



**XII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH - PARÁ**

**ANPUH**

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA



**ALDRIN MOURA DE FIGUEIREDO  
HERALDO MÁRCIO GALVÃO JÚNIOR (ORG.)**

**ARTE, LITERATURA  
E HISTÓRIA NA  
AMAZÔNIA GLOBAL**



**XII ENCONTRO DE HISTÓRIA  
DA ANPUH - PARÁ**

**Aldrin Moura de Figueiredo**  
**Heraldo Márcio Galvão Júnior (Org.)**

**ANPUH**  
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA

**ARTE, LITERATURA  
E HISTÓRIA NA  
AMAZÔNIA GLOBAL**



Copyright © by Organizadores  
Copyright © 2021 Editora Cabana  
Copyright do texto © 2021 Os autores  
Todos os direitos desta edição reservados

O conteúdo desta obra é de exclusiva  
responsabilidade dos autores.

**Capa e Projeto gráfico:**

Eder Ferreira Monteiro

**Edição e diagramação:**

Helison Geraldo Ferreira Cavalcante

**Coordenação editorial:**

Ernesto Padovani Netto

**Revisão:**

Os autores

**Ilustração da capa:**

O Guarani de Domenico de Angelis, 1897-1899

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arte, Literatura e História na Amazônia Global / Organizadores: Aldrin Moura de Figueiredo e Heraldo Márcio Galvão Júnior. - 1. ed. - Belém, PA: Cabana, 2021.

Vários autores.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-994185-4-9

1. História – Estudo e ensino 2. História da arte 3. Prática de ensino. I- Título.

CDD 907



[2021]  
EDITORA CABANA  
Res. Paulo Fonteles, Q-B, 24  
66640-705 – Belém – PA  
Telefone: (91) 99998-2193  
contato@editoracabana.com.br  
www.editoracabana.com

## Conselho Editorial ANPUH-PA

---

Dr. Itamar Rogério Pereira Gaudêncio (ESMAC/APM)  
Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (Programa de Estudos Culturais/  
UFMS)  
Dr. Gustavo Pinto de Sousa (INES/PROFHISTORIA - UFRJ)  
Dra. Karla Leandro Rascke (Unifesspa)  
Dr. Érico Silva Muniz (UFPA)  
Dr. Keith Barbosa (UFAM)  
Dr. Marley Antonia Silva da Silva (IFPA)  
Dr. Edilza Joana Oliveira Fontes (UFPA)  
Dr. Pere Petit (UFPA)  
Dr. Airton Pereira (UEPA)  
Dra. Valéria Moreira Coelho de Melo (Unifesspa)  
Dr. Carlo Guimarães Monti (UNIFESSPA)

## Apoios:

---



## SUMÁRIO

- Apresentação: Os desafios da história social  
e do ensino de história em coletâneas.....8**  
Prof<sup>o</sup> Dr. Francivaldo Alves Nunes
- A “redecoração” do “foyer” do Theatro da Paz:  
Balloni, Goeldi, Lohse e a turistificação da  
amazônia.....11**  
Sávio Luis Stoco
- De Belém a S. João do Araguaia:  
entre o diário e a literatura de viagem.....24**  
Heraldo Márcio Galvão Júnior  
José Carlos dos Santos Júnior
- Masculinidades em conflito: gênero e modernização  
em “Dois Irmãos” de Milton Hatoum e “Campo Geral”  
de João Guimarães Rosa.....36**  
Marina Cardoso de Melo
- Contemporaneidade amazônica e interculturalidade na  
exposição Civilidades da Selva (1988, mac-usp).....50**  
Dóris Karoline Rocha da Costa  
Sávio Luis Stoco
- Disputa intelectual na arena de Clio: o IHGP e a produção  
literária na segunda década do século XX.....64**  
Robson Wander Costa Lopes
- A intervenção amazônica Iluminação da  
Jararaca (2002) de Bernadete Andrade.....77**  
Joel Carlos Silva da Silva  
Sávio Luís Stoco

<b>Fragmentos de uma história biografia do artista</b>	
<b>Manoel Pastana.....</b>	<b>89</b>
	Renata de Fátima da Costa Maués
<b>Armas e armadilhas no uso de redes sociais como instrumento de difusão da história indígena.....</b>	<b>102</b>
	Luma Ribeiro Prado
	Fernanda Aires Bombardi
<b>Um conto que eu conto: oficinas de leituras no EJA.....</b>	<b>113</b>
	Amanda Thamara da Silva Ferreira
	Karina Balieiro da Silva
<b>Sobre os Autores.....</b>	<b>122</b>

## APRESENTAÇÃO

### Os desafios da história social e do ensino de história em coletâneas

A seção regional da Associação Nacional de História (ANPUH) em sua localização no Estado do Pará, promoveu entre os dias 2 a 4 de dezembro de 2020 a sua 12.<sup>a</sup> edição do Encontro de História da Anpuh-Pará, em formato virtual, com o tema “Passado e Presente: Os desafios da história social e do ensino de história”.

O evento se constituiu como importante espaço de discussão sobre duas áreas específicas do conhecimento histórico, que são: a história social e o ensino de história, promovendo uma interface entre os dois campos de pesquisa, diante dos limites e possibilidades de diálogo pertinentes sobre a região amazônica. Não há dúvidas que se tratou de profícuo momento de socialização da produção de estudos e práticas acerca das relações entre história e ensino, bem como de problematização da história social e os desafios da produção historiográfica recente.

O momento permitiu a incorporação para o ensino de História da Amazônia de questões relacionadas à ciência histórica, didática, produtos educacionais e as práticas curriculares. No caso da dimensão da especialidade da história social, o diálogo com as questões contemporâneas, a relação passado-presente na pesquisa histórica, a questão dos revisionismos/negacionismos históricos e os desafios da escrita da história social, diante das questões socialmente vivas, foram também observadas.

O encontro permitiu debater os desafios do ensino e da pesquisa histórica relacionando com a especialidade da história social, no entanto, envolveu



também outras áreas do conhecimento vinculadas as ciências humanas e sociais, como sociologia, filosofia, direitos, ciências políticas, antropologia, entre outras. Neste aspecto, tornou-se uma oportunidade de diálogo para os professores da educação básica, discentes de graduação, discentes de pós-graduação, historiadores e pesquisadores diversas áreas de ciências humanas que desejavam debater os caminhos da história social e o ensino de história na Amazônia e no Brasil. Incluiu-se ainda o diálogo sobre o cotidiano do espaço escolar diante dos desafios propostos pela Base Nacional Curricular Comum (BNCC) no contexto amazônico, entre outros temas que envolvem o ensino e produção do conhecimento histórico.

Os pertinzas professores e pesquisadores de diversas instituições do Pará, da Amazônia, do Brasil e do mundo, produziram um amplo e significativo debate sobre o conhecimento histórico e seus públicos (professores de história e os historiadores, principalmente), assim como buscaram formas de expandir e melhor integrar os conhecimentos sobre os debates acadêmicos e o espaço da sala de aula e a intervenção social. O que permitiu, no âmbito da educação básica, discussões sobre a prática pedagógica do docente em história e as ações em prol da formação de professores.

Como alguns dos resultados destes momentos de debates e diálogos, em que a relação passado e presente pautou os desafios da história social e do ensino de história, que apresentamos um conjunto de coletâneas, construídas de forma a agregar temáticas aproximadas de estudos e pesquisas. As coletâneas reunidas, sem dúvida, constitui um conjunto de contribuições originais e, sobretudo, desnaturalizadoras como se propõem ser os estudos que assumem, como coerência e autenticidade, a relação passado e presente, tendo como eixo central de diálogo, a história social e o

ensino. Os trabalhos reunidos propiciam aos leitores, ademais, um profícuo exercício de crítica historiográfica, métodos e análises documentais, que percorrem searas as mais diversas, adensando as riquezas de suas contribuições, quanto à análise de estratégias para enfrentar variadas formas de controle, domesticação e dominações estabelecidas por agentes e agências oficiais, mas também revelam formas de resistências, lutas e enfrentamentos.

Os textos expressam, simultaneamente, pesquisas em andamento, em fase de elaboração, definidas e defendidas. Temáticas, temporalidades e enfoques plurais, mas que gravitam no eixo que envolveu os debates no evento, no caso, a história social e o ensino de história, em contexto relacional com perspectivas de passado e presente. Diante de tantas e inovadoras contribuições, a intenção é que o leitor estabeleça um exercício de escolha mais consentâneo a seus interesses e afinidades, estando certo que encontrará nestas coletâneas um conjunto de leituras, instigantes, necessárias e provocativas.

**Profº Dr. Francivaldo Alves Nunes**  
**Presidente da ANPUH-Seção Pará**

## A “REDECORAÇÃO” DO “FOYER” DO THEATRO DA PAZ: BALLONI, GOELDI, LOHSE E A TURISTIFICAÇÃO DA AMAZÔNIA

---

Sávio Luis Stoco<sup>1</sup>

Esse trabalho pretende apresentar um estudo estético/histórico preliminar referente à pintura de teto do foyer do Theatro da Paz, criada em 1960 pelo pintor modernista e artista decorador italiano Armando Balloni (1901-1969). Na primeira parte do texto irei apresentar a noção de “redecoração” que proponho no caso dos teatros amazônicos do período da borraça, além de problematizar a hierarquização ou invalidação sofrida por esses trabalhos decorativos. Em seguida, adentrarei o caso da análise da obra de Balloni propriamente dita.

Objetivaremos atentar para aspectos de permanência e atualização na imagem. Por um lado, observaremos possíveis diálogos estabelecidos com a cultura visual belenense, mais particularmente sobre uma publicação ilustrada científica emblemática no início do século XX que adentrou para o rol da tradição visual na capital paraense. Por outro, iremos investir esforços na consideração de práticas sociais e políticas da época da pintura de Balloni que repercutiriam na obra analisada.

Temos como referências metodológicas autores da História Social da Arte e da Cultura Visual, ambas perspectivas que priorizam a interação contexto/texto. Assim, concordamos com a seguinte premissa de proximidade/intimidade que deve ser buscada na articulação entre essas instâncias: o historiador/ana-

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Pará - UFPA. Lotado no Instituto de Ciências da Arte (ICA), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), no curso de Artes Visuais. Contato: saviostoco@gmail.com.

lista deve “evidenciar de que maneiras o que se enxerga como ‘contexto’ se transfigura em ‘texto’” (MICELI, 2004, p. 13).

No quadro do estudo das visualidades, no âmbito da Cultura Visual, para que se alcance a complexidade contida nas interações culturais é necessário o tensionamento interdisciplinar. Para isso, a recomendação é que a pesquisa se baseie em “uma cuidadosa análise das imagens, objetos materiais e contextos culturais mais amplos de uso para ver processos de inscrição, acomodação, resistência, ressignificação, e tantas outras em elaboração no “evento” da interação cultural” (FARAGO, 2016, p.38).

Como princípio similar, advindo agora da História Social da Artes, ao manusear um conjunto de fontes diversificados, em uma pesquisa que almeja uma análise estética/histórica, consideraremos a metodologia empregada por Timothy James Clark (2004). No procedimento desse historiador, a “variedade de ligamentos” das obras com seu contexto é revelada justamente por comprovações inesperadas e sujeitas à diversidade de prismas com que observa seu objeto em cotejo com a sociedade:

As lupas de Clark estão sempre garimpando senhas de leituras desdenhadas, como que se esgueirando em terrenos movediços, a fim de colher dessa variedade de ligamentos das obras com o entorno as amarras de sua significação. A argumentação avança em meio a indícios, pistas e travestimentos, um símile heurístico da investigação policial, traço recorrente dos melhores historiadores da arte. Preocupa-se em deslindar os materiais e procedimentos de confecção das obras, os teores da substância expressiva, até poder lidar com os efeitos estéticos da recepção, por onde se completa a travessia entre a descrição das telas e o movimento histórico (MICELI, 2004, p. 11, grifo nosso).

### O caso das “redecorações”

Monumentos artísticos principais das capitais brasileiras da borracha, o Theatro da Paz, em Belém, e o Teatro Amazonas, em Manaus, encerram um complexo de elementos decorativos internos, sobretudo em pintura, de grande importância para a história da arte brasileira (VALLADARES, 1974). Tratando os dois teatros de forma geral, autores contemporâneos têm aprofundado questões histórico/estéticas e também oxigenado os pontos de vista e critérios de análises (VALLADARES, 1974; DERENJI, 1996; DAOU, 2007; 2014; 2013; CORREA, 2017).

Uma linha de trabalho pertinente tem sido dada com a observância da copenetração entre artes e melhor compreensão dos contextos. Exemplo disso seria o caso das leituras mais atuais que estão sendo promovidas no caso do pano de boca amazonense, representando um marco natural fluvial local, o encontro dos rios Negro e Solimões, e que sugere ser decorrente de uma descrição textual de exaltação romantizada escrita por pelo literato/geógrafo-historiador de meados do XIX Lourenço da Silva Araújo Amazonas (STOCO, 2016). Em outro estudo, essa mesma imagem foi relacionada ao libreto operístico amazônico Yara (1893) do compositor José Cândido da Gama Malcher (FALCÓN, 2014). No salão nobre do teatro amazonense, os painéis pictóricos parietais elaborados pelo ateliê de Domênico de Angelis trazem cenas naturais em que subjaz em sua gênese o modelo fotográfico de vistas pitorescas naturais/natural-urbana tomadas pelo fotógrafo alemão George Huebner (STOCO, 2019).

Em nosso ponto de vista, a importância artística das duas casas deveria ser considerada incluindo tanto o caso das imagens originais, mais amplamente valorizadas, como também com relação aos acrés-

timos decorativos agregados ao longo das décadas de existências dessas construções. Nesse segundo caso, irei me referir a esses acréscimos pelo termo de “redescrições”, promovidas em ocasiões de reformas/restauro das casas.

Ambos os teatros foram inaugurados, a rigor, sem as pinturas decorativas internas demorando longos anos até que os governos direcionassem esforços nesse sentido. O que nublaria a ideia de uma decoração rigorosamente original. Mas, mesmo assim, pela opulência e riqueza criativa das propostas, bem como de avultados investimentos públicos, a longo prazo cristalizou-se uma noção de hierarquia – quando não de nulidade – entre a primeira empreitada e as que se seguiram. Assim, impôs-se em grande medida os programas decorativos levados à cabo na última década do século XIX e que tiveram como principais produtores os artistas Chrispim do Amaral, pernambucano radicado em Belém, e Domênico de Angelis, italiano, no caso tanto de Belém como de Manaus. Foram dois artistas cujos nomes que gozaram até hoje de amplo reconhecimento como autores dessas encomendas, por mais que outros pintores tenham participado da execução das pinturas. Dada a consagração que essas decorações obtiveram em suas cidades, as realizações decorativas acrescidas ao longo dos anos caíram/caem em descrédito quanto à qualidade. Estado que, por conseguinte, recaí em ausência de abordagens historiográficas.

Em resumo, a noção de uma “redescrição” inicia com uma reforma no Teatro Amazonas em 1929. Olympio de Menezes e Branco Silva, dois pintores e artistas decoradores residentes em Manaus, matizaram a primazia do gosto/estilo europeu nas propostas de Amaral/De Angelis, seguindo parâmetros que à época poderiam ser compreendidos como menos europeizantes, mais localistas. Nota-se um intuito de enrai-

zamento cultural nos motivos dos estuques relativos às lendas de origem indígena e de pinturas parietais com vistas pitorescas. Muito alinhadas à proposta nativista/“glebarista”, tendência política/literária amazonense com prováveis reverberações nas artes visuais (SANTOS, 1996; COSTA, 1997). Em 1970, ocasião de um amplo restauro, eliminam-se esses elementos. A partir de então vistos com ressalvas por estudiosos (MONTEIRO, 1965-66; VALLADARES, 1974; MESQUITA, 1997). O que, possivelmente, foi reflexo de partidarismo, por um lado, modernista, na rejeição de convenções regionalistas de fatura mais tradicional, e, por outro, pelo apego à noção de qualidade e tradição das decorações do final do XIX.

Em Belém, a necessidade de uma redescoberta se impôs três décadas depois da de Manaus, mais exatamente no ano de 1960. Para solucionar o caso da lacuna na pintura decorativa do teto do *foyer*, perdida aparentemente por infiltração de umidade, pensou-se na concepção de uma nova proposta. Distava-se quase 70 anos do trabalho assinado por Domênico de Angelis que havia sido inscrita na memória local pelos registros fotográficos que tanto circularam nos álbuns governamentais, cartões-postais e reprodução em livros. A ousadia de preencher essa irreparável lacuna do afamado De Angelis, também não passou incólume para a sociedade paraense, sendo fustigada por discursos convencionais<sup>2</sup>. Contrário a essa maneira limitante, interessamo-nos historicamente pelo trabalho de Balloni no Theatro da Paz desejando desvelar as “amarras da sua significação” (MICELI, 2004).

---

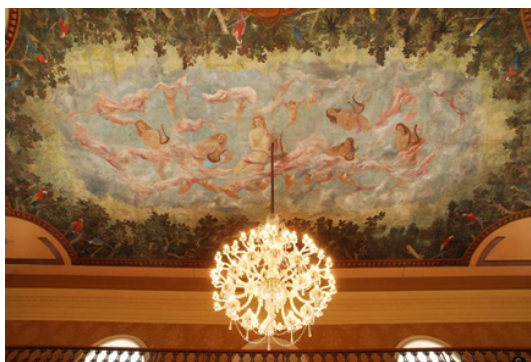
<sup>2</sup> Agradeço ao dado fornecido pelo prof. Aldrin Moura de Figueiredo na ocasião do debate sobre a minha exposição desse estudo no ST Arte, literatura e História na Amazônia global, coordenador por ele e pelo prof. Heraldo Márcio Galvão Júnior.

## Uma coleção de aves no Theatro da Paz

Nessa leitura preliminar da pintura de Balloni para o *foyer* do Theatro da Paz, propomos classificar alguns elementos pendulando entre permanência e atualização. Por um lado, buscou-se a permanência de certos elementos com relação à decoração original e/ou do que havia caracterizado outras decorações de Domênico De Angelis feitas em Belém e Manaus; respectivamente, em painéis pintados feitas na Catedral da Sé de Belém e no teto do Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Seriam esses os elementos de permanência: a própria origem italiana do novo artista escolhido (Balloni); a centralidade de figuras greco-romanas, no caso, musas; a adoção da perspectiva *trompe-l'oeil*; e o uso da representação de vegetação regional como parte da composição ilusionista (FIGURA 1). Tal recurso a partir da vegetação amazônica foi adotada por De Angelis em substituição criativa à vista parcial de uma construção arquitetônica clássica, tal como concebe a convenção *trompe-l'oeil*<sup>3</sup>.

