ficaram com disciplinas teórico-práticas.

No ano letivo de 1960, por exemplo, as disciplinas eram assim divididas:

**Quadro 1 - Matriz curricular do curso de Desenho Industrial, 1960.**

1º ano	2º ano	3º ano
Composição decorativa	Composição decorativa 2	Desenho de moveis
Desenho artístico	Desenho industrial 1	Desenho Industrial 2
Arquitetura analítica	Perspectiva, sombras e esteriotomia	Modelagem; maquetes
Geometria descritiva 1	Geometria descritiva	
Desenho técnico 1	Desenho técnico 2	
História da arte 1	História da arte 2	
Anatomia e fisiologia artísticas		

**Fonte: Autor do relatório de acordo com documentos da secretaria acadêmica**

Em 1964, uma nova alteração na matriz curricular passou a ser mostrada aos alunos com o formato abaixo. Apesar de ainda contar com três anos, a matriz curricular distanciou-se mais do curso de Professorado em Artes, trazendo algumas disciplinas mais voltadas para o desenho industrial, como Forma e Estrutura, Maquete e História da Arte e das Técnicas.

**Quadro 2 - Matriz curricular do curso de Desenho Industrial, vigente de 1964 a 1968.**

1º ano	2º ano	3º ano
História da Arte e das Técnicas I	História da Arte e das Técnicas II	Desenho Industrial
Técnica de Composição Artística I	Técnica de Composição Artística II	Desenho de Móveis
Desenho Artístico e Pintura	Perspectiva e Sombras	Modelagem e Escultura
Desenho Técnico e Matemática Aplicada	Técnica de Composição Industrial	Forma e Estrutura
Anatomia e Fisiologia Artística		

Fonte: Autor do relatório de acordo com documentos da secretaria acadêmica

**Figura 6 – Detalhe na identificação apagada e quase inexistente.**



Fonte: Secretaria de graduação da Escola de Design – foto do autor

## CONSIDERAÇÃO FINAIS

Apesar dos percalços com a documentação, conseguiu-se trazer à tona, uma série de informações sobre a história da instituição. Nomes de docentes, matriz curricular do curso de Desenho Industrial, percebendo-se a aproximação inicial do referido curso com as disciplinas da arquitetura, depois com as disciplinas do curso de Artes Plásticas, passando também por um viés mais científico e tecnológico, mais próximo da engenharia.

Conseguiu-se identificar que o curso de desenho industrial se iniciou com uma matriz curricular para sua conclusão em três anos, com um total de 1770 horas. Era necessário fazer um “curso de habilitação” que envolvia Desenho Artístico, Desenho Geométrico e Modela-



gem. Outras mudanças curriculares foram mapeadas, como a passagem de três para quatro anos para conclusão do curso. Ficou claro que os professores criaram um programa pedagógico aberto a propostas, que criavam possibilidades de desenvolvimento das expertises da escola ou mesmo o atendimento a vocação da indústria local e do setor produtivo de Minas Gerais.

O presente texto demonstrou a trajetória da atual Escola de Design em função da modernidade vivida na capital mineira, vivenciada pelos docentes que buscaram, desde o começo, uma sintonia com o mercado de trabalho e também com as necessidades da sociedade. Sempre levando em consideração os aspectos regionais, a Escola de Design da UEMG, buscou, por meio de pesquisas de pesquisas e parcerias, atender às demandas da sociedade.

Por último, percebeu que a ESAP, na ideia de um ensino voltado para formar o ser humano desejável para um determinado tipo de sociedade, modificou seu currículo três vezes ao longo da história. A primeira modificação em 1964, quando o curso de Desenho Industrial era de três anos; em 1970, o currículo passou para quatro anos, com a justificativa de receber melhor o egresso do segundo grau, que sofria um controle rígido do Estado. Nesse tempo viviam-se momentos difíceis da ditadura militar, o que pode ser percebido pelos decretos-leis baixados pela junta militar em 1969, que tornava o ensino de moral e cívica obrigatório nas escolas em todos os graus e modalidade de ensino. O terceiro momento de mudança aconteceu com a aprovação da matriz curricular, quando o curso passa a ter uma carga horária total de 3975 horas e, para a conclusão do curso, o estudante deveria fazer no mínimo em 5 anos.

Toda essa história ainda está longe de terminar. Muito ainda tem que ser escrito para valorizar e continuar a dar vozes aos docentes pioneiros do Desenho Industrial mineiro.

## REFERÊNCIAS

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Recomendações para a construção de arquivos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

FARGE, Arlette. O sabor do arquivo. São Paulo: Edusp, 2009.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (Org.). In: Histórias do design em Minas Gerais. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p.17-48

LAPER, Márcio A. História da Fundação Mineira de Arte. Belo Horizonte: monografia digitada, 1991. Datilografado

KRIPPENDORFF, Klaus. Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural. Traduzido por Gabriela Meirelles, in: Estudos em Design. Rio de Janeiro: maio de 2001, pp 87 -98.