**Figura 1. Parte central do plafond do foyer do Theatro da Paz, decorado por Armando Armando Balloni em 1960.**



<sup>3</sup> Uma variação desse procedimento substitutivo também se direcionou para a alusão à modernidade, quando, no teto da sala de espetáculos do Teatro Amazonas, centralizou-se a base da Torre Eiffel



Por outro lado, considerando as atualizações de Balloni com relação à decoração do XIX, partimos para uma investigação no bojo de um panorama de referências mais amplo. Para a prospecção de novas chaves de leitura, promovemos conscientemente o afastamento de referências eminentemente artísticas, ampliando assim a consideração de outras inesperadas interações culturais. No visionamento da pintura, nos chamou a atenção a profusão e o modo como figuram as aves - esses pequenos pontos no todo da obra. Esses exemplares da avifauna formam uma espécie de lista visual considerável de espécies amazônicas identificáveis: arara-canindé, arara-vermelha, arara-azul, arara-de-barriga-amarela, tucanos, guarás, garças brancas, entre outros. Difere, portanto da maneira empregada no Teatro Amazonas, onde apenas espécies emblemáticas são representadas. É assim que ocorre no caso das representações de uma única espécie de onça, de borboleta e de garça escolhidas para alguns dos painéis parietais do Salão Nobre do teatro amazonense. Dessa forma, percebemos na criação de Balloni um sentido registro da diversidade, de reunião em catálogo, tal como em um livro ilustrado científico.

Tal sentido científico de disposição das aves dialogaria com uma antiga e popular tradição científica irradiada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém. Além do fato de que esse museu dedicou muitos esforços para um ramo da zoologia, ou seja, a ornitologia, em sua dimensão neotropical (SANJAD, 2010). Diversos trabalhos científicos sobre aves foram empreendidos na história dessa instituição na virada do XIX-XX, mas aquele empreendimento que, por unir ciência e arte, mais nos interessa é o *Álbum de Aves Amazônicas* (1900-1906). Uma iniciativa fruto da parceria do zoólogo suíço Emílio Goeldi (1859-1917) com o artista alemão Ernst Lohse (1873-1930)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Lohse foi desenhista litógrafo do Museu Goeldi de 1897 até 1911 (SANJAD, 2010).

Podemos observar a correspondência das espécies pintadas por Balloni com as que são ilustradas nas cromolitogravuras do *Álbum de Aves Amazônicas*. Mas o caso mais significativo seria a de uma intertextualidade que haveria entre a ninhal/revoada de guarás pintado em uma porção extrema do *plafond* do foyer por Balloni (Figura 2) e a representação empreendida por Goeldi/Lohse. A estampa *Scena de um “ninhhal” de Guarpas (Ibis rubra) na costa atlântica da Ilha de Marajó* integrante do pelo *álbum ilustrado* foi a imagem mais valorizada pelos vários resenhistas. Razão pela qual, em hipótese a ser investigada futuramente, neste álbum, começa a ser inscrita a revoada/ninhal de guarás como um emblema identitário cultivado pela sociedade belenense.

**Figura 2. Parte lateral do plafond do foyer do Theatro da Paz, decorado por Armando Armando Balloni em 1960.**



A distinção da vista de guarás com relação às outras estampas no álbum não está dissociada do engajamento ambiental que Goeldi promoveu focalizando justamente os guarás e as garças. A razão da preocupação foi o perigo que enxergava com a crescente perseguição de ambas as espécies no Marajó com finalidade

de exportação de suas penas e abastecimento do comércio de moda, sobretudo inglês. A visão do cientista está posta de forma transparente no texto intitulado *Destruição das garças e guarás* (1897) publicado nas páginas do *Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia*. Este foi um texto de protesto/desagravo que reuniu duas representações que Goeldi fez ao governador Lauro Sodré. O diretor do museu interviu na sociedade e divulgou amplamente seu pedido no Pará recomendando a paralização da comercialização das plumas e proibição da caça das duas espécies, o que foi atendido por muitas intendências municipais. Assim, o Pará que era o líder nas exportações dessas penas foi substituído pelo Amazonas na primeira metade da década do século XX. Nelson Sanjad (2010) considera que, com esse movimento, Goeldi colocou a região no centro também da questão da conservação da natureza frente à comunidade científica mundial. De fato, tanto as aves, e em especial o comércio e consumo de egretes (plumas) eram alvo de protestos desde a penúltima década do XIX, em países imperialistas, enquanto o Brasil foi à época um grande exportador de penas de garça, arara, papagaio, tucano, beija-flor e surucuás (URBAN, 1998).

O engajamento preservacionista de Goeldi resultaria na introdução das garças e guarás como emblema local na cultura visual paraense. Mas o apelo do cientista, de fato, não teria sido seguido à risca nas décadas seguintes. Quando observamos os dados da década de 1960, percebemos que o Brasil se encontra em um ápice da exportação de animais silvestres. Uma visão atrelada à ideia de opulência biológica da região, imagem que tanto repercutia, popularizava-se e atingia os negócios do turismo e suas imagens. Um ramo comercial que constantemente empregou espécies da avifauna e outros animais admirados/temidos como

chamariz. E que também erigiu algumas de suas práticas em torno da adoração/curiosidade pelos animais amazônicos. Avistar, aproximar-se, fotografar, caçar ou mesmo adquirir pássaros e outros seres não era raro no turismo na época. Procedimentos tão presentes e predatórios, aliado ao pesado comércio de exportação, que fez com que setores da sociedade se mobilizassem para a criação da Lei da Fauna de 1966. Esta regulamentação proibiu a caça profissional e por conseguinte as atividades econômicas importantes relacionadas: o curtume, o comércio de peles e couros (URBAN, 1998).

Votando à imagem de Balloni e à época de sua feitura, um indício documental específica que o comitente da redecoração teria sido justamente a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA, 1953-1966). Como sabe-se, o órgão federal que fomentava a modernização da região, bem como a turistificação da mesma (ANDRADE; TAVARES, 2012). Dessa maneira contemplaria o desejo do turista em avistar um rol de aves no meio urbano, durante uma visita ao Theatro da Paz. Da mesma maneira como poderia fazer em um passeio na natureza. Uma imagem que acreditamos estar em sintonia com o desejo e a grande expectativa dos estrangeiros com relação à avifauna brasileira/amazônica. Percebemos nesse ponto uma dimensão de associação da arte com imaginários populares e práticas econômicas, aspecto que não deveria ser esquecido na construção de significado da pintura do *foyer*.

Do ponto de vista do pintor estrangeiro, estimamos que fosse de seu conhecimento prévio um dos locais mais tradicionais, e/ou de maior visibilidade, com relação ao comércio de aves em Belém: a feira livre do Ver-o-Peso. Uma tela com uma vista desse local, intitulada *Feira do Ver-o-Peso* (1956), pertence a um acervo público do Museu de Arte de Belém registraria a oca-

sião de encontro do pintor italiano com aquele foco de comércio popular, já que uma das premissas do processo de criação para os seus quadros autorais pintar *in loco*.

Fechamos essa nossa leitura preliminar considerando que Armando Balloni, para bem atender à encomenda da decoração, se distanciou consideravelmente de sua produção autoral de tendência abstratizantes mais intensas. Fica transparente para nós o modo como ele, em sintonia com a cultura local, aludiu à tradição científica ornitológica e também aos emblemas visuais belenenses já sedimentados (garças e guarás). Sem que com isso queiramos dizer que Balloni, tal como Goeldi, encampou a preservação das espécies. Pelo contrário, sua proximidade para com os promotores da modernização que dilapidavam o patrimônio ambiental na região e promoviam a turistificação da mesma o fez se alinhar, em alguma medida, com o discurso visual voltado ao consumo das aves amazônicas.

### **Considerações finais**

Em nosso percurso nesse artigo, buscamos tensionar duplamente a redecoreação de Balloni, no sentido de elegê-la como objeto de estudo de valor no âmbito da História da Arte e também de buscarmos chaves de leitura que apontem para relações inusitadas, válidas, não estritamente no seio do repertório artístico. Como apontamos, trata-se de uma investigação preliminar em que algumas instâncias ainda precisam ser avaliadas, tal como também nos colocou o profícuo debate promovido no âmbito do ST *Arte, literatura e história na Amazônia global* a respeito da pertinência de se considerar também a relação da pintura estudada com os preceitos artísticos do Grupo Utinga com o qual Balloni dialogou em Belém dentre outros aspectos da época (MEIRA, 2018; COSTA, 2019).

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Terence Keller; TAVARES, Maria Goretti. O projeto de integração Amazônica visto pela turistificação dos lugares. *Confins* (Paris), v. 14, p. 1-1, 2012.

COSTA, Gil Vieira. Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições moveidias e tensões globais. 2019. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Pará, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. 2019. Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo.

DERENJI, Jussara Silveira. Teatros da Amazônia: Belém. Belém: Prefeitura de Belém; Fundação Cultural do Município, 1996.

FALCÓN, Raúl Gustavo Brasil. Um estudo de iconologia do Pano de Boca do Teatro Amazonas, atribuído a Crispim do Amaral. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Música) - Universidade do Estado do Amazonas. Orientador: Luciane Viana Barros Páscoa.

MEIRA, Maria Angélica Almeida. A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960). 2018. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Pará, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo.

SANJAD, Nelson. A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. 2010.

CLARK, Timothy James. A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

DAOU, Ana Maria. A belle époque amazônica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. Cidade, teatro e o “Paiz das seringueiras”: práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

\_\_\_\_\_. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.51-71, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. Instrumentos e sinais da civilização: origem, formação e consagração da elite amazonense. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos* [online]. 2000, vol.6, suppl., pp.867-888.

DERENJI, Jussara Silveira. Teatros da Amazônia: Belém. Belém: Prefeitura de Belém; Fundação Cultural do Município, 1996.

FARAGO, Claire Joan. A cultura visual é aplicada com utilidade a objetos pré-modernos? Por que isso importa?. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo (Org.). *Cultura Visual & História*. São Paulo: Alameda, 2016.

MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus, Valer, 2006.

MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Por uma história social da arte, texto de apresentação da obra de T.J.Clark, *A pintura da vida moderna, Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1965-66. 3volumes.

SANTOS, Eloína Monteiro dos. *Uma liderança política cabocla: Álvaro Maia*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo. São Paulo. 1996.

STOCO, Sávio Luis. *O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. *Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas*. in: XXIII Encontro regional da associação nacional de história-sp: história: por quê e para quem?, 2016, São Paulo. Anais eletrônicos de textos completos. São Paulo, Anpuh-SP, 2016.

URBAN, Teresa. *Saudade do matão: lembrando a história da natureza no Brasil*. Curitiba: UFPR, 1998.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

## DE BELÉM A S. JOÃO DO ARAGUAIA: ENTRE O DIÁRIO E A LITERATURA DE VIAGEM

---

Heraldo Márcio Galvão Júnior<sup>1</sup>

José Carlos dos Santos Júnior<sup>2</sup>

Dentre as diversas viagens ao Sul e ao Sudeste do Pará ocorridas no final do século XIX destaca-se a de Ignácio Baptista de Moura, que em seu diário de viagem *De Belém à São João do Araguaia*, publicado em 1910, partia a fim de inspecionar o Burgo do Itacaiúnas. Objetiva-se analisar ao longo desse texto seu livro enquanto literatura de viagem, ou seja, um gênero que agrega tipologias textuais diversificadas, um gênero de fronteira, pela circunstância de problematizar a separação epistemológica entre ficção e realidade, sendo um dos traços caracterizadores da literatura de viagem contemporânea o relacionamento com o cunho autobiográfico em que o narrador-viajante empresta ao relato, na medida em que a exibição da sua experiência vivencial e subjetiva imprime um caráter particular ao *récit*.

O pacto que o narrador de viagens estabelece com o seu leitor virtual assenta, fundamentalmente, na referencialidade e na verdade dos fatos relatados: “Tout récit de voyage se caractérise par le pacte référentiel que d'emblée le narrateur scelle avec son lecteur. Implicite mais consubstanciel au genre, ce pacte pourrait de façon simple s'énoncer de la façon suivan-

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Graduado em História pela Unesp. Mestre em História pela Unesp. Doutor em História pela UFPA. Bolsista Prodoutoral CAPES. Bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche CAPES - École des hautes études en sciences sociales/Paris. e-mail: heraldogalvaojr@gmail.com

<sup>2</sup> Graduando em História na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, fazendo parte da iniciação científica “Sul e Sudeste do Pará: identidade e história pela ótica de Ignácio Baptista de Moura (1890-1910)”, orientado pelo professor Heraldo Márcio Galvão Júnior. Jun4nh0santos@gmail.com



te: “Je vais vous raconter ce que j’ai vu”<sup>3</sup> (Cogez, 2004, 22). Isso quer dizer que o ato comunicativo inerente ao processo de escrita encontra mecanismos que parecem responder à necessidade de interpelar o leitor e, certamente, de o fazer viajar no texto: o esforço de encontrar pontos de contato entre duas realidades, num vaivém constante entre cultura de partida e cultura de chegada. Por intermédio deste tipo de relato, o leitor viaja por procuração. Não obstante, o olhar do viajante está condicionado antes mesmo da viagem: pela sua bagagem cultural, pelo seu quadro de referências, pelas suas leituras, por determinados tópicos que fazem parte da escrita do gênero. Os textos de viagem, por apontarem para um espaço e tempo específicos, selecionam, talvez mais do que qualquer outro gênero, o seu leitorado, em função da enciclopédia comum partilhada por autor e leitor (CUNHA, 2012, p.167-168).

Ignácio Baptista de Moura (1857-1929) fora um engenheiro historiador formado na escola politécnica do Rio de Janeiro, nascido em Cameté em 31 de julho de 1857, município localizado na margem esquerda do Rio Tocantins e que fora primitivamente habitado pelos índios Caamutás, do grupo étnico Tupi.

Era filho do coronel João de Moura, veterano da Guerra do Paraguai, herói entronizado pelo próprio filho na galeria de paraenses ilustres, Ignácio Moura se mostrou sensível à literatura romântica, cujo modelo espelha o desejo de uma ligação umbilical com o velho mundo. (...) Segundo essa leitura, a história só entraria na linha mestra do progresso das nações modernas, na medida em que limpasse seu passado de autoritarismo e tirania. (MORAES, 2009, p.26-27).

---

<sup>3</sup> “Qualquer diário de viagem é caracterizado pelo pacto referencial que o narrador sela com o seu leitor desde o início. Implícito, mas consubstancial ao gênero, esse pacto poderia ser simplesmente da forma: Vou lhe contar o que vi”. Tradução Nossa.

Um militante das causas republicana e abolicionista, marcado por ser importante em uma problemática social e cultural pela busca de identidade na região Amazônica, foi uma das figuras centrais para a inauguração do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Lauro Sodré, governador do estado do Pará, era próximo destes engenheiros e destas agremiações no final o século XIX e início do século XX. Ele pretendia desenvolver as regiões do interior a partir de modificações do seu espaço, da sua economia e de uma colonização interna seguindo os preceitos capitalistas. Com esta finalidade defendeu o povoamento, a ampliação da atividade agropastoril e a atividade extrativista. Além de custear viagens exploratórias, fez concessões a migrantes, como a Carlos Leitão<sup>4</sup>, que ficou responsável pelo desenvolvimento de um Burgo Agrícola em Itacaiúnas, na região Sudeste do estado.

A fim de viabilizar a exploração e a fiscalização dos acordos firmados entre os colonizadores e o governo, na noite de 4 de março de 1896 saía do porto de Belém e começava o seu trajeto. “Efetivamente, comissionado pelo Governo do Pará, fiz a mais encantadora viagem da minha vida, visitando essa extensa zona da minha terra, onde riquezas e homens esperam a hora abençoada de maior patriotismo para receber a consagração do valor e direitos estatuídos.” (MOURA, 1910, p.1). É importante salientar que Moura publicou seu livro 14 anos após sua viagem, o que demonstra uma preocupação em relação a quais informações da viagem estariam contidas e, conseqüentemente, fazendo um processo de peneira sobre elas. Talvez também ti-

---

<sup>4</sup> Carlos Gomes Leitão (1835-1903), foi um político, militar, magistrado e agricultor brasileiro que se fixou nos estados do Pará, Goiás (hoje Tocantins) e Maranhão. Fora uma das grandes figuras que incitou movimentos que posteriormente desencadeariam a Primeira Revolta da Boa vista. A ele também é atribuído o surgimento de Marabá, e o seu crescimento, uma vez que descobriu o caucho, que foi base da economia local por muitos anos.

vesse em suas intenções a questão monetária, ou seja, escrever sobre a realidade utilizando uma linguagem literária para vender o livro, explorando a literatura e a curiosidade do exótico. A relação entre exploração e viagem já não é óbvia, se comparada com outras épocas, e a figura do viajante surge investida das funções de observador, mais do que das de explorador. (CUNHA, 2012, p.168)

Mas, o que difere o livro de Moura de um simples relatório? Com palavras que nos remetem inevitavelmente a um texto literário, além da característica investigativa do relatório, Moura inicia defendendo que aquelas “riquezas” e aqueles “homens” não faziam parte da civilização, pois eram estáticos, passivos. Tanto a natureza quanto os homens, colocados lado a lado ou tratados como semelhantes, apenas esperavam o momento para serem abençoados com o patriotismo. Houve um desprezo pela sua realidade vivida, pela sua cultura, crença, vida. A consagração do “valor e direitos” aos quais eles estariam predestinados pela civilização do norte do estado seria justamente o desenvolvimento da região nos moldes modernos e capitalistas. Entretanto, Carlos Leitão é visto como civilizador. Recebera de Lauro Sodré, em 1895, 10 contos de réis com a finalidade de colonizar e explorar a região. Como ponto inicial da colonização, o burgo foi formado na praia dos Quindangues, à margem esquerda do rio Tocantins, 8 km a jusante da foz do rio Itacaiúnas, em sítio alto e livre de enchentes (VELHO, 2009).

Pode-se afirmar que História e Literatura se unem em um processo de construção de uma identidade e realizam uma espécie de configuração do tempo, todavia de formas distintas. Segundo Sandra Pesavento, o exercício ficcional de escrita da História encontra limites, se formos considerá-lo com relação àquele que preside a escrita da Literatura. Ao analisar a Literatura

como fonte da História, pode-se afirmar que, ao fazer sua leitura de forma literal, o historiador analisa a narrativa buscando evidenciar suas representações. Vejamos nesta passagem:

A Literatura será entendida como fonte, traço, marca de historicidade ou sintoma de algo que, desde o passado, venha ao encontro dos problemas postos, fornecendo possibilidades de resposta. (...) a Literatura é fonte para a História dependendo dos problemas ou questões formuladas [...] se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se toma uma fonte muito especial para o seu trabalho. (PESAVENTO, 2003, p.39).