MOREIRA, Samantha Cidaley. Interiores de casas residenciais em Belo Horizonte: a década de 1950. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte, novembro de 2006. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9ADG96>. Acesso em 30 de nov. 2022

OZANAN, Luiz Henrique. O curso de design em Minas Gerais: da FUMA à Escola de Design, 2005. 118f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações /

Unincor-Campus Betim, 2005.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS – PUC MINAS CENTRO DE MEMÓRIA E DE PESQUISA HISTÓRICA. Disponível em: <http://portal.pucminas.br/centrodememoria/documentos/joao-camilo-oliveira-torres.pdf>. Acesso em 12 de dez. 2022.



# Organizador

## Adriano Mesquita Soares

Doutor em Engenharia de Produção pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR/PG, linha pesquisa em Gestão do Conhecimento e Inovação e Grupo de pesquisa em Gestão da Transferência de Tecnologia (GTT). Possui MBA em Gestão Financeira e Controladoria pelo Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais onde se graduou em Administração de Empresas (2008). É professor no ensino superior, ministrando aulas no curso de Administração da Faculdade Sagrada Família – FASF. É editor chefe na AYA Editora.

# Índice Remissivo

## A

*abordagem* 53  
*analisar* 18, 28, 34  
*análise* 10, 11, 26, 28, 30, 31, 32, 34, 37, 41, 42, 50, 69  
*analogia* 41  
*arte* 44, 50, 51, 53, 54, 55, 56  
*artes* 38, 41, 44, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 64, 65

## C

*celebrações* 10, 11, 13, 17  
*cênico* 41, 47, 48  
*conceitos* 10, 29, 39, 41, 45, 49  
*conhecimento* 10  
*contemporânea* 52, 53, 55, 56, 57, 58  
*cortejo* 43, 46  
*cosmologia* 28, 29, 31, 33, 35, 36, 37  
*cosmológica* 28, 35, 37  
*cosmológicas* 27, 28, 30, 31, 35, 36, 37  
*criatividade* 57  
*cultura* 11, 13, 17, 21, 28, 29, 36, 37, 47, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59  
*cultural* 11, 13, 18, 24, 35, 37, 43, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59

## D

*dança* 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51  
*desenvolvimento* 12, 14, 15, 50, 66, 67, 71  
*design* 61, 63, 66, 68, 71  
*discussão* 10  
*diversidade* 28, 29, 35, 37  
*docentes* 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 71  
*documentos* 11, 61, 63, 64, 67, 69, 70, 72

## E

*educação* 68  
*ensino* 61, 66, 71  
*epistemológicos* 45  
*escola* 13, 61, 62, 64, 65, 69, 71

*estrutura* 10, 20, 21, 22, 28, 34, 35, 36

*estudantes* 67, 68

*étnica* 28

*etnografia* 31, 37, 42

*etnográfico* 41, 42

*etnológica* 28

## F

*fé* 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23

*formação* 10, 11, 12, 14, 16, 24

## G

*gestores* 66

## H

*hipótese* 28

*história* 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25,  
26, 28, 32, 33, 34, 36, 61, 70, 71

*historiadores* 10, 11, 14

*histórica* 10, 12, 14, 23, 25, 26, 28

*historiografia* 10, 11

## I

*indígena* 28, 29, 34, 35, 39

*influência* 28, 53

*inovação* 57

*invisibilidade* 10

## J

*jornalismo* 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59

## L

*leitores* 55  
*linguagem* 30, 41, 42, 50  
*linguagens* 54, 55, 57, 58  
*linguística* 28, 29  
*literatura* 11, 28, 38

## M

*método* 42  
*metodologia* 42, 53  
*mitos* 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37  
*mulher* 10, 11, 12, 13, 23, 24, 25  
*multiculturalismo* 56

## N

*narrativa* 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37  
*narrativas* 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37

## O

*origem* 11, 13, 16, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37  
*origens* 11, 14, 37, 57, 61

## P

*pandemia* 46, 63  
*pedagógico* 65, 66, 71  
*pensamento* 31, 42, 44, 48, 54, 55, 57, 58, 64, 67  
*pesquisa* 11, 32, 41, 42, 44, 45, 50  
*pioneira* 61  
*pioneirismo* 61  
*político* 12, 14, 55, 56  
*povos* 13, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38  
*práticas* 12, 31, 41, 42, 44, 45, 47, 50, 56, 57, 61, 65, 69  
*processo* 23, 25, 31, 37, 41, 47, 48, 49, 51, 55, 58  
*procissão* 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48

# R

*religiosa* 10, 11, 12, 14, 15, 24, 41, 42, 43, 50  
*religiosidade* 10, 21, 22

# S

*social* 11, 12, 13, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 31, 35  
*sociedade* 12, 13, 22, 28, 29, 30, 33, 35, 44, 45, 52, 53,  
54, 55, 56, 57, 58, 71

# T

*tecnológico* 67, 70  
*teórico* 41  
*tradição* 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 29,  
30, 43, 44, 50