Portanto, a literatura de determinada época pode revelar ao historiador o que se passava sobre as preferências, opiniões públicas, sensibilidades e o pensamento crítico. Ao longo do trajeto, Moura perpassa por temas variados como a educação, cultura indígena, extração de matéria prima, engenharia, características comum às literaturas de viagem. O que poderia ser usada como forma de representação pelo historiador como fonte desta época, como nesta passagem que envolvia a disputa política no Burgo do Itacaiunas:

A notícia do descobrimento destes campos e a de que o Governo do Pará ia tomar sobre si a respectiva exploração, fazendo abrir uma estrada de rodagem, despertou o interesse geral de sertanejos de cima. O resultado deste melhoramento daria como resultado o estabelecimento de uma colônia agrícola já existente, produzindo despesas e utilizando a verdadeira vocação daqueles habitantes. (MOURA, 1910, p.253).

A grande massa de forasteiros, que todos os anos invadem a região pela ambição da safra da castanha, tem no meio de si muitos criminosos, homens perversos e desertores do exército ou de revoltas anteriores, de sorte que os crimes lá se reproduzem, anualmente, com frequência e quase com impunidade incrível. É necessário que o Governo do Pará tome providências a respeito; entre elas que faça criar uma comarca acima de Baião, cujo território já é extenso e impossível de ser bem servido pela ação da justiça, que fica até agora tão distantes. (MOURA, 1910, p.169).

Temos que ter em mente que na época as únicas formas de conexão do leitor eram feitas por meio de livros ou jornais, portanto, em uma situação hipotética, caso um cidadão de Belém em 1910 desejasse conhecer a cidade de Paris, certamente leria obras que retratassem a mesma. Em vista disso, caso alguém tivesse a curiosidade de saber como é o Sul e o Sudeste do Pará, poderia fazê-lo a partir da literatura de viagem de Moura. Em relação à educação, pode-se perceber nesta citação:

Parece incrível que em todo o Alto Tocantins não encontrássemos nenhuma escola criada pelo Governo, apesar de uma população de centenas de indivíduos, e da existência de povoações bem organizadas. Só no meu regresso à Belém, como membro do Conselho Superior da Instrução Pública do Pará, propus a criação das escolas de Arumateua, Areião, Lago Vermelho, Burgo do Itacayuna e S. João do Araguaia. (MOURA, 1910, p.137).

Para isso, Moura acreditava na valorização do trabalhador e no “desenvolvimento” cultural das “classes baixas”. A educação teria, assim, lugar de destaque, fato que o levou a produzir cartilhas “ao modo da Terceira República Francesa” para as escolas primárias paraenses. Nestas cartilhas continham informações analisadas por Moura em diversos estudos,

como a análise histórica, econômica e geográfica do estado do Pará apresentadas na Exposição de Chicago em 1897, na exposição artístico-industrial do Liceu Benjamin Constant e em sua participação em diversas instituições intelectuais (FIGUEIREDO; MORAES, 2007).

O mesmo que ocorre em relação à educação pode ocorrer em relação à extração de matéria prima e exportação desses produtos no Estado do Pará. Moura evidencia isso no texto:

O sistema de fazer a borracha é muito rudimentar: corta-se pela manhã, por meio de machadinha de ferro, com dois a quatro golpes, cada uma daquelas madeiras, prendem-se as tigelinhas de barro ou de flandres em baixo de cada cesura; vai-se mais tarde recolher em vasos o leite colhido, traz-se para a barraca, despeja-se em bacias e, depois de se fazer, com sementes das palmeiras inajá, urucury ou cavacos de certas madeiras, um fogo abafado em um tubo afunilado, feito de barro, chamado de boião, com a parte larga voltada para a terra, pelo qual sai fumaça espessa, procura-se com formas solidificar o leite, mergulhando-se aquelas intermitentes ora no depósito do leite, ora no meio da fumaça. (MOURA, 1910, p.31).

No Pará os cultivadores não têm os cuidados precisos de revolver as amêndoas por diversas vezes como é necessário diariamente (...) a semente suja, meio húmida, meio seca, cheia de filamentos e substâncias estranhas são ensacadas e remetidas para Belém e daí exportada para a Europa, onde recebe um valor inferior ao que deveria receber. Os culpados dessas inferioridades são os comerciantes que o comprem, apesar de já alguns compradores da Praça de Belém recomendar por circulares, aos seus aviados a aquisição do cacau de boa qualidade e devolverem algumas remessas por esses enviadas, por não estarem em condições. (...) motivo de não ter o preço que deveria ter no estrangeiro o nosso cacau, é a forma que se colhe no Tocantins:

por um desfastio, no tempo em que se não vai para a castanha ou para a borracha. (MOURA, 1910, p.33).

Por fim, mas não menos importante, deve-se considerar as culturas indígenas e sua cristalização no imaginário social. Durante sua viagem, Ignácio destaca os indígenas e seus costumes, em especial duas tribos da região: os Cherentes e os Gaviões. “O Cherente é manso, e tem uma constituição de família bem regularizada, aceitando os bons ofícios da catequese religiosa, que ali é determinada pelo bispado de Goiás” (MOURA, 1910, p.184). Segundo ele os representantes eram de feição grosseira e tinham estatura mediana. Na próxima passagem podemos analisar melhor sua descrição sobre suas crenças:

Os Cherentes são, como todos os caboclos, muitos supersticiosos, e guardam um culto sagrado aos mortos. Quando morre um índio dessa tribo, os seus parentes lhe fazem os funerais. [...] o índio morto é colocado sentado sobre a esteira, tendo o corpo apoiado na parede de terra; colocam junto dele os seus arcos e flechas, um balde d’água e manjares, pois, lhe fazem uma cobertura sobre a cabeça por meio de outra esteira, apoiada por varas, como uma tolda ou catacumba rustica, por sobre a qual lançam terra, permitindo assim o isolamento do cadáver. [...] são espíritas: invocam as almas dos grandes caçadores, pescadores e lavradores já mortos, para saberem deles os bons lugares de caça ou pesca, ou se as chuvas tardarão a terra para fertilizar as sementes. (MOURA, 1910, p.187)

Sobre sua construção civil e matrimonial, informa que “A construção civil dos Cherentes não adota completamente a igualdade: há uma espécie de aristocracia de casta a que pertencem, sem duvida, os descendentes de antigos heróis ou capitães” (MOURA, 1910, p.185). Continua:

O casamento é tratado entre as famílias: são os pais que decidem do futuro dos filhos sem o consultar; e os declarados noivos aceitam o matrimônio, mais para se verem livres das prisões em que se acham, do que por amor. O dia aprazado para as festas nupciais é de regozijo para toda a tribo, como se tratasse da felicidade de um parente, mesmo de um irmão. (MOURA, 1910, p.185)

A respeito dos Gaviões, Ignácio salienta sua força bruta que deveria ter sido herdada de seus antecedentes: “Estes Gaviões são uns ciclopes de força: devem ser oriundos de uma das tribos mais fortes que ocuparam o Sul da América” (MOURA, 1910, p.226). Algo que lhe chama a atenção é a forma dos mesmos dormirem: “Notei que os Gaviões não dormiam deitados: ancoraram-se junto de uma parede, da qual fizeram apoio, e dormiram melhor do que nós, nas nossas redes de fios claros, que a fidalguia da hospedagem nos tinha dado” (MOURA, 1910, p.226). Os seguintes fragmentos são mais declarações sobre os Gaviões, vejamos:

Os Gaviões poucas vezes descem à beirada [...] não conhecem embarcações e são bons andarilhos; demonstram no mato uma inteligência rara, que lhes faz descobrir rumos para tal e tal lugar e evitar perigos, nos quais o civilizado estupidamente cairia. As suas armas são a flecha de bico de osso de animal, a taquara de ponta de madeira, e o arco muito maior que eles, feito de pau do mesmo nome e tão grosso, que, apesar de o manejarem com a maior destreza, os dois homens nossos dificilmente o curvariam (MOURA, 1910, p.225).

Nas últimas décadas os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural. “Até mesmo para aqueles que não as elejam como objeto de estudo ou que pesquisem sociedades distintas do período em que fora escrita. Sim-



plesmente por que aguçam a imaginação e a sensibilidade, aspectos essenciais em nosso ofício” (FERREIRA, [200-], p.71). No decorrer do percurso, Moura procura em todo momento aguçar a imaginação do leitor através das topografias locais. À seguir, algumas dessas citações, mais precisamente o Burgo do Itacaiúnas, a cidade de Baião e o Rio Mojú:

As terras do Burgo formam, em uma faixa continuada de 130 metros de largura, um declive para o lado da barranca do rio, cuja taxa ascensional foi calculada ser de 18p.100. [...] por cima do declive, estende-se pela região mais próxima um plateau fertilíssimo, cuja altura ao nível das maiores enchentes do inverno é de 23 metros, e ao das águas baixas do verão se eleva de 38 a 40 metros. (MOURA, 1910, p.250).

A cidade de Baião ocupa verdadeiramente uma topografia admirável. Situada acima de um barranco argilo-pedregoso, que lhe serve de muralha ou cais natural, se estende sobre o tabuleiro ou planície elevada, a 40 metros acima do nível do rio, na margem direita do Tocantins, onde se podia edificar, com todos os melhoramentos higiênicos, qualquer cidade moderna importantíssima. (MOURA, 1910, p.95)

É este um dos mais belos rios da Província do Pará, com um belo curso muito extenso, que se supõe de mais de 600 quilômetros, com uma largura superior a 10 milhas: é para evitar as tempestades que costumam cair na Bahia de Marapatá, que é uma enseada da de Marajó, onde desemboca o grande rio, e por causa do serviço postal, que tem como ponto obrigatório de escala a cidade de Abaeté. (MOURA, 1910, p.16)

Não obstante, se a objetividade parece conformar-se com textos desta natureza, textos que têm na descrição da realidade exterior paisagens naturais e

humanas, uma edificação discursiva importante, a verdade é que o fato de se tratar, fundamentalmente, de registros de primeira pessoa faz deles produtos da subjetividade do autor. Do mesmo modo, é problemático usar as categorias real vs ficcional para pensar a literatura viática – quer porque existem relatos de viagens imaginárias ou fictícias, quer porque a circunstância de se falar de uma realidade outra, a partir da perspectiva do mesmo, relativiza estes binômios. (CUNHA, 2012, p.162).

Em virtude do que foi mencionado anteriormente, podemos afirmar que o livro de Ignácio Moura “*De Belém a São João do Araguaia*” possui um importante valor documental, tendo sido um transmissor e propagador de informações relevantes para um novo domínio do saber, em um período da história em que os conhecimentos dessa viagem permitiram diversos avanços tecnológicos e científicos, mantendo um cunho historiográfico, etnográfico e antropológico.

Diante disso, outras problemáticas ou temas podem ser respondidos mediante a leitura de uma simples literatura de viagem. A experiência de uma rica viagem apresentou-se como uma exigência e um aprendizado que procurou forjar um relato regional, tendo como base a literatura. Buscamos apresentar como o livro de Moura se encaixa perfeitamente em uma literatura de viagem, não temos acesso a todo ao documento bruto, ou seja, o próprio diário de viagem, não tem como a princípio fazer uma comparação sobre o que foi deixado de fora por ele, mas sabemos que sua influência foi tamanha que até mesmo o Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual em Marabá carrega o seu nome.

## Referências Bibliográficas

CUNHA, Paula Cristina. Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens. 2012. Artigo – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

FERREIRA, Antonio. A fonte fecunda. Editora contexto. O historiador e suas fontes. São Paulo: Editora contexto, [200-].

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; MORAES, Tarcísio Cardoso. Ignácio Baptista de Moura, polígrafo, 1857-1929. Estudos Amazônicos, v. 2, p. 69-73, 2007.

MORAES, Tarcísio Cardoso. A Engenharia da história: natureza, geografia e historiografia na Amazônia. Dissertação de Mestrado. UFPA, 2009.

PESAVENTO, Sandra. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. Revista de História das ideias, vol.21, 2000.

PESAVENTO, Sandra. Literatura, História e Identidade Nacional. 2000. Artigo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

PESAVENTO, Sandra. O mundo como texto: leituras da História e Literatura. . 2003. Artigo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

PINTO, Júlio. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. 2018. Artigo – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social, São Paulo, 2018.

VELHO, Otávio Guilherme. Frente de expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônia. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.

**MASCULINIDADES EM CONFLITO: GÊNERO E MODERNIZAÇÃO  
EM “DOIS IRMÃOS” DE MILTON HATOUM E “CAMPO GERAL”  
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

---

**Marina Cardoso de Melo<sup>1</sup>**

**Introdução**

O que se pretende neste texto é comparar o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum à novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito às disputas entre irmãos suscitadas por questões relacionadas ao gênero retratadas em ambas as obras. Centramos então nossa análise nos conflitos existentes entre Omar e Yaqub, os irmãos do romance de Hatoum, e Bernardo e Terêz, da narrativa rosiana, compreendendo que dentre os diversos aspectos que fomentam cada embate, as diferenças fundamentais presentes nos modos como cada personagem teve sua masculinidade desenvolvida e, desse modo, seu entendimento de mundo, influenciam o desenrolar e as consequências desencadeadas por suas rivalidades.

Para além, o trabalho desemboca também em questões de temporalidade e ambientação de cada obra, pois Rosa e Hatoum escreveram em épocas distintas e sobre locais diferentes e, além disso, há um sentido de modernização impresso em ambos os textos, algo que se liga diretamente aos modelos de masculinidade e aos conflitos estabelecidos entre os personagens analisados, como se eles próprios consistissem em alegorias de ordens sociais antagônicas que pelem em meio aos processos modernizatórios abordados em cada narrativa. Ainda que ambos desenvolvam prosas regionalistas e os cenários onde suas tramas transcor-

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa. Financiamento: CAPES. E-mail para contato: marina.melo@ufv.br.

rem consistam em espaços historicamente marginalizados pelas classes dominantes e políticas, as especificidades de cada escrita não podem ser ignoradas. A tal assunto é dedicado o tópico a seguir.

### **Tempos, lugares e famílias**

Uma obra literária só é capaz de falar sobre o tempo em que foi produzida, ou seja, sobre seu presente (PESAVENTO, 2003). Partindo deste pressuposto, entendemos que João Guimarães Rosa e Milton Hatoum escreveram em e sobre contextos distintos, dessa forma, antes de partirmos para qualquer análise que vise descortinar as semelhanças presentes em suas obras, é preciso que delineemos aquilo que as diferencia. Assim sendo, o que propomos aqui é versar sobre as temporalidades e contextos de escrita de cada texto, evidenciando que, apesar de possuírem aspectos em comum, suas representações perpassam especificidades características de sua época de produção, além de tratarem de espaços essencialmente distintos, apesar de terem sido igualmente marginalizados historicamente.

Isto posto, começemos pela obra cuja produção está temporalmente mais afastada de nós. “Campo Geral” foi publicada no ano de 1956 como componente da coletânea *Corpo de Baile*, em um período de profundas modificações econômicas e sociais no contexto brasileiro. O que se pode dizer sobre as novelas que a compõem é que nelas está retratado um sertão em gradual processo de modernização, que se faz consequência da maior presença do poder central nos interiores do Brasil, como indica Roncari (2007), em oposição ao mando das oligarquias características da Primeira República. Nesse sentido, o sertão rosiano retratado pelas narrativas segue, de maneira geral, as tendências desenvol-

vimentistas que se intensificaram com o governo de Vargas após a Revolução de 30.

No sertão de “Campo Geral” acompanhamos pelejas entre tradição e modernidade, aspecto que se intensifica ao longo das demais narrativas. Nesse sentido, o espaço é retratado enquanto local da barbárie, arcaico e resistente a modificações, enquanto a cidade representa o lócus da civilização e do desenvolvimento econômico e social. Rosa então reproduz o resistente contato entre a mentalidade conservadora enraizada no espaço sertanejo e a modernidade que gradualmente se faz presente a partir dos esforços de integração nacional empreendidos pelos governos brasileiros de seu período de escrita. Chama atenção, nesse caso, a estruturação social do sertão rosiano no molde patriarcal agrário (FREYRE, 2006; 2013), centrada, sobretudo, no modelo da família, sendo ela extensa, formada pelo núcleo conjugal, sua prole legítima e demais agregados.

Partindo de tal estrutura, pode-se constatar uma bem delimitada divisão do espaço entre os gêneros no texto de Guimarães Rosa: as mulheres são retratadas constantemente nos domínios do lar, enquanto é possibilitado aos personagens masculinos transitar entre a casa e o mundo público como um todo. Este aspecto foi também apontada por autoras da crítica e teoria feminista que estudaram contextos distintos do brasileiro, como Badinter (1993), que aponta a mulher como detentora da responsabilidade de gerar, educar os filhos e zelar pela moral e bons costumes familiares, sendo o lar seu habitat natural, enquanto o homem assume o papel de provedor do lar, além de ser aquele que domina a vida pública como um todo.

Nesse contexto, é, em grande medida, das ações das mulheres que se rebelam de alguma forma contra a situação a que estão submetidas que a mentalidade, a ordem social e o próprio espaço começam a se modi-

ficar em *Corpo de Baile*. Não podemos afirmar que há na literatura de Guimarães Rosa uma revolução feminista se iniciando em pleno sertão brasileiro, mas é das transgressões à ordem patriarcal por parte das personagens femininas criadas pelo autor que as mudanças começam a ocorrer neste cenário. Podemos pontuar, assim, que as mulheres rosianas ofuscam de certo modo as viris masculinidades dos personagens masculinos, deslocando-as da violência para o erotismo.

Quanto a Milton Hatoum, sua obra foi produzida em um contexto distinto daquele de Rosa e mais próximo do que vivemos hoje. Abarcando uma temporalidade ampla, que atravessa quase que em totalidade o século XX, *Dois Irmãos* aborda a história da cidade de Manaus neste período. O que temos então é um homem dos anos 2000 que se volta ao passado retratando a conturbada história da família estabelecida por Zana e Halim, imigrantes libaneses, sem perder de vista o desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade amazonense. Nesse contexto, a diáspora e as questões inerentes às identidades culturais daqueles que migram consistem em temas recorrentes o desmantelamento do conceito de normalidade inerente à compreensão comum sobre as estruturas tradicionais de família.

A família formada por Zana e Halim é, em sua estrutura primária, tradicional, no entanto, em sua trajetória ao longo da trama mostra-se bastante disfuncional. Inicia-se movida pela paixão avassaladora que o marido sente pela esposa, no entanto, complica-se em seu desenvolvimento ante a decisão unilateral da mulher em tornar-se mãe, motivada não por qualquer vocação que sinta, mas pela orfandade da terra de origem e dos pais já mortos. Neste contexto, as relações que se estabelecem entre os gêneros no cerne da família mostram-se, no mínimo, problemáticas. Ainda

assim, diferente de “Campo Geral”, não há uma rígida noção de divisão do espaço entre os gêneros, pelo contrário, é das personagens femininas da narrativa que emana a força centralizadora e, ao mesmo tempo, que leva à desagregação familiar. É Zana, a mãe, quem comanda os destinos de todos os membros daquela família, enquanto Rânia, a filha do casal, herda o comando do comércio do pai e o faz prosperar.

O que fica evidenciado, por fim, é que, em ambas as narrativas, tempo, espaço e configuração familiar, influenciam o modo como as relações de gênero se dão ao longo das tramas. Partindo deste entendimento, o próximo tópico é dedicado à principal análise a que este artigo se propõe: o entendimento da importância do desenvolvimento desigual das masculinidades para a efetivação de conflitos entre irmãos tanto na novela de Guimarães Rosa quanto no romance de Milton Hatoum.

### **Masculinidades em conflito**

Analisamos em seguida de que forma os diferentes modos de desenvolvimento das masculinidades são, tanto na narrativa de Guimarães Rosa quanto na de Hatoum, aspectos decisivos para o conflito que se estabelece entre os irmãos de cada uma. Nesse sentido, nos voltamos às principais características apresentadas na construção de Bernardo e Terêz, de “Campo Geral” e Yaçub e Omar, de *Dois Irmãos*, ressaltando aquilo que fomenta as disputas entre eles.

Em “Campo Geral”, Bernardo, pai de Miguilim, o protagonista, vive do manejo da terra, sendo ele o capataz da fazenda de gado em que vive com a família. Apesar de não ser completamente destituído de posses, sua situação financeira é frágil, algo que o desagrada profundamente. A natureza fatigante do trabalho



que desenvolve, somada aos insuficientes resultados financeiros alcançados, consistem em aspectos que influenciam diretamente o modo como a personalidade do personagem se desenvolve, consistindo em um homem rude, irascível, árido, incapaz de qualquer gesto de afeto. Seu caráter é pessimista, autoritário e violento. É ele o patriarca da família, desempenhando, ao lado de Vovó Izidra, o papel de guardião da ordem familiar, empenhando-se para manter o grupo unido diante da ameaça representada pelo adultério da esposa. De acordo com as classificações da masculinidade apresentadas por Badinter (1993), podemos identificar Bernardo como um representante daquilo que a autora chama de homem duro: viril, violento, orgulhoso de sua masculinidade, insensível, autoritário.

Seria este estereótipo a personificação do ideal masculino, aquele tido como o modelo universal a ser seguido, responsável pela honra e pela glória do “ser homem”. Aqueles que se apresentam de tal maneira não são dados a admitir suas fraquezas, ainda que as tenham em grande quantidade e, em se tratando de Bernardo, a fortaleza e virilidade que busca expressar relaciona-se diretamente ao papel que desempenha enquanto chefe de família. Este perfil é o que leva Miguilim a questionar-se durante grande parte da narrativa se o pai de fato nutre por ele algum tipo de afeição. Além disso, ainda que não consista em aspecto explícito, é esse um dos motivos para que Nhanina, sua esposa, busque homens de personalidades opostas à do marido para estabelecer suas relações extraconjugais.

Assim, não surpreende que o primeiro adultério de Nhanina ocorra com Terêz, irmão de Bernardo, cuja personalidade é, em grande medida, oposta à deste. Apesar de ser também um homem viril, ele, ao contrário do irmão, consiste em um homem gentil e afável. Outro aspecto que o coloca em contraste com Bernar-

do é o tipo de atividade que desenvolve, enquanto este sobrevive e sustenta a família por meio do trabalho na lavoura e o cuidado com os animais da fazenda, aquele é o caçador, descrito por especialistas como “a força capaz de trazer a desordem, a selvageria à estabilidade familiar [...]” (RONCARI, 2004, p.170). Logo, está no aspecto do trabalho o cerne das principais distinções existentes entre os irmãos que Rosa coloca em conflito na trama de “Campo Geral”. Enquanto lavrador, Bernardo não tem no trabalho a válvula de escape para suas frustrações, e, desse modo, exprime a violência de sua personalidade no trato com os familiares. Terêz, por outro lado, desenvolvendo uma atividade diretamente ligada à violência e à morte, expia sua raiva por meio dela, algo que o permite dispensar às pessoas à sua volta tratamento gentil e afetuoso.

Tio Terêz seria o homem doce das classificações estabelecidas por Badinter (1993), engendrando uma espécie de virilidade diferente, a qual, podemos compreender, encontra-se no limiar entre as classificações de homem duro, no qual tal característica é exacerbada e aquela que define o homem mole, no qual inexistiria tal aspecto. O personagem consiste então no primeiro representante de uma masculinidade diversa no “mundo em transformação” (SOARES, 2008, p.40) de Rosa: aquela que tende mais para o erotismo do que para a violência típica do sertão profundo.

As diferenças existentes entre Yaquib e Omar, os gêmeos idênticos em aparência, mas completamente distintos em personalidade do romance de Milton Hatoum, são mais fáceis de se demarcar do que aquelas que se estabelecem entre os personagens anteriormente analisados, uma vez que acompanhamos sua formação desde os primeiros anos da infância por meio da ampla temporalidade abarcada pelo texto. O que podemos pontuar sobre o conflito retratado em *Dois Irmãos*

é que ele se inicia no nascimento dos gêmeos, sendo já a partir dali que as personalidades de ambos começam a ser moldadas de formas distintas por meio do modo como a mãe os cria.

Yaqub é o gêmeo primogênito, cuja saúde era perfeita e não dispensava cuidados especiais, ao contrário de Omar, que possuía na infância a saúde fraca e, por isso, Zana teria dedicado maior zelo a ele, relegando a criação do outro a Domingas, empregada da família. Desta forma, a maternidade exercida de forma desigual entre os irmãos fez com que tivessem infâncias distintas, enquanto Omar seguia com a mãe para as diversões destinadas às crianças das famílias burguesas de Manaus, Yaqub visitava os locais públicos da cidade. Assim, ainda que morassem sob o mesmo teto, os meninos cresceram apartados um do outro, algo decisivo para que formassem personalidades conflitantes entre si.

Mimado pela mãe, Omar é um personagem que jamais aceitou perder para o irmão, algo que os teria levado às vias de fato aos trezes anos, quando disputaram um mesmo interesse amoroso: Lívia. Em uma sessão de cinema, ao ver Yaqub receber um beijo da menina quando as luzes se acendem, Omar enfurecido, reage agredindo-o e marcando seu rosto para sempre. O episódio é decisivo, pois motiva Zana a enviar Yaqub para uma temporada no Líbano em uma aldeia habitada por parentes do marido, temendo que sua casa se tornasse um campo de batalha.

Ao retornar, Yaqub se torna um adolescente silencioso que desaprendeu o português e os modos brasileiros que, vítima das zombarias do irmão e da vergonha que a mãe sente por um filho que perdeu a civilidade, se refugia nos estudos, tornando-se o aluno preferido dos professores do colégio de padres que frequenta ao lado do irmão e formando-se com honras.

Aconselhado por padre Bolislau, Yaqub muda-se para São Paulo a fim de dar continuidade aos estudos: “se ficares aqui, serás devorado pela província e devorado por teu irmão” (HATOUM, 2009, p.19). Seu destino se consolida na figura de um intelectual, passando a ser do progresso, enquanto o irmão perde-se em meio à estagnação da cidade de Manaus “[...] Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor. Quem não brilhou foi o outro, o Caçula, este sim um ser opaco para padres e leigos, um lunático, alheio, inebriado com a atmosfera libertina do Galinheiro dos Vândalos e da cidade” (HATOUM, 2009, p.21).

Yaqub é todo silêncio, autocontrole e intelectualidade. Sua masculinidade desenvolve-se conforme Louro (2000, p.14) descreve: “o homem ‘de verdade’, nesse caso, deveria ser ponderado, provavelmente contido na expressão de seus sentimentos”. Além disso, seu sucesso profissional consiste também em uma característica de masculinidade que a mesma autora destaca: “Para um garoto [...] tornar-se um adulto bem-sucedido implica vencer, ser o melhor, ou, pelo menos, ser ‘muito bom’ em alguma área” (LOURO, 2000, p.15). A experiência traumática no Líbano, o fato de ter-se formado em um colégio confessional, sua experiência ao servir ao exército, somados à negligência a que foi submetido em sua criação, parecem contribuir sobremaneira para que o personagem se tornasse um adulto contido.

Omar, por outro lado, torna-se um homem boêmio e tão degenerado quanto o adolescente que foi. Sendo sempre acolhido e mimado pela mãe, para os braços de quem voltava ao fim das longas noites de bebedeira e algazarra pelos clubes adultos de Manaus. Fora de casa e com quase todos os personagens da trama, o Caçula comporta-se como o homem duro descrito por Badinter (1993): de forma violenta e impositiva.

Entretanto, ao relacionar-se com a mãe, assume a personalidade do homem mole, um ser desestruturado.

A descrição feita pela autora condiz com a trajetória percorrida e a personalidade expressa por Omar: “suas ideias são confusas, ele sente dificuldade quando deve fixar-se num objetivo, fazer escolhas, reconhecer o que é bom para si e identificar suas próprias necessidades” (BADINTER, 1993, p.154). Por mais que o personagem veja a si próprio como um esperto que leva vida boa às custas dos pais, é a dependência de Zana pela figura do filho que o permite estabelecer-se de tal maneira, apenas sendo cobrado para que mude de vida após a morte do pai. Até lá, no entanto, viverá estagnado, sem expectativas de um futuro promissor, bem como a cidade de Manaus no período retratado.

A oposição entre os gêmeos confunde-se com os contrastes expressos na narrativa entre o Brasil urbano, que cresce vertiginosamente sob o signo do sucesso representado por São Paulo, a grande metrópole; e Manaus, presa em seu passado decadente e sem perspectivas de desenvolvimento. Logo, enquanto Omar, que raramente afasta-se da capital amazonense, representa o atraso do que poderíamos chamar de *Brasil Velho*; Yaqub, bem-sucedido e afastado definitivamente de sua cidade natal, é a metáfora explícita do crescente *Brasil Novo*. Nota-se então, que o desenvolvimento de diferentes personalidades e masculinidades entre os irmãos gêmeos idênticos de *Dois Irmãos* engendra não apenas questões relacionadas ao gênero, mas também ao sentido de modernização do país que Hatoum insere em sua obra.

Destes conflitos apresentados tanto na narrativa de Rosa quanto na de Hatoum, apenas um deles sairá “vitorioso”. Em “Campo Geral”, entre Bernardo e Terêz jamais haverá um embate físico. Quando o marido descobre a traição da esposa com seu irmão, é sobre

ela que recai sua fúria, já que o outro está ausente no momento. Após brigar com a mulher, Bernardo deixa a fazenda por uma noite e, assim que se ausenta, Terêz aparece, sendo então expulso do Mutum por Vovó Izidra. No entanto, logo Luisaltino, chega à fazenda para substituí-lo no trabalho e como amante de Nhanina. Ao descobrir o novo caso da esposa, Bernardo toma a decisão de assassinar o novo empregado, cometendo suicídio em seguida. É curioso, no entanto, que ele opte por tirar a própria vida em lugar da de Nhanina, a adúltera.

Neste embate, Terêz é quem sai “vitorioso”, pois com a morte do irmão, retorna ao Mutum e casa-se com a viúva e ex-cunhada. Sendo assim, após o caos, a transgressão de Nhanina também engendra o cosmos, pois estabelece uma nova ordem social no sertão rosiano iniciada pela eliminação do maior símbolo do poder patriarcal, ou seja, a estrutura familiar. A partir de então, com a eliminação dos responsáveis pela união do clã, uma nova ordem se estabelece, consolidando-se, desta vez, conforme as vontades de uma mulher antes dominada em todos os aspectos de sua vida.

Em *Dois Irmãos*, por sua vez, aquele que, ao fim da trama, parece sair com alguma vantagem, é Yaqub. Após a morte de Halim, Zana decide que precisa fazer com que os filhos, cuja separação e rivalidade consistiam em sua própria responsabilidade, façam as pazes, por isso escreve ao primogênito sugerindo que aceitasse um trabalho ao lado do irmão. Yaqub interessa-se pelo trabalho: a projeção de um hotel em uma Manaus que, com certo atraso em relação ao resto do país, começava a crescer em plena Ditadura Militar, no entanto, não se mostra disposto a reestabelecer qualquer relação amigável com o irmão. Mais que isto, vinga-se, por fim, tanto do irmão quanto da mãe. Em um conflito físico com Omar, Yaqub é gravemente ferido

e ameaçado de morte pelo próprio irmão, no entanto, valendo-se da forma da lei, consegue que o gêmeo seja preso e, em um acordo com o proprietário do hotel, para quem não entrega o projeto encomendado, vende a casa, aquele que seria o mais precioso bem para Zana, selando assim sua total ruptura com seu passado.

É notável, tanto na novela, quanto no romance, que a modernidade suplanta a tradição na forma de masculinidades menos violentas, mas não menos corrosivas que, ao fim e ao cabo, se impõem sobre modelos mais primitivos. Ainda assim, bem como o progresso traz mazelas à Manaus retratada por Hatoum, representadas por filas de desempregados, pessoas em situação de rua e poluição em meio ao novo centro urbano, a modernidade se apresenta, sobretudo em *Dois Irmãos*, como um novo tempo que não é tão maravilhoso e civilizado como dava a entender quando era apenas uma miragem vista ao longe.

### **Considerações finais**

O que se conclui é que tanto em “Campo Geral” quanto em *Dois Irmãos*, para além de as rivalidades entre irmãos colocarem em conflito diferentes formas de identidades masculinas, elas engendram rupturas nos rumos da narrativa e em relação à ideia de modernização do espaço impressas por cada autor à sua obra. Na novela, tal ruptura se dá por meio do desmantelamento da estrutura patriarcal da família em decorrência do embate entre masculinidades distintas, mas que de fato se origina no comportamento de Nhanina ao cometer adultério, imprimindo no serão rosiano o germe de certa modificação da mentalidade e da estrutura social ao estabelecer uma nova configuração familiar, desenvolvida ao longo das demais novelas da coletânea.

Por sua vez, em *Dois Irmãos* a ruptura parece ser o signo que norteia a trajetória de Yaqub, que primeiro rompe de forma involuntária com a mãe, que dedica sua maternidade exclusivamente ao gêmeo Omar. Rompe também com a herança cultural libanesa, ao recusar-se a falar de sua estadia no Líbano, local do qual prefere não lembrar. Além disso, há também sua ruptura com a província representada por Manaus, ao migrar para a cidade de São Paulo e estabelecer-se ali como o bem-sucedido engenheiro da família. Por fim, desfaz por completo seus laços familiares ao vingar-se duplamente do irmão e da mãe, anulando por completo qualquer vínculo que pudesse ainda estabelecer com a cidade de Manaus.

Para além das significações destas rupturas na trajetória pessoal dos personagens envolvidos, o ato de Yaqub em abandonar suas raízes consiste em uma metáfora para a representação de um Brasil moderno e desenvolvido que suplanta o Brasil arcaico representado por Omar e a trajetória da cidade de Manaus rumo a um desenvolvimento atrasado em relação a outros centros urbanos. Sendo assim, Hatoum parece interpretar a significação do progresso da capital amazonense, e do país como um todo, com desconfiança, evidenciando os malefícios provenientes da chegada da tão almejada modernidade.

### Referências Bibliográficas

BADINTER, Elizabeth. XY: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.3-30.

BRASIL. Decreto Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940 - Código Penal.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. Sobrados e Mucambos: decadência do patriarca-



do rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2013.

HATOUM, Milton. Dois Irmãos. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. “Pedagogia da sexualidade”. In: O corpo educado – Pedagogias da sexualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n.14, p.31-45, set, 2003.

RONCARI, Luiz. O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. “Campo Geral”. In: Manuelzão e Migulim. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. pp. 25-122.

SOARES, Cláudia Campos. Corpo de Baile: Um mundo em transformação. In: Angulo, n.115, out-dez, 2008a, p.40-47.

**CONTEMPORANEIDADE AMAZÔNICA E  
INTERCULTURALIDADE NA EXPOSIÇÃO CIVILIDADES DA  
SELVA (1988, MAC-USP)**

---

**Dóris Karoline Rocha da Costa<sup>1</sup>  
Sávio Luis Stoco<sup>2</sup>**

Este artigo corresponde à apresentação dos dados iniciais levantados na pesquisa de iniciação científica intitulada *A exposição ecológica Civilidades da Selva, Mitos e Iconografia Indígena na Arte Contemporânea (1988, MAC-USP) e a sedimentação da Interculturalidade no Brasil: abordagem crítica e histórica*. O objetivo geral que norteia a pesquisa é promover uma análise contextual e textual (histórica e estética) da exposição referida no título do projeto, possibilitando, conjuntamente, a reflexão acerca da remanescência da arte conceitual na década de 1980 no Brasil, da sedimentação do conceito de Interculturalidade e da contribuição dos debates advindos do campo da arte-educação.

Desde o início, programamo-nos para promover a pesquisa a partir de estratégias exequíveis e seguras devido à pandemia de Covid-19. Metodologicamente, articulamos levantamento bibliográfico e pesquisa documental utilizando, sobretudo, meios digitais tais como bancos de dados institucionais, hemerotecas virtuais, plataformas como YouTube e Google e, também, nos valendo de livros e catálogos artísticos impressos. Como nosso objeto é um evento pouco registrado e não analisado pela historiografia até o momento, tem sido

---

<sup>1</sup> Discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Pará. Atua como bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: doriskrocha@gmail.com

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal do Pará - UFPA. Lotado no Instituto de Ciências da Arte (ICA), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), no curso de Artes Visuais. Orientador no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: saviostoco@gmail.com

um desafio promover a arqueologia dos dados dispersos em inúmeras fontes. No entanto, as investigações remotas têm resultado em um rico levantamento de materiais para futura etapa de análise.

Na primeira parte do texto iremos apresentar dados a respeito dos estudos sobre o contexto de *Civilidades da Selva*. Em seguida, duas partes desse artigo tratam de dados a respeito da exposição buscando apresentar o panorama das tipologias documentais diversificadas que foram o nosso *corpus* nessa pesquisa.

### **Contexto de civilidades da selva**

O evento objeto desta pesquisa está intimamente relacionado às discussões internacionais a respeito do conceito de Interculturalidade – ou Multiculturalismo. O termo surge da busca por alternativas para lidar com as relações conflitantes, desiguais e muitas vezes compulsórias entre culturas, conflitos característicos do mundo globalizado pós Segunda Guerra Mundial. O marco para este debate, que “entrou no coração das temáticas ligadas à formação da identidade, à valorização das diferenças, à configuração e à função que assume hoje o sentido de coletividade” (FLEURI, 2003, p. 20), foi o documento *Declaração sobre a raça e os preconceitos raciais* da UNESCO, lançado em 1978.

Nos confrontos por motivos culturais pós-modernos, está centralizado o sujeito que tenta entender sua identidade cultural deslocada, fragmentada e muitas vezes contraditória (HALL, 2005). Este sujeito, passa a questionar silenciamentos sofridos por vertentes sociais que constituem sua identidade cultural pós-moderna. Os processos de hibridação multiculturais caracterizam o contexto em que *Civilidades da Selva* ocorre, já que:

“Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturaram em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2008, p. XXIII).

Em meio a estes conflitos identitários, a arte contemporânea da segunda metade do século XX enfatizava cada vez mais a temática das obras e não o estilo individual, levando, “por sua vez, à ideia de que uma das tarefas específicas do artista contemporâneo é ser o porta voz de grupos que, de alguma maneira, consideram-se desfavorecidos” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 201), por exemplo a voz de afro-americanos, latinos, imigrantes, povos originários etc. As temáticas minoritárias passam a compor o movimento artístico que Edward Lucie-Smith identificou como *Arte Engajada*. Na América Latina a *Arte Engajada* se manifestou na afirmação do local em contraponto ao global, conforme a passagem do livro *Conceitualismo na arte da América Latina* (2007):

Na versão neolocalista da arte, a identidade passou a ocupar o lugar da resistência<sup>3</sup>. O novo projeto foi a busca por uma saída do cânone hegemônico e por uma forma de identificar e afirmar uma sensibilidade artística latino-americana. [...] Enquanto os artistas latino-americanos enfatizavam o artesanato local e os valores “indígenas”, no centro a cena artística precisava urgentemente de renovação e estava em processo de abraçar uma política de “multiculturalismo”. (CAMNITIZER, 2007, p. 219, grifo e tradução nossos)

---

<sup>3</sup> “Esse afastamento da utopia socialista também ocorreu em Cuba, onde, durante os anos 80, vários artistas buscaram no México suas tradições indígenas para explorar uma identidade ‘latino-americana’ e até espiritualidade. O mais ilustre proponente desta mudança, Juan Francisco Elso Padilla, tentou combinar socialismo com espiritualidade”. (CAMNITIZER, 2007, p. 300)

No Brasil, identificamos na década de 1970 artistas voltados para essas questões identitárias, neolocalistas. Uma das fontes de busca desta identidade foi a cultura indígena, cujos elementos foram apropriados artisticamente. O que na década seguinte se potencializou com o protagonismo que o movimento indígena e suas reivindicações alcançaram no processo de redemocratização do país e durante a formulação da Constituição Cidadã. Um movimento que já era de certa compreensão da crítica de arte, atenta a esses artistas mais engajados com o seu tempo e as com reivindicações das minorias, conforme pode ser notado no seguinte trecho desse texto crítico:

A partir de 1973, houve muito debate entre os artistas visuais sobre a natureza da identidade cultural brasileira. Alguns sustentavam que o Brasil não tinha identidade cultural, muito menos uma que pudesse se tornar visível na arte. Outros se encarregaram de buscar essas raízes e nessa busca encontraram uma resposta: o índio brasileiro. (BERCHT, 1986, p. 23, tradução nossa)

Os participantes de *Civilidades da Selva* estavam em meio a estes debates identitários. Assim, manifestaram em seus trabalhos referências à cultura indígena e se engajaram ao dar voz aos povos originários.

É neste debate conceitual que está inserida Ana Mae Barbosa<sup>4</sup>, diretora do MAC, como dito anteriormente, no período de 1987-1993. Tendo como referência as discussões a nível internacional sobre o conceito

---

<sup>4</sup> “Professora de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, Ana Mae Barbosa é uma das principais referências brasileiras em arte-educação e, embora já aposentada, ainda é disputada pelos alunos da instituição como orientadora. Desenvolveu, influenciada diretamente por Paulo Freire, o que chamou de abordagem triangular para o ensino de artes, concepção sustentada sobre a contextualização da obra, sua apreciação e o fazer artístico. A pesquisadora foi, também, a primeira a sistematizar o ensino de arte em museus, quando dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC”. (GIFALLI, 2014-2016, online)

de Interculturalidade, sobretudo por sua trajetória de formação acadêmica que se passou nos Estados Unidos da América do Norte, Barbosa se embasou nesta corrente para suas práticas no campo da arte desde pelo menos a década de 1980 (BRITO; STOCO, 2020). À frente do MAC, elaborou uma nova política cultural que, entre outras frentes de investida, buscou “criar canais de comunicação da arte erudita com a arte das minorias com a estética das massas e com classes” (BARBOSA, 1990, p. 7). Ao final de sua gestão aconteceram o total de sete exposições destas duas vertentes curatoriais, foram elas:

*Arte e loucura: limites do imprevisível* (1987), *Civilidades da Selva: Mitos e Iconografia Indígena na Arte Contemporânea* (1988) e *Conexus* (1989) integrando a proposta de Arte e Minorias. [...] E, na outra vertente curatorial, *Estética das Massas*, tem-se as exposições *Carnavalescos* (1987), *A estética do candomblé* (1989) e *A mata* (1990). Por fim, temos a exposição *Combogós, latas e sucatas: arte periférica* (1989) que foi e considerada o elo entre as duas vertentes (BARBOSA, 1998, p. 81) e, não coincidentemente, a mostra mais rememorada pela autora. (BRITO; STOCO, 2020, np)

Apesar de toda a movimentação entorno do conceito de Interculturalidade e do reconhecimento com relação à Arte Engajada/neolocalista na América Latina, no Brasil os esforços de Ana Mae Barbosa foram pouco comentados em meios de comunicação, e são ainda pouco presentes em livros e artigos de História da Arte. O que torna nossa pesquisa desafiadora e relevante para entender o início tímido da inserção dessas *outras vozes* – no caso de *Civilidades da Selva* dos povos originários – nos espaços museais.

## Panorama da mostra

Apresentaremos agora os dados levantados inicialmente, sobretudo de documentos diretamente relacionados à *Civilidades da Selva* e às obras nela apresentadas. A exposição contou com a participação de cinco artistas: Regina Vater, sua mais afamada e divulgada participante, os nortistas Bené Fonteles, paraense, e Roberto Evangelista, amazonense, a mineira Lucimar Bello e o paulista Marcos Concílio. Destes cinco artistas obtemos pouca ou quase nenhuma informação sobre os trabalhos apresentados em *Civilidades da Selva*, com a exceção de Vater, portanto nos focaremos aqui nos materiais levantados sobre o que ela expos na mostra. A artista possuía a carreira, desenvolvida no Brasil e nos Estados Unidos, mais antiga e consolidada na época, considerando o grupo da exposição, e justamente por isso, acreditamos que foi a mais documentada e destacada nos meios de comunicação na ocasião.

Nesse sentido, traremos um panorama de tipologias de documentos localizados: um folder institucional da mostra, matérias de divulgação veiculadas em jornais e revistas com circulação em São Paulo, imagens fotográficas de obras de Regina Vater possivelmente expostas, assim como vídeos com registros, descrições textuais e esboços processuais também de obras da artista que podem ter participado da exposição.

Localizamos duas matérias em meios de comunicação a respeito da participação de Regina Vater em *Civilidades da Selva* – que acabam tratando apenas brevemente da exposição em si. No jornal Folha de S.Paulo podemos ter uma ideia geral da composição da mostra, mesmo que não se precise com exatidão as obras expostas:

Roberto Evangelista, de Manaus, apresenta vídeo instalação. Lucimar Bello, de Uberlândia, expõe um trabalho que utiliza lixo urbano e elementos inspirados em pinturas corporais indígenas. Marcos Concílio, de São Paulo, também se inspira na temática indígena. Bené Fonteles, que há muito tempo desenvolve trabalho ligado a natureza e tem muito contato com os índios, merecendo inclusive um artigo de Regina Vater na revista “High Performance”, utiliza basicamente artefatos indígenas para compor suas obras. Vídeos de performances e documentários exibidos em monitores completam a mostra. A reunião do grupo contém certa arbitrariedade e há algumas presenças forçadas junto às instalações, desenhos de projetos trazidos por Regina Vater, como Concílio, com obras decorativas sem maior significado no contexto da mostra. (FOLHA DE S.PAULO, 13 jul. 1988, p. A-33)

É pertinente observar nessa descrição da exposição a passagem em que o jornalista julga existir um desnível no conjunto de trabalhos expostos. A participação de Marcos Concílio foi considerada “decorativa”, “sem maior significado no contexto da mostra”. Poderíamos interpretar, então, que as obras de Concílio destoaram das demais, pois se relacionavam de forma superficial, ou menos profundamente com a temática da cultura indígena. Em contraponto, o autor frisou a relação de proximidade de Bené Fonteles com a cultura e causas dos povos originários, assim como pontuou o trabalho de uma década de pesquisa poética que Regina Vater possuía com o tema. Então, podemos inferir que existe uma preocupação de que a associação arte e referências estéticas das culturas minoritárias não seja apenas usado como um mero recurso de apelo exótico, e sim com interesse engajado e bem informado de visibilizar a cultura marginalizada em questão. Reforçaria essa leitura, em outro trecho da mesma matéria, quando o jornalista valorizou a participação de alguns indígenas na *vernissage*: “O índio não vai estar na ex-



posição apenas como inspiração” (FOLHA DE S.PAULO, 13 jul. 1988, p. A-33).

Sobre a poética de Regina Vater, explica-se, ainda nessa fonte jornalística, de forma geral, o uso de certos materiais e elementos da cosmologia indígena. Para determinada etnia indígena amazônica, a qual não se explicita no texto, existem animais *lunares* – onça, veado, cobra e raposa – que são adversários do jabuti, um animal *solar* (FOLHA DE S.PAULO, 1988). As imagens que acompanham a matéria não são visíveis, pois provavelmente tais páginas são cópias de microfilme digitalizadas, cuja transposição de meios não manteve a qualidade de imagem do jornal. As legendas, no entanto, são visíveis e encontramos o nome de um trabalho da artista: *Natureza morta* (1987). O artigo ainda faz uma boa descrição de duas das instalações que foram expostas em *Civilidades da Selva*. São elas *Instalação em negro para tartarugas prateadas* (1984) e *Yauti in heaven* (1988), assim como indica que na mostra foram apresentadas a instalação *Desenho cinético* (1981) e registros fotográficos de uma dada instalação montada no Bronx Museum, cujo nome não revelou.

Em outra fonte, a revista *Veja*, o foco da reportagem é a trajetória da “filha prodiga” Regina Vater, que volta a expor no Brasil após dez anos nos EUA. O artigo mencionou dois trabalhos e inseriu fotos de *Tartaruga iroquesa* (1985-1988) e *Flauta tibia III* (1988), porém não fica transparente se a menção a estes dois trabalhos garante que fizeram parte da mostra. A outra fotografia nessa revista é um detalhe da “instalação de parede” *Yauti in heaven*, formada por imagens da série de fotografias homônima dispostas em molduras, pele de animais, casco de jabuti e uma galhada de veado (REVISTA VEJA, 1988).

Na capa do folder institucional de divulgação de *Civilidades da Selva*, há um detalhe da obra *Anacronismo* (1987), de Vater, trabalho que conseguimos identificar por meio da comparação com outra fonte documental, o vídeo *Regina Vater 10 instalações inspiradas em Cosmologias Indígenas* (2017), publicado por Regina Vater em seu próprio canal na plataforma digital YouTube, em que a artista compilou imagens de dez instalações relacionadas aos mitos e iconologia indígena. Neste vídeo aparece a obra em questão, assim como o ano de sua realização. No entanto, uma entrevista mais recente da artista nos informa que essa obra não integrou a exposição de fato. Este caso nos aponta a necessidade de cuidado na apuração dos dados da exposição e de confrontar as fontes para o estudo.

Diante destas informações podemos relacionar à *Civilidades da Selva* as seguintes obras: *Desenho cinético*, *Instalação em negro para tartarugas prateadas*, *Natureza morta*, *Yauti in heaven* – no jornal Folha de S.Paulo. *Tartaruga iroquesa*, *Flauta tibia III e Yauti in heaven* novamente – na revista Veja. E, por fim, *Anacronismos* no folder.

Existe conflito entre as fontes, já que na Folha de S.Paulo é dito que participam da mostra três instalações de Regina Vater e fotografias de uma instalação realizada no Bronx Museum, sem que, em nenhum momento, se mencione duas das obras que aparecem na revista Veja, *Tartaruga iroquesa* e *Flauta tibia III*, ou mesmo a obra que aparece no folder. Além disso, em uma entrevista Regina Vater indica que foram expostas *Desenho cinético* e *Instalação em negro para tartarugas prateadas* (PAULA, 2015). Caberá as nossas futuras investigações precisar quais obras estiveram ou não na mostra.

Até o momento encontramos registros fotográficos de todas estas obras, exceto por *Instalação em ne-*

gro para tartarugas prateadas, a qual encontramos apenas o registro de seu desenho processual. As imagens provêm de fontes variadas, são elas: do folder institucional, da revista Veja, do acervo do MAC-USP, do livro *Tramas de Penélope* (2010), do catálogo da exposição *Quatro Ecologias* (2013) e do vídeo, já mencionado, *Regina Vater 10 instalações inspiradas em Cosmologias Indígenas*. Destacaremos a seguir apenas cinco das obras mencionadas anteriormente para entendermos a poética visual que a artista apresentou em *Civilidades da Selva*.

### **A visualidade de Regina Vater em Civilidades da Selva**

*Desenho cinético* é mencionado como uma das três instalações expostas por Regina no jornal Folha de S.Paulo, assim como encontramos uma entrevista da artista relacionando a obra à *Civilidades da Selva* (PAULA, 2015). Trata-se de um “rolo de desenho”<sup>5</sup> em que a sequência dos desenhos feitos pela artista conta uma história “cruzada” da corrida entre o jabuti proveniente da mitologia indígena amazônica e o coelho sempre sem tempo de Lewis Carroll em *Alice no país das Maravilhas* (VATER, 2015 apud PAULA, 2015). Não encontramos imagens deste trabalho no contexto da exposição, porém encontramos a fotografia de uma remontagem exposta na Jaqueline Martins Gallery em 2018.

No caso de *Instalação em negro para tartarugas prateadas* encontramos apenas imagens do desenho processual presente no livro *Tramas de Penélope* (VATER, 2010), que contém 70 lâminas com *fac-símile* de desenhos processuais, ou seja, de projetos/estudos para

---

<sup>5</sup> A artista utiliza este termo para descrever a obra que foi pensada a partir de pinturas orientais feitas em rolos de papel. (PAULA, 2015)

obras criadas pela artista no período 1969-2004. Esta obra apresenta novamente a oposição entre o jabuti e o coelho, já que também evoca a temática do tempo, com “cascos de tartarugas em papel aluminizado(sic) dispostos em círculo dentro de uma caixa preta, o coelho branco no interior, destacado por uma luz negra” (FOLHA DE S.PAULO, 13 jul. 1988, p. A-33).

A instalação *Yauti in heaven* é um desdobramento de uma série fotográfica de mesmo nome como dito anteriormente, em que a artista se apropriou artisticamente de negativos da Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço (NASA), registros espaciais feitos a partir de satélites, e, no processo de revelação fotográfica promoveu uma dupla exposição, inserindo a imagem de um jabuti. Em *Tramas de Penélope* localizamos o desenho processual da proposta da instalação em que Regina colocou o jabuti no cosmos, e em contraponto a sua existência solar estão na composição desta instalação os animais lunares, representados pela galhada do veado, a pele animal.

Seguindo a estética de apropriação e agrupamento de partes de origem animal e de imagens de animais, simbólicos para mitologias, *Flauta tibia III* (1988-1988) faz uso de pele de onça, casco de jabuti e ossos animais, (VEJA, 1988). Aparentemente é a terceira montagem deste trabalho, afinal existem catalogadas suas versões I e II (MAC-USP). Observamos que no desenho processual *Flauta tibia* (1982) a artista planejou utilizar areia colorida para sobrepor a pele, osso e casco de jabuti e a versão de 1988 não utilizou areia (VATER, 2010).

Em *Tartaruga iroquesa* (1985), a artista faz referência à Liga Iroquesa, grupo composto de cinco etnias de nativos da América do Norte, que possui em sua mitologia de criação do mundo uma simbologia rela-

cionada as figuras da mulher, das aves e da tartaruga<sup>6</sup>. Utiliza-se neste trabalho pedra, casco de tartaruga, plumagens e uma *cuia*, tradicional da região amazônica brasileira. A artista sobrepõe nesta obra duas culturas não hegemônicas novamente.

### Considerações finais

A pesquisa caminha para promover a arqueologia dos dados sobre o que foi *Civilidades da Selva*, comparando fontes e precisando o evento. Além, disso, também investe esforços na compreensão de seu contexto e, como última etapa, após termos mais transparência de que discursos artísticos constituíram a exposição, vamos promover uma análise estética sobre as proposições dos artistas.

Entretanto já podemos identificar, pelos trabalhos de Regina Vater, a Interculturalidade empreendida na mistura de mitologias e elementos visuais apropriados de origens distintas que as instalações apresentadas na mostra possuíam. Essas obras evocam a complexa relação dos povos ameríndios com os animais e a natureza em que convivem, sobreposta de referências de outras culturas. O próximo passo em relação ao material da artista já levantado é precisar as obras que participaram da exposição e pretendemos fazê-lo a partir de entrevistas com a artista, a curadora Rejane Cintrão e com a ex-diretora do MAC-USP Ana Mae Barbosa.

Acreditamos, por esses resultados preliminares, que os trabalhos dos outros participantes tenham seguido uma linha de criação poética visual semelhan-

---

<sup>6</sup> “A terra estava coberta de água e, no espaço, só existia escuridão. Os pássaros, com pena de Sky Woman, abriram as asas para a segurar, amortecendo-lhe a queda. Os peixes e animais do mar também a quiseram salvar. Decidiram que a tartaruga era o animal mais adequado para ela se apoiar no meio da água”. (FILIPE, 2001, p. 42)

te à de Regina Vater. Assim, compreendemos que *Civilidades da Selva* foi fruto dos debates internacionais no período de globalização no período do pós Segunda Guerra Mundial, bem como dos questionamentos individuais de sujeitos-artistas inseridos em cada localidade, a partir de suas singularidades e processos sensíveis de criação artística, na busca por uma identidade cultural que contemplasse as vertentes minoritárias.

### Referências Bibliográficas

A FILHA prodiga: Regina Vater volta ao país e expõe novas obras. Revista Veja. São Paulo ano 20, nº 29, 1988. Seção Arte, p. 139.

BARBOSA, A.M. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1990.

BERCHT, Fatima. The echoes of the caves. In: Literature and Arts of the Americas, New York, v. 19, n. 36, p.18-23, 1986.

BRITO, Márcia Mariana Bittencourt; STOCO, Savio Luís. ARTE, MINORIAS E MASSAS: A INTERCULTURALIDADE NO MAC USP DURANTE A GESTÃO DE ANA MAE BARBOSA (1987-1993). In: Arte e Transmídiações - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museu e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal. Anais. João Pessoa (PB), 2020. Disponível em: <[https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-\(1987-1993\)](https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-(1987-1993))>. Acesso em: 09 dez 2020.

CAMNITZER, Luis. Conceptualism in latin american art: didactics of liberation. Austin: University of Texas Press, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FILIFE, M. J. DE L. P. N. O papel da mulher na sociedade iroquesa, 2001, p. 168. Mestrado (Dissertação em Estudos Americanos) - Universidade Aberta, Lisboa, 2001.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Maio/Jun/Jul/Ago 2003 Nº 23.

GIFALLI, Marilda. Ana Mae Barbosa. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2014-2026. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoa/ana-mae-barbo>

sa>. Acesso em: 13 dez 2020.

GUIMARÃES, Andrea Camargo et. al. (ed.). Cronologia de artes plásticas: referências 1975- 1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

LUCIE-SMITH, E. Os movimentos artísticos a partir de 1945. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAC mostra a estética “precária” de Regina Vater. Jornal Folha de S.Paulo. São Paulo, ano 68, n. 21.651, 13 de julho de 1988. Caderno Ilustrada, p. A-33.

PAULA, A. A. DE. Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater, 2015, p. 293. Doutorado (Tese em Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

VATER, Regina. Regina Vater 10 instalações inspiradas em cosmologias indígenas. Regina Vater, 2018, 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sg4CGFoYNxA>. Acesso em: 13 de dez de 2020.

\_\_\_\_\_. Quatro ecologias. Rio de Janeiro: f10 Editora, 2013, p. 211.

\_\_\_\_\_. Tramas de Penélope. Rio de Janeiro: Aeroplano/Funarte, 2010.

**DISPUTA INTELLECTUAL NA ARENA DE CLIO:  
O IHGP E A PRODUÇÃO LITERÁRIA  
NA SEGUNDA DÉCADA DO SÉCULO XX<sup>1</sup>**

---

**Robson Wander Costa Lopes<sup>2</sup>**

**Introdução**

Este trabalho propõe um estudo introdutório sobre a produção literária de dois intelectuais que se colocaram em disputas através de publicações na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (RIHGP), na década de 1920. Importa destacar que se trata da construção inicial de um objeto no domínio da História Intelectual (BARROS, 2004; SILVA, 2002; CHALHOUB; PEREIRA, 1998). O objetivo é compreender parte da literatura que ressignificou o entendimento sobre a “Adesão do Pará”. De um lado, o texto ensaístico-formal de João de Palma Muniz (1873-1927) intitulado “Grenfell na História do Pará” cuja “tese” foi publicada pela RIHGP, em 1922, sob o título “O papel de Grenfeel [sic] na independência”, e que apresenta o militar inglês como um herói nacional, excluindo do debate o caráter conflituoso causado especialmente pelo episódio do “Brigue Palhaço”. Do lado oposto, a crônica crítica de José Augusto Meira Dantas (1873-1964), “Grenfell e a Hecatombe do ‘Palhaço’ (1933), que acusa a pretensa figura heroica do Tenente-Coronel inglês, lançando outra significação à ideia de “Adesão do Pará”, pois alvitra uma hermenêutica desta-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em forma de comunicação oral no Simpósio Temático nº 06: Arte, Literatura e História na Amazônia Global, do XII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA - ANPUH PARÁ-Passado e Presente: Os desafios da história social e do ensino.

<sup>2</sup> Doutorando do PPHIST-UFFA. Professor de EBTT-Filosofia do IFPA-Campus Belém. E-mail: robsonlopes@gmail.com.



cando o aspecto político e conflituoso na formação da identidade regional. A metodologia do estudo perfaz a leitura analítica dos textos-fontes, com abordagens interpretativas na perspectiva de ampliá-los, observando suas condições históricas. Para a classificação literária dos textos, mencionadas nos títulos de duas seções, ou seja, a perspectiva ensaísta-formal de Palma Muniz e as crônicas-críticas de Augusto Meira, usamos os estudos de Moisés (1994; 1997a; 1997b). Portanto, se os intelectuais são “criadores e mediadores culturais” (SIRINELLI, 1986), as suas opiniões diversas, suas atribuições de valores vários, e os sentidos conceituais deslocados que aparecem na produção literária desses intelectuais ihgpeanos, por suas vezes, são o que os mantêm numa sociabilidade, numa mesma instituição cultural, de fato, numa “arena de Clio”: o IHGP.

### **O episódio do Brigue Palhaço e o contexto da Arena de Clio amazônica**

O acontecimento histórico que dá vasão à disputa intelectual entre o engenheiro e o jurista, na década de 1920, é a tragédia do Brigue Palhaço que ocorreu em Belém (PA) um século antes, em 1823. Transcrevemos a síntese de Figueiredo (2009) que reconta o episódio com base na obra de Domingos Rayol, o Barão do Guajará:

Na noite do dia 16 de outubro de 1823, um grupo de soldados do 2º Regimento de Artilharia de Belém do Pará, juntamente com gente do povo, continuou uma série de ataques a estabelecimentos comerciais portugueses, iniciados na noite anterior. Os praças encarregados da guarda ficaram impedidos de estabelecer a ordem, tendo que recorrer à força naval vinda da Corte, sob o comando de John Pascoe Grenfell (1800-1869), que estava em Belém para impor a “adesão” do Pará ao novo Império do Brasil. Grenfell determinou, já alta noite,

o desembarque de tropas, reforçadas por elementos dos navios mercantes, que detiveram todas as pessoas encontradas pelas ruas e casas suspeitas e denunciadas. No dia 17 foram fuzilados cinco indivíduos. Os soldados, inclusive os cidadãos detidos na noite anterior, em número de 256, foram recolhidos à cadeia pública até o dia 20, quando foram transferidos para bordo de um brigue, denominado São José Diligente, depois Palhaço, sob o comando do primeiro-tenente Joaquim Lúcio de Araújo. [...] Os presos foram confinados no porão da embarcação, num pequeno espaço de 30 palmos de comprimento, 20 de largura e 12 de altura, com as escotilhas fechadas e apenas uma pequena fresta aberta para a entrada do ar. Gritos, reclamações, súplicas e ameaças foram ouvidos durante a noite. Da narrativa dos sobreviventes, depreende-se que, tendo sido lançada água do rio aos prisioneiros numa tina existente no porão, agravou-se o tumulto. A guarnição, decidida a acalmar os ânimos, disparou alguns tiros para o interior do porão, onde se espalhou grande quantidade de cal, fechando a abertura do porão. No dia seguinte, às sete horas da manhã, aberto o porão do navio na presença de seu comandante, contaram-se 252 corpos, com sinais de longa agonia. Apenas quatro sobreviventes foram resgatados, dos quais, no dia seguinte, apenas um, por alcunha João Tapuia, resistiu. Grenfell não assumiu a culpa pelo incidente, argumentando que o ataque não fora executado sob suas ordens. (FIGUEIREDO, 2009, p. 176)

A longa citação se justifica porque o episódio do Brigue Palhaço foi o acontecimento histórico tematizado diferentemente pelos intelectuais aqui estudados. Todavia, vale considerar, ainda que muito brevemente, o contexto histórico de suas produções na década de 1920.

Um pouco mais de três décadas da Proclamação da República, no Brasil, a década de 1920 fervilhava em meio às correntes ideológicas que “disputavam a definição do novo regime: o liberalismo à americana, o

jacobinismo à francesa, e o positivismo” (CARVALHO, 2017, p. 9). Nesse período, advinda desde meados da monarquia, a propagação de uma “mentalidade historicista” que produz e reproduz a ideia de “tempo que tem significado e é significante”, como se houvesse, sem nenhuma dúvida, uma diacronia sempre ascendente e progressiva, e nessa “cultura científica e democrática o regime republicano era uma necessária culminância política” (MELLO, 2009, p. 18 e 20). No Pará, como parte da República nascente, as primeiras décadas do século XX, alargam-se por uma série de festas cívicas que se prolongou por anos a fio, em destaque os 300 anos da fundação de Belém (1916), e o primeiro centenário da Independência do Brasil e a Adesão do Pará à Independência, entre os anos 1922 e 1923. Essas festas tornaram-se meios pelos quais se construiu novas identidades de grupos e sociabilidades os intelectuais locais sob o ideário de um “projeto de nação” (FIGUEIREDO, 2012, p. 18). O IHGP tornou-se um desses lugares de sociabilidade intelectual cujo sentimento cívico da “nova nação” estava entre as suas mais importantes tarefas (FREITAS, 2007; CARDOSO; ROCHA, 2014). É nesse contexto que grupos de literatos levantam vozes através dos periódicos bradando por liberdade literária para o Norte do país. Assim, “*Independência e adesão*, bem entendido, fazem parte de um mesmo jogo político no interior das genealogias intelectuais.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 26, *itálicos do autor*).

### **O episódio do Brigue Palhaço na perspectiva ensaísta-formal de Palma Muniz**

João de Palma Muniz (1873-1927) nasceu na cidade de Vigia de Nazaré, nordeste paraense. Um autor destacado por seu refinamento nas letras, e seu vasto conhecimento nas áreas da engenharia civil, geografia

e história (MORAES, 2009; RÊGO, 1981). Com o aprimoramento de sua formação intelectual no Rio de Janeiro, despontou como sócio fundador do Instituto Histórico, Geográfico e Etnológico do Pará (IHGEP) em 1900 (R-IHGEP, 1900, p. 169), e aí exerceu a função de 1º secretário, onde publicou sua extensa obra, destacando-se, sobretudo, nas “investigações históricas do norte brasileiro” (HURLEY, 1931, p. 203).

Para João de Palma Muniz a ideia de “Adesão do Pará” significava a quebra dos “grilhões do cativeiro colonial [e] estabilidade do [...] independência política” (MUNIZ, 1923, p. 12), além do que, representaria uma forma de construir uma identidade regional no contexto nacional. Assim, o engenheiro fomenta um nativismo com base na ideia de que a “adesão” foi uma libertação de brasileiros-paraenses ao cativeiro português. Uma vitória dupla, do Brasil e do Pará:

[...] não se pode pôr em dúvida que as idéas do sistema constitucional vieram desadormentar o povo do Grão-Pará, nas suas classes mais cultas, permitindo desenvolverem-se os primeiros symptomas do nativismo, que logo tendeu para a conquista dos postos da administração pública, pretendendo a exclusão do elemento reinol. A semente então lançada germinou e produziu o fructo das idéas de independência, em período relativamente muito curto, logo que a imprensa surgiu em complemento das primeiras concessões libertarias. (MUNIZ, 1923, p. 16).

Dessa maneira, a ideia transvestira-se de civismo pátrio, de uma pretensa “nacionalidade popular”. A elaboração da ideia de “adesão do Pará à Independência” ganhava, no contexto da efeméride do primeiro centenário uma mutação hermenêutica do que havia sido em 1823, como por exemplo, a figura de “súditos”, para a figura de “povo”, em 1923 (FIGUEIREDO, 2009, p. 181). Mas, nem todos os seus confrades ihgpeanos

compartilhavam dessa perspectiva (BRAGA, 1931; HURLEY, 1938; ROCQUE, 1970). Para alguns, como Jorge Hurley, a tragédia do Brigue Palhaço “muito além de um evento apenas relacionado à Independência, foi, mais do que tudo, o embrião do levante cabano de 1835 e 1836, expresso no ódio que nativos do Pará guardaram em relação às autoridades portuguesas.” Manifestação de ressentimentos seculares. Por outro lado, segundo o mesmo autor, na versão dos modernos dos anos 1920 “o ideário da nação não passaria mais pela constituição de um país branco e europeizado, e ao invés de um Estado suficientemente forte e centralizado, a ênfase recaía agora sobre a noção federativa e republicana.” (HURLEY, 1938, p. 189). A ideia para compor o sentido conceitual de “adesão” seria uma ressignificação da identidade nacional num diálogo com a identidade regional.

### **O episódio do Brigue Palhaço na perspectiva das crônicas-críticas de Augusto Meira**

José Augusto Meira Dantas (1873-1964), doravante Augusto Meira, nasceu no município de Cará-Mirim (RN). De família nobre, tornou-se bacharel em ciências jurídicas e sociais, na Faculdade de Direito de Recife, em 1899. Mudou-se para Santarém (PA) em 1903, e para Belém em 1905, como promotor público, ampliando sua sociabilidade (AS FESTAS, 1919, p.3) nas atividades advocatícias, políticas, jornalísticas e literária, como atesta o periódico Estado do Pará, ao premiá-lo por um soneto à bandeira nacional com características pré-modernistas (O NOSSO, 1919, p.1; VÁRIAS, 1919, p 5). Assumiu as cátedras de direito penal e civil na Faculdade de Direito do Pará (TÓPICOS, 1912, p. 2). Membro fundador da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará,

e Diretor da Faculdade de Direito do Pará. Faleceu em Belém no dia 24 de março de 1964 (CPDOC, 2017). Na introdução de seu artigo, publicado na Revista do IHGP (RIHGP) Augusto Meira faz alusão aos seus escritos anteriores com a mesma temática insistindo

[...] sobre a responsabilidade integral de Greenfeld n'aquella horrorosa hecatombe (sic), [referindo-se aos] acontecimentos luctuosos do 'Palhaço', onde foram loucamente sacrificadas tantas victimas de um tratamento cruel (MEIRA, 1933, p. 227).

Os artigos aos quais o jurista refere-se são os de autoria de seu opositor, Palma Muniz, que foram publicados no jornal Folha do Norte (MUNIZ, 1923 a, b, c), cujas contestações respondera em publicações através do jornal A Província do Pará, no mesmo ano. Para Augusto Meira, escrever acerca da responsabilidade de Grenfell, seria “um serviço à verdade histórica” (MEIRA, Op. Cit., p. 228) do país, de modo geral e ao Pará, de modo particular. Citando diversos autores que escreveram sobre o acontecimento do “Brigue Palhaço”, faz comparações à hecatombe do “Luzitania”, na segunda guerra mundial, e infere que o acontecimento de 1823, em Belém, foi mais horrendo porque se tratava não de inimigos armados, mas de compatriotas desarmados, numa luta desigual e conclui a comparação dizendo que na verdade esse fato se configurou numa “gravidade incomparável, muito maior e muito mais sinistro” e sentencia: “a verdade da história ficará pairando intacta e constante na consciência coletiva desafrentada.” (MEIRA, 1933, pp.240 e 246).

### **Do “Palhaço” à “Adesão”, uma resignificação de ressentimentos**

A resignificação do entendimento sobre a “Adesão” revela uma história de ressentimentos. Os tex-

tos dos intelectuais dão o “sentido da história” (PITA, 2015, p. 33) não apenas acerca de um episódio isolado, mas de uma estrutura histórica de ressentimentos entre metrópoles e colônia, entre corte e província, entre Sul/Sudeste e Norte, entre literatos dos grandes centros e literatos das periferias econômicas. Assim, a resignificação de “adesão” é uma resignificação de “ressentimentos” históricos, cujas aparências se mostra como uma contenta entre intelectuais empenhados a fundamentar o nativismo regional e republicano.

A contenda começa quando o Cônsul da Inglaterra ao elogiar a festa da adesão do Pará, fez destacar na Praça da República, antigo largo da pólvora, o nome de Grenfell, ao lado do de Cockrane, e, além disso, os escritos de Palma Muniz, especialmente a sua “These III: Adesão do Grão Pará à Independência” (ESTADO, 1921; MUNIZ, 1923, p. 2-17) e “Grenfell na História do Pará” (1927), que se tornaram trabalhos polêmicos por defenderem Grenfell; ao que Augusto Meira encarou como uma afronta à memória dos paraenses mortos:

[...] nos seja permitido impugnar a pretensão de se dar nome de Greenfeld (sic) um realce, que elle não merece e que antes, importaria em uma affronta a todos os brasileiros e, acima de tudo, ao povo paraense. [...] O nome Greenfeld (sic), jamais! “Greenfeld (sic) um nome para sempre maldicto para sempre nos annaes de nossa história.” (MEIRA, 1933, p. 233).

Portanto, a necessidade de “remontar” o passado partiu de um fato no presente desses intelectuais (1922-1923), uma dada situação que funcionou como estopim para recuperar a figura histórica de Grenfell como uma imagem do peso da opressão sobre o povo. Nesse sentido, o que estava em jogo entre os intelectuais paraenses era “uma longa história de ressentimentos[...].” (FIGUEIREDO, 2009, p. 187).

Num debate entre intelectuais os argumentos acabam por requererem por novas respostas, por criarem perspectivas de possibilidades, uma dialética que não tarda por manifestar as conversações intertextuais e noções remissivas de sentidos conceituais, delineando uma ideia, um saber, um conhecimento e um posicionamento político. Lima (2017, p.1687) ao comentar Sirinelli, corrobora que “os intelectuais são intérpretes da realidade, de seu meio, de seu tempo; eles criam diagnósticos e prognósticos de seu contexto; são atores da esfera política e produzem conhecimento”. Se por um lado, há tensão nas crônicas críticas de Augusto Meira com relação à proposição ensaística de Palma Muniz, por outro lado há uma necessidade de projeção regional ao contexto nacional. Assim, ao se referir à efeméride da “Adesão”, Augusto Meira afirmava que:

Uma das solennidades a levar a efeito é essa: Plantar uma pedra votiva, aos imanes desses martyres, cujo único crime foi amar desordenadamente, talvez, mas extremamente, a terra do Brasil, vendo o Pará, como parte integrante e gloriosa da nossa Pátria. (MEIRA, 1933, p, 237).

De fato, não há um discurso unívoco, mas, discursos conflitivos e ressentidos, acerca de uma mesma efeméride. São opiniões diversas, atribuições de valores vários, sentidos conceituais deslocados que aparecem nos textos dos intelectuais paraenses no período da república em formação, início do século XX, que mantêm sociabilidade numa mesma instituição cultural: o IHGP. E é justamente nesse cenário que o aparecimento do intelectual se protagoniza na história.



### Considerações finais

O saber produzido na Amazônia, na primeira metade do século XX, necessita ser estudado enquanto originalidade epistêmica que não seja confundida como mera e passiva receptividade cultural de produções alheias, distantes das sociabilidades dos intelectuais locais, sob a influência dos grandes centros acadêmicos daquele período. Ao contrário, é importante, considerar essa produção enquanto um campo cultural autônomo que constituiu elementos para a composição de uma história do saber na Amazônia. As contendas intelectuais, verdadeiros ressentimentos que emergem nos textos de João de Palma Muniz e de José Augusto Meira Dantas, ao tematizarem a “adesão do Pará” na década de 1920, produzem um ideário autônomo e de originalidade amazônica, propiciada, especialmente pela arena de debate no Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), o Silogeu que, dentre outras associações culturais, serviu de púlpito para a produção e difusão do saber na segunda década do noventa. E essa contenda, desenvolvida durante a década de 1920, na “arena de Clio amazônica”, isto é, no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, aponta para algo muito mais estruturante, uma produção literária construída sobre os escombros históricos de ressentimentos. Uma mina ainda por ser explorada numa pesquisa minuciosa e atenta às fontes.

## Referências Bibliográficas

### Fontes

A PROVÍNCIA do Pará, 1923. [Jornal] Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves. Seção

AS FESTAS da república. Estado do Pará. domingo, 16 de novembro de 1919, p. 3. Hemeroteca do IHGB, disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/101313-folha-do-norte.html>, acessado em 03/08/2018.

CPDOC, 2017. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-augusto-meira-dantas>, Acessado em: 18/08/2018.

HURLEY, Jorge. Noções de História do Brasil e do Pará: de acordo com o programma de ensino primário do estado do Pará. In: Revista do IHGP, Vol. XI, 1938. IHGP. Belém. Hemeroteca. Seção Obras raras.

\_\_\_\_\_. Palma Muniz e o Instituto Histórico. In: Revista do IHGP, v. VI, n. 6, Belém, 1931. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves, Belém. Seção de Obras Raras.

MEIRA, Augusto. "Greenfeld e a Hecatombe do "Palhaço". In: Revista do IHGP, Vol. VIII, 1933, p. 227-246.

MUNIZ, João de Palma. Adhesão do Grão-Pará à independência. Edição comemorativa do centenário da independência política do Brasil. Belém: Oficinas do Instituto Lauro Sodré. In: Revista do IHGP, Volume IV: annos 5 e 6, 1921-1922, fascículo IV, fevereiro-março de 1923, p. 02-17.

\_\_\_\_\_. Efemérides Centenárias do Pará: 4 de maio de 1823. Belém, Folha do Norte, 4 de maio de 1923a. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves. Seção Hemeroteca Acervo ORM.

\_\_\_\_\_. Efemérides Centenárias do Pará: 5 de maio de 1823. Belém, Folha do Norte, 5 de maio de 1923b. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves. Seção Hemeroteca Acervo ORM.

\_\_\_\_\_. Efemérides Centenárias do Pará: 6 de maio de 1823. Belém, Folha do Norte, 6 de maio de 1923c. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves. Seção Hemeroteca Acervo ORM.

\_\_\_\_\_. Grenfell na história do Pará, 1823-1824. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1927. (Separata Annaes da Bibliotheca e Archivo Público do Pará).

O ESTADO DO PARÁ. Chamada publicada na edição nº 3830 do Jornal Estado do Pará, domingo, 20 de novembro de 1921, p. 4. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital <http://memoria.bn.br>, acessado em 18/08/2018

O NOSSO concurso litterario: um soneto sobre a bandeira, Estado do Pará, quarta-feira, 19 de novembro de 1919, p. 1; Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves.

R-IHGEP. Revista do Instituto Histórico Geographico e Ethnographico do Pará. Anno I, Vol. 1 - Nº 2. Belém: Imprensa Official, 1900.

TÓPICOS e notícias, Estado do Pará, quinta-feira, 17 de janeiro de 1912, p. 2. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves.

VÁRIAS notícias, Estado do Pará, domingo, 29 de novembro de 1919, p. 5. Arquivo da Fundação do Pará Tancredo Neves. Hemeroteca. Microfilme – 1919. Out-Nov: R 34/ A 01/ G 03

### **Bibliografia**

BARROS, José D'Assunção. O Campo da História: Especialidades e Abordagens, Petrópolis: Vozes, 2004.

BRAGA, Theodoro. História do Pará: resumo didático. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

CARDOSO, Wanessa Carla Rodrigues; ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da. Construtores da nação: os intelectuais do IHGP e os manuais didáticos no Pará republicano (1900-1920). In: Jornada do HISTEDBR e X seminário nacional pós modernidade e educação: um debate atual. Caxias: Universidade Estadual do Maranhão, 2014, p. 2300. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer\\_histedbr/jornada/jornada12/artigos/12/artigo\\_eixo12\\_305\\_1410834019.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada12/artigos/12/artigo_eixo12_305_1410834019.pdf). Acesso em: 15/ Set. /2018

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M, A História Contada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. Memórias cartaginesas: modernismo, Antiguidade clássica e a historiografia da Independência do Brasil na Amazônia, 1823-1923. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 176-195.

\_\_\_\_\_. Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20. Belém: IAP, 2012.

FREITAS, Iza Vanessa Pedroso de. O patronato das Letras: cultura e política no Instituto Histórico e Geográfico do Pará (1930-1937). 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2007.

LIMA, Neilaine Ramos Rocha de. Conceitos, intelectuais e ideias: o entrelaçamento de diferentes dimensões da pesquisa histórica, no caso do debate entre Eugênio Gudín e Celso Furtado (1950-1964). In: VIII Congresso Internacional de História. XXII Semana de História, 9 a 11 de outubro de 2017, p. 1782-1691. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3867.pdf>. Acesso em: 15/jul./2018.

MELLO Maria Tereza Chaves de. A Modernidade Republicana. In: Tempo[online]. 2009, vol.13, n.26, pp.15-31. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v13n26/a02v1326.pdf>. Acesso em: 13/set./2018.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa. São Paulo: Cultrix, 1997a.

\_\_\_\_\_. A literatura portuguesa através dos textos. 23 ed. São Paulo: Cultrix, 1997b.

\_\_\_\_\_. A literatura portuguesa. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

MORAES, Tarcísio Cardoso. A engenharia da história: natureza, geografia e historiografia na Amazônia. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2009.

PITA, Antônio Pedro. Consciência e história: ensaio de genealogia do discurso intelectual. In: MARGATO, Izabel; GOMES, R. C. (org.). O intelectual e o espaço público. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 27-38.

RÊGO, Clovis Silva de Moraes. Pronunciamento de lançamento da obra “Adesão do Pará à independência e outros ensaios” de João de Palma Muniz. In: Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Belém: SECULT, 1981, Tomo XII, pp. 333-341.

ROCQUE, Carlos. Antologia da Cultura amazônica: história e ensaios históricos -memórias. Vol. IV. Belém: Amazônia Edições Culturais LTDA (AMADA); São Paulo: Gráfica da revista dos tribunais S.A.,1970, p. 248-252.

SILVA, Helenice Rodrigues. Fragmentos da História Intelectual: entre questionamentos e perspectivas. São Paulo: Papirus, 2002, p. 22-23.

SIRINELLI, Jean-François. Enjeux. Le hasard ou la nécessité? Une histoire en Chantier: l'histoire des intellectuels. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire Année 1986, pp. 97-108. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1986\\_num\\_9\\_1\\_1452](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_9_1_1452). Acesso em: 15/set./2018.

## A INTERVENÇÃO AMAZÔNICA ILUMINAÇÃO DA JARARACA (2002) DE BERNADETE ANDRADE

---

Joel Carlos Silva da Silva<sup>1</sup>  
Sávio Luís Stoco<sup>2</sup>

Este artigo corresponde à apresentação do plano de trabalho e de resultados preliminares levantados na pesquisa de iniciação científica intitulada *Interculturalidade, efemeridade e documentação na intervenção ecológica Iluminação da Jararaca (2002) de Bernadete Andrade (1953-2007)*. Desde o início, programamos para promover a pesquisa a partir de estratégias exequíveis e seguras devido à pandemia de Covid-19, articulando o levantamento bibliográfico e a pesquisa documental, sobretudo, em meios digitais tais como bancos de dados institucionais, hemerotecas virtuais privadas e públicas, tais como os sistemas da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e do jornal Folha de S.Paulo, também nos valendo de livros, catálogos artísticos, impressos e do *CD Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam) [material promocional da exposição homônima]* (2010).

Nossa discussão se insere no do campo da História da Arte na Amazônia devido à três fatores: a origem de Bernadete Andrade, nascida no município amazônense de Barreirinhas; o local de realização da obra, na capital Manaus; e ao ocorrido que desencadeou a intervenção, bem como os elementos que a constituem. A intervenção foi criada em resposta/protesto a um trau-

---

<sup>1</sup> Graduando do curso de Museologia na Universidade Federal do Pará. Atua como bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: joelcarloos8@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal do Pará - UFPA. Lotado no Instituto de Ciências da Arte (ICA), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), no curso de Artes Visuais. Orientador no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: saviostoco@gmail.com.

ma causado pelo descobrimento e, em seguida, perda de um sítio arqueológico com um cemitério indígena, na capital amazonense, local arqueológico em que havia centenas de urnas funerárias.

É significativo termos em mente que o nosso objeto é uma obra artística que teve uma projeção/circulação eminentemente local (Manaus), até onde apuramos. Apesar de sua relevância ética e estética, podemos considerar que *Iluminação da Jararaca*, enquanto obra efêmera, não teve seus registros organizados arquivisticamente em um dossiê que garantisse um manancial para a sua compreensão. Também não foi objeto de um estudo histórico até o momento, que buscasse compreender a fundo sua relação com acontecimentos culturais, políticos e artísticos de seu tempo. Mesmo que tenha sido estudado academicamente em uma valorosa dissertação de mestrado o campo das Artes Visuais (MAISEL, 2014) - referência bibliográfica e um documento central em nossa empreita, diga-se de passagem. E mesmo que essa obra tenha integrado com destaque pelo menos uma importante exposição de arte na história de sua circulação (*Caminhos*, Galeria do Largo, Manaus, 2010).

Posto isto, observamos a existência de um quadro desafiador na promoção da arqueologia dos dados, da localização e acesso às fontes primárias e secundárias, da compreensão contextual e das referências estéticas da artista, também de sua trajetória pessoal. No entanto, as investigações remotas têm se mostrado frutíferas quanto ao levantamento de materiais para a futura etapa de análise, como pretendemos evidenciar. No primeiro tópico apresentaremos informações a respeito de nosso plano de trabalho; em seguida, apresentaremos os dados levantados referentes ao contexto da obra e suas relações com a trajetória da artista; finalizamos com os encaminhamentos arquivísticos que

originarão um dossiê que reunirá o corpus documental previsto como um dos produtos de nossa investigação.

### **Linhas gerais do projeto**

O objetivo geral do projeto *Interculturalidade, efemeridade e documentação na intervenção ecológica Iluminação da Jararaca* (2002) de Bernadete Andrade (1953-2007) é promover a análise da intervenção ambiental mencionada neste título, por meio da atenção à efemeridade e aos registros documentais remanescentes, integrando a esse percurso de estudo a compreensão sobre o contexto da obra e sobre a trajetória da artista-pesquisadora, possibilitando também a reflexão acerca do lugar das práticas interculturais no ideário dos artistas amazônicos em direção ao deslocamento crítico de pontos de vista como parte da metodologia de criação no campo da arte ecológica/contemporânea.

Enquanto realizações concretas, propomo-nos a gestão de documentos reunidos por esse projeto, a partir da noção da Arquivologia em interseção com a Arte Contemporânea, para a elaboração de um dossiê documental referente à *Iluminação da Jararaca*. O conjunto de documentos organizado, aliado ao estudo completo desta pesquisa, visa ser depositado, entre itens físicos e digitais, no arquivo do projeto *Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará*, para subsidiar futuras pesquisas curatoriais/acadêmicas. E, também, objetivamos, com base na análise formal e contextual, compreender as particularidades da obra estudada no tocante à noção de efemeridade e de Interculturalidade.

### **A trajetória da artista e a intervenção**

A artista-pesquisadora amazonense Maria Bernadete Mafra de Andrade se aprofundou na estética in-

dígena a partir da década de 1980, partindo do desenvolvimento de temas visuais advindos dos grafismos caros à cultura dos povos originários. Para tanto, teve a pintura, o desenho e a instalação multimídia como meios principais de expressão na maior parte dos seus trabalhos. Além da atividade artística, atuou como docente-pesquisadora da Universidade Federal do Amazonas desde 1988 até sua morte em 2007, foi chefe da Divisão de Difusão Cultural do Museu Amazônico da UFAM (2002-2003); superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) seção Norte (2003-2005) e coordenadora do setor de arte-educação da Secretária Municipal de Educação (SEMED) (2006) (MAISEL, 2012, 2014).

Na década de 2000, acontece um evento marcante para a artista, pelo trauma ocasionado: a destruição de urnas funerárias indígenas encontradas no que se acreditava tratar do maior sítio arqueológico encontrado na região (ANDRADE, 2002). De fato, as notícias veiculadas na imprensa são de uma descoberta muito significativa, estimada em cerca de 300 urnas funerárias que, em boa parte, foram destruídas ou saqueadas, provavelmente, pelos transtornos que causavam à construção do conjunto habitacional Nova Cidade (BRASIL, 2001; 2002). Na ocasião a artista atuava como Superintendente do IPHAN, por isso encontrava-se envolvida diretamente com a preservação destes artefatos encontrados em sítios arqueológicos.

Todo o histórico de envolvimento da artista com a cultura indígena e a posição que ocupava no IPHAN quando as urnas foram destruídas, ocasionaram, como dissemos anteriormente, um trauma e dele surge uma singular proposição artística: a intervenção ambiental Intercultural *Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos*. Trata-se de uma criação que contou com mais de 700 velas e cuias desenhando uma cobra. Não



menos significativo, foi participação de um grupo de pessoas, incluindo três indígenas da etnia Tukano do Alto Rio Negro, sendo a maior autoridade deles o pajé Avelino Trindade, na época com 76 anos, além do também pajé/artista Gabriel Gentil e de Isabel Sampaio.

Na ocasião eles realizaram uma Edição Especial-Sagrada do Ritual Solene aos Antepassados e convidaram os presentes a participarem. Dentre esses outros presentes, encontravam-se treze alunos do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas, onde a artista lecionava, duas pesquisadoras e um arqueólogo. Podemos considerar que essa obra decorreu de uma longa trajetória de pesquisa artística de Andrade para compreensão e alusão à cultura indígena, em especial à representação simbólica da cobra (MAISEL, 2014).

A artista nos deixa entrever o teor da sua crítica de matrizes **Multiculturais** – debate este que iremos também iremos investir esforços nos próximos passos da pesquisa para compreender na trajetória da artista – que escreveu na ocasião do achado arqueológico manauense em 2004, no tocante ao reconhecimento cultural dos povos originários amazônicos. No trecho a seguir, nota-se a proposta vislumbrada pela autora de considerar em pé de igualdade o sítio arqueológico com artefatos indígenas e os vestígios e monumentos do processo de formação da cidade pelas sociedades brancas:

Queiramos ou não, nesse museu a céu aberto [sítio arqueológico], onde o índio chorou e enterrou seus mortos, a arqueologia nos convida a uma reflexão sobre a perda das nossas origens no processo de fundação da cidade. [...] É, portanto, necessário redefinir esse espaço como marco urbano do Centro Histórico de Manaus e requalificá-lo enquanto lugar cristizador das diversas memórias. Uma vez requalificada, a praça D. Pedro 2º tornar-se-á a expressão verdadeira de um país pluricultural, cuja multiplicidade das memórias é tão importante quanto a nossa biodiversidade. (ANDRADE, 2004, np)

Como dito, nos passos seguintes desta pesquisa, nos dedicaremos a precisar e evidenciar o possível diálogo da artista em sua trajetória com o debate Multicultural, porém já encontramos certos indícios de sua reflexão a respeito deste conceito, ou seja, demonstra que a artista estava inserida no debate contemporâneo identitário, uma vez que ela busca reconhecer sua identidade cultural em vertentes minoritárias, anteriormente silenciadas e apagadas (HALL, 2005), que compõem a história e formação social de seu contexto.

Observa-se todo o respeito que Bernadete possuía pela cultura e artefatos dos povos indígenas, evidenciado, por exemplo pelo cuidado da artista para adentrar o terreno do sítio arqueológico, que orientou todos os participantes, desde o início da ação, a terem uma postura ritualística de reverência, conforme podemos observar em suas anotações:

Para diferenciar o solo profano do sagrado, pedi aos participantes que tirassem os sapatos e pisassem com os pés nus sobre o chão. Tracei uma linha divisória com pigmento vermelho, onde os sapatos foram colocados. Assim, adentramos no Sítio Arqueológico e iniciamos nossa intervenção. (ANDRADE, 2002, np)

Outro ponto relevante para entendermos a obra, é a efemeridade da proposta poética, motivo de atenção nos registros da artista, o que lemos como um dado da relação que ela estabelecia com a estética da arte contemporânea, desde as neovanguardas e suas propostas de desmaterialização da obra de arte (LIPPARD, 2001) – aspecto que, também, será motivo de aprofundamento nas pesquisas das referências artísticas:

[...] a jararaca, produto da imaginação artística, sustenta e ilumina algum lugar de descanso para a alma humana. A questão da temporalidade efêmera, que marca a intervenção, dá-se pela presentificação, ou o ato e estar no momento em que a coisa

acontece, a obra esvai-se como as horas e o tempo, ela é o instante, o aqui e agora. A lembrança do gesto fica nas imagens fotográficas, no audiovisual e, acima de tudo, na memória daqueles que a construíram, pois tudo que foi é, senão o ser não teria sentido. Outro aspecto importante, nesse caso, é o desapego, a ausência de um proprietário da obra, posto que ela está para além da vontade daquele que a projeta ou das relações que a sociedade de consumo nos impõe [...]. Creio que a intervenção nos mostrou isso na poética do efêmero ao reverenciar as nossas próprias ruínas, onde a cidade imaginada se faz presente pela memória visual. (ANDRADE, 2002, p. 134 apud. MAISEL, 2014, p. 172-173, grifo nosso)

Como podemos perceber, ao mesmo tempo que Andrade baseia a intervenção na impermanência, ela conta com a permanência da experiência vivida pelo que estavam presentes, evocando concomitantemente à efemeridade, os registros visuais e, acima de tudo, a memória dos participantes. Em outro momento a artista relaciona a arqueologia à memória e aos registros remanescentes do passado, nos conferindo, desta forma, uma importante chave de leitura para a efêmera *Jararaca Iluminada*, que se desfaz em horas, já que arqueologia em si:

escava a memória incrustada, sepultada nos artefatos resgatando lugares esquecidos, redimindo-os do esquecimento. Eis o papel singular da arqueologia/memória; ressuscitar o passado que se faz presente através dos objetos, ou seja, uma porta aberta para que nos reconheçamos neles e nos encontremos com as gerações anteriores. (ANDRADE, 2004, np)

### **Dossiê documental em constituição**

Agora iremos focar na apresentação de resultados iniciais da pesquisa no que tange à constituição do dossiê documental de *Iluminação da jararaca*, sen-

do este o conjunto de documentos importantes que norteiam nosso entendimento sobre a obra e a artista. Trabalho que terá o objetivo de subsidiar pesquisas futuras, curatoriais/acadêmicas, e não será publicizado até que se obtenham as devidas autorizações relativas a seus itens.

O primeiro documento digital é a dissertação de mestrado de Priscila Maisel, ex-aluna de Bernadete Andrade, intitulada *Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade* (2014), onde são apresentados dados fundamentais sobre a trajetória da artista, sobre a pesquisa artística em torno da visualidade e ritualística indígena, dando devida atenção ao caso de *Iluminação da jararaca*. Neste trabalho há um farto componente de referências culturais/artísticas, histórico e memorialística sobre o objeto de nossa pesquisa, já que a autora, foi uma das 13 alunas que colaborou com a obra e, em algumas ocasiões, descreve o vivido e as subjetividades.

O segundo documento, de ordem material física/digital, é a mídia digital em CD *Caminhos: Bernadete Andrade (in memorian) [material promocional da exposição]* (Figura 1), referente à exposição homônima *Caminhos: Bernadete Andrade (in memorian)* ocorrida em 2010 na Galeria do Largo em Manaus. A mostra destacou *Iluminação da jararaca* em sua montagem. O CD apresenta-se em bom estado de conservação, com capa em acrílico transparente com impressos contendo informações sobre a exposição na frente e no verso. O disco contém papel colado descrevendo informações do evento como a programação, endereço, telefone e sites. Além disso constam no CD fotografias de Bernadete e registros visuais de algumas de suas obras, também uma boa quantidade de documentação visual de *Iluminação da Jararaca*, aparentemente de autorias de Núbia Najar e Priscila Pinto Maisel (MAISEL, 2014). Há,

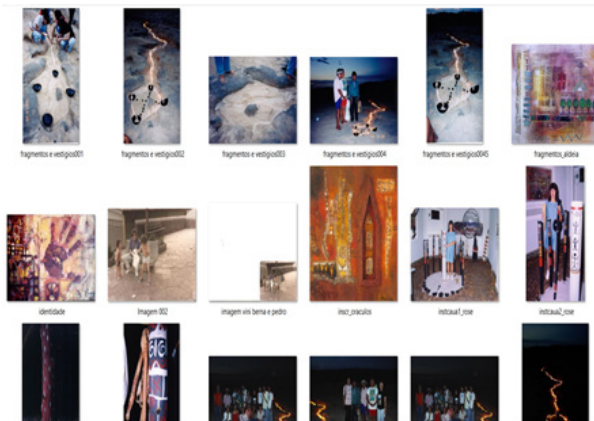
ainda, anotações manuscritas pela artista relatando de como foi a realização da intervenção (Figura 2) que nos ajudam a elucidar o que representou a obra para a artista em seu contexto.

**Figura 1: CD Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam).**



Fotografia de Joel da Silva, 2020.

**Figura 2: Print exibição dos arquivos digitais visuais encontrados no CD Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam).**



Fotografia de Joel da Silva, 2020.

Outra ação significativa foi a salvaguarda desse material, seguindo recomendações de Preservação e Conservação do Caderno de Diretrizes Museológicas (2006). O objeto passou por um processo de higienização seguido de embalagem, onde foi acondicionado de forma mais segura. A embalagem é composta por polietileno costurado manualmente com barbante de algodão e a base que apoia o CD por dentro foi revestida também com polietileno para que não haja atrito entre o CD e o acrílico.

Como iremos tentar ampliar o dossiê documental, desde já é importante notar, que apesar de uma participante ter realizado imagens audiovisuais da obra, em vídeo, podemos considerá-lo perdido. Quem nos fornece esse indicativo é Priscila Pinto no seguinte trecho: “Infelizmente o vídeo gravado por Rocilda Oliveira, amiga da artista, foi perdido e não houve cópias” (MAISEL, 2014, p.157).

Dentre alguns outros itens, decidimos incluir dois não previstos, pois nos ajudam a compreender o contexto factual relativo ao sítio arqueológico e o contexto artístico da época. O primeiro é um conjunto de matérias oriundas da cobertura jornalística sobre o Sítio Arqueológico Nova Cidade, em que o Folha de S. Paulo produziu no período de 2001 a 2018, textos assinados pela repórter correspondente Kátia Brasil (BRASIL, 2001; 2002; 2018). O segundo é um registro videográfico da obra performance artística *O Resgate* (1992) de Roberto Evangelista, obra que além de utilizar cuias e velas em um contexto Intercultural de engajamento pela cultura dos povos originários, registra a participação de Bernadete Andrade, o que pode nos indicar uma referência da artista em *Iluminação da Jararaca* ao trabalho de Evangelista.

## Referências Bibliográficas

ADES, Dawn et al. Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980. Cosac & Narfya Edições, 1997.

ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. Tesouros arqueológicos resuscitam passado. Jornal Comércio, Manaus, 24-25 de outubro de 2004.

\_\_\_\_\_. Diário artístico. Manaus, 2002.

\_\_\_\_\_. Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo.

\_\_\_\_\_. Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo.

ARANTES, Priscila. Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BRASIL, Kátia. Amazonas interrompe obras que danificavam sítio arqueológico. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de janeiro de 2001. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u2012.shtml?origin=folha> >.

\_\_\_\_\_. Governo do AM para obra que estava destruindo sítio arqueológico. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de janeiro de 2001. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u2004.shtml> >.

\_\_\_\_\_. Iphan descobre sítio arqueológico danificado em Manaus. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 10 de janeiro de 2001. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u1956.shtml> >.

\_\_\_\_\_. Iphan vai ao Ministério Público contra destruição de ruínas no AM. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 03 de outubro de 2002. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u60299.shtml> >.

CAMNITZER, Luis. Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. Austin: University of Texas Press, 2007.

Cemitério indígena em Manaus é devastado por sem terras e criminosos. Portal Em Tempo. 21 de setembro de 2018. Disponível em < <https://d.emtempo.com.br/amazonas/121553/cemiterio-indigena-em-manaus-e-devastado-por-sem-terras-e-criminosos> >.

DRUMOND, M.C.P. Prevenção e conservação em museus. In: CADERNO de diretrizes museológicas 1, 2ª Edição, Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. Instituto luta para salvar sítio arqueológico. Jornal do Comércio, Manaus, 2004.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

LIPPARD, Lucy. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 2001.

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade. Manaus. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas.

RODRIGUES, Bruno Cesar and CRIPPA, Giulia. Registro/documento: fotografia na obra de arte contemporânea. Transinformação [online]. 2018, vol.30, n.1 [cited 2020-06-10], pp.15-26.

STOCO, S. L.; MANESCHY, O. R.; RIBEIRO, R. A. Crítica ambiental e existencial: a cuia na obra multimídia de Roberto Evangelista e a influência do pintor Hahnemann Bacelar. XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP. São Paulo, 2020.

Urnas funerárias encontradas em Manaus foram destruídas. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 22 de janeiro de 2001. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u2146.shtml>>.



## FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA BIOGRAFIA DO ARTISTA MANOEL PASTANA

---

**Renata de Fátima da Costa Maués<sup>1</sup>**

A história aqui contada refere-se especificamente a pequenos fragmentos de uma longa história de vida de um homem em uma sociedade, que interagiu com pessoas, instituições e objetos. Uma história que foi construída pautada em documentos arquivísticos e museológicos agregados ao longo da pesquisa. Para Dosse (2015), “[...] a história dos fatos não se separa da história dos homens”. Para a história ser narrada e a biografia ser construída é necessário aprofundar em sua personagem, explorar as particularidades individuais do ser, difundindo ideias e lições na trama da narrativa, de modo que a história de vida não seja “apenas uma nomenclatura sem movimento e sem alma” (DOSSE, 2015, p. 170).

A história biográfica de Manoel Pastana (Figura 1) é ainda pouco conhecida, mas é quase certo que o artista foi figura marcante no cenário artístico de sua época, pois viveu intensamente dedicado para sua produção, direcionado a construção de uma arte nacional tendo como vetor a arte aplicada.

Após sua vinda para Belém, da vila do Apeú (município de Castanhal), Pastana estudou, trabalhou como artista e professor até ser transferido para o Rio de Janeiro. A (re) construção de um período da história de vida de Manoel Pastana, foi estruturada por meio de fragmentos biográficos extraídos de diversos documentos: entrevistas, notícias jornalísticas, fotografias, pinturas entre outras. Braga (1942, p. 184) o cita em

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA). Pesquisadora do Grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPQ/UFPA). Contato: recamaues@gmail.com.

seu livro *Artistas pintores no Brasil*, inserindo uma série de referências de fontes, jornais e revistas na qual Pastana é aludido; referências que foram fundamentais, pois nortearam a pesquisa na busca de novas informações.

Amassi Palmeira (1988, s/d) que foi sua amiga e de quem o governo do Estado adquiriu em 1988 uma coletânea de desenhos de arte aplicada, e que hoje constituem parte da coleção existente nos museus do SIM, em texto assinado, fez uma narrativa da sua vida principalmente após o artista chegar em Belém, vindo do interior do Estado. Ela relata que Manoel Pastana nasceu no dia 26 de julho de 1888. De família simples, veio ainda novo para Belém em busca de trabalho, onde desempenhou atividades laborais como caixeiro e estivador na rua Castilho França, posteriormente foi para a Fábrica Augusta situada na rua 13 de maio, possivelmente para pintar placas para médicos e dentistas. Ingressou na marinha como desenhista de máquinas sendo transferido em 1936, a pedido, para trabalhar na casa da moeda no Rio de Janeiro. De acordo com a amiga Amassi (1988), aos 18 anos trabalhava de dia e estudava pintura à noite com Theodoro Braga (1879-1953) e posteriormente com Francisco Estrada (1850-1915).

**Figura 1 – autorretratos de Manoel Pastana (1888-1984) o primeiro pintado quando o artista tinha 38 anos datado de 1926, e o segundo datado de 1969 quando o artista tinha 81 anos.**



Fonte: Coleção do Museu do Estado do Pará MEP – SIM/SECULT.

Foto: Arquivo da Autora.

Durante sua vida como estudante, participou no dia 07 de setembro de 1909 da 1ª Exposição Escolar de Desenho promovida pelo Governo Estadual, recebendo uma das muitas menções honrosas distribuídas nesse certame com o trabalho n° 336 (DIPLOMA..., 1909). Esse evento contou com a participação dos seguintes jurados: Palma Muniz, José Sidrim, José Girard e Theodoro Braga, provavelmente júri de seleção e Francisco Estrada, Paes Barreto, Carlos C. de Azevedo e José Irineo de Souza, júri de premiação. Era geralmente essa estrutura de organização que se constituía na Exposição Escolar promovida pelo Governo do Estado. Elegia-se um comitê para selecionar os trabalhos e durante a trajetória da exposição outra comissão era eleita para atribuir a premiação.

Nova participação acontece na exposição escolar no ano seguinte, quando também recebeu menção

honrosa com uma pintura sobre tela, de um busto com características greco-romana sobre um pequeno pedestal circular. A pintura é datada de 1910 e foi doada ao museu em 2018 por sua neta. A obra possui uma etiqueta aderida no canto inferior esquerdo com os seguintes dizeres: “Menção Honrosa, Exposição escolar de desenho”, o que confirma a participação da pintura e de Pastana nesse certame.

Não se tem informações de sua presença como aluno em outros anos em que a exposição escolar aconteceu, seu nome aparece posteriormente nas Mensagens dos governadores, apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, integrando parte da comissão julgadora do referido certame, assim como, vinculado ao curso particular de desenho, cuja inscrições de alunos foram homologadas, o que reflete o quanto era atuante como profissional, artista e professor.

Foi membro integrante da Associação de Artistas Paraense, participou da fundação da *Academia Livre de Bellas Artes do Pará* em 1918, juntamente com outros sócios como o artista Manoel Santiago, Antônio Ângelo Nascimento, Arthur Frazão, Othon Souza e Raymundo Roneiro (SILVA, 2009, p. 65), o que reforça ainda mais sua importância na produção da Arte no Pará.

Desenvolvia e explorava várias técnicas e linguagens no campo artístico, “começou a lecionar desenho em grupos escolares e mais tarde no curso secundário no colégio ‘Progresso Paraense’, no ‘Suiço Brasileiro’ e no ‘Colégio Moderno’ ”(PALMEIRA, 1988), além de professor de desenho, foi pintor, ceramista e escultor. Elaborou peças em argila, terracota e bronze, incursionando no campo da arte decorativa e aplicada, fruto da influência do mestre e amigo Theodoro Braga, que defendia a criação de uma arte nacional, baseado na formação e educação dos alunos e operários. Seu

pensamento foi alicerçado para a criação de uma arte Brasileira, com inspiração na fauna e flora, sem precisar buscar no exterior novidades para o processo criativo, de modo a “produzir arte nacional por artistas nacionais” (BRAGA, 1922).

Tais ideias nortearam a trajetória artística de Manoel Pastana, contagiando com entusiasmo sua produção de arte decorativa, inspirada nos motivos extraídos da natureza e dos objetos arqueológicos (MAUÉS, 2013).. A coleção de desenhos existentes no SIM/SECULT comprova os motivos utilizados para a composição dos projetos de arte decorativa do artista. Seu processo criativo vai do desenho de observação da natureza e dos motivos ornamentais do material arqueológico, que posteriormente foi estilizado e empregado nos desenhos projectuais.

O Artista marcou presença no Salão Paraense de *Bellas Artes* em 1920, promovido pela Academia de *Bellas Artes* onde recebeu menção especial de acordo com o julgamento feito pelo júri. Neste certame o júri foi constituído por Antonieta Santos<sup>2</sup>, Augusto Rocha dos Reis, Carlos de Azevedo, José Girard, Clotilde Pereira, José de Castro Figueiredo, sendo a Academia dirigida neste ano por Augusto Meira (DIPLOMA..., 1920).

Nova participação no Salão Paraense de *Bellas Artes*, acontece em 1921, recebendo o artista, novamente menção especial. O júri deste certame foi constituído por Clotilde Pereira, José Girard, Adalberto Lassance Cunha, Carlos Azevedo entre outros (DIPLOMA..., 1921).

O salão era dividido em três espaços; o primeiro destinava-se a trabalhos a óleo dos professores, o segundo obras em pastel dos concorrentes e o terceiro obras a crayon, dos alunos. Na sala destinada aos pro-

---

<sup>2</sup> A artista nesse período ainda utilizava seu nome de solteira posteriormente passa a assinar e ser conhecida como Antonieta Santos Feio, seu nome de casada.

fessores, foram expostas obras de José Girard, Antonieta Santos e Clotilde Pereira; Na sala dos concorrentes a premiação, Pastana participa com a obra “Velha Tapuia”; A. Lassance Ponte Sousa, comparece com as obras “Florençia”, “Decrepitude” e “Solidão”; Arthur Frazão com a obra intitulada “Anhangá” e O.M.Machado expõe “Madrugada ao Luar” (ACADEMIA...,1921).

É somente no 3º Salão Paraense de *Bellas Artes* que acontece em 1922, que Pastana recebeu medalha de prata. O júri do salão foi constituído por Carlos Nascimento, Amanajás Filho, José Girard, Carlos de Azevedo e as professoras Luz Lima e Clotilde Pereira. Neste ano, Carlos Nascimento era o Diretor da Academia de *Bellas Artes*, sendo o Salão promovido pela Associação de Artistas Paraenses (DIPLOMA...,1922).

Em reunião realizada em 14 de fevereiro de 1923, na sede da Academia, o júri conferiu o primeiro prêmio – Medalha de Prata – a Manoel Pastana com um quadro a óleo identificado apenas como obra de nº.18. Nesta exposição Marialva Lamarão recebeu o 2º prêmio – medalha de bronze, com a obra de nº 12 e Henory Bastos medalha de bronze, com um quadro a pastel de nº 04. (ATA...,1923).

O artista em 1925 enviou trabalhos para participar da *Exposição Geral de Belas Artes*, no Rio de Janeiro. Expôs nesta cidade em várias ocasiões, na década de 30, sendo o evento prestigiado por importantes personalidades da cena artística e cultural, o que denota sua inserção e integração junto a um círculo artístico em formação ou já constituído na metrópole do país. Para Viana (2015, p. 251), Pastana expôs seus trabalhos com frequência nos salões da ENBA sempre utilizando referências da fauna e flora nacional.

Em 1933, no dia 11 de setembro, expôs no salão da Pro-Arte da Associação dos Empregados no Comér-

cio, uma série de desenhos projetuais de arte aplicada para diversas indústrias tais como: lampadários, móveis, tecidos, leques, grades, papel pintado, leques, candélabros, bandejas, louças (NOTAS..., 1933), trabalhos inspirados em motivos brasileiros.

### **A exposição de Pastana na Assembléia Paraense**

Pastana inaugurou no Salão nobre da Assembleia Paraense, em 06 de maio de 1934, em Belém do Pará, uma exposição de pintura e arte decorativa, que foi encerrada dia 13 de maio às 22 horas, a exposição teve duração de apenas uma semana, no entanto, nesse curto período foi visitada por cerca de 250 pessoas.

O catálogo da exposição nos dá pistas sobre a mostra<sup>3</sup>. De uma impressão simples em papel branco de baixa gramatura, apresenta o chamado da exposição de pintura e arte decorativa com a listagem das obras separadas nas categorias de pintura, terracota e desenhos.

O Catálogo da exposição (1934) apresenta a listagem dos títulos de 34 pinturas. Quase todas paisagens, a maioria refere-se a cidade do Rio de Janeiro e outros municípios do Estado (23), as demais são paisagens dos Estados da Bahia (02), Ceará (02) e Maranhão (01) e das cidades de Recife (02) e Cabedelo (01), sendo as duas restantes intituladas *Flamboiam* e *Dona Thereza (da favela)* sem localização de onde foi pintada. Ao final da listagem das pinturas foi acrescida a mão um novo título: *Casebres ao sol*, indicação do artista que a tela foi inserida na exposição. Essa vasta representação de pintura da natureza ao ar livre nos mostra a veia paisagística que o artista possuía e que de fato nunca abandonou a pintura de cavalete.

---

<sup>3</sup> O Catálogo está inserido no álbum do artista/setor de documentação do IM/SECULT, juntamente com as assinaturas de presença do público que prestigiou o evento.

Essa natureza se faz presente não apenas nas pinturas sobre tela, mas também, nas peças feitas em terracota. Fica claro que buscou um estilo próprio e pessoal sem amarras estabelecidas nesse período dentro dos embates vivenciados na arte brasileira, na qual de um lado existia os pintores dentro de uma vertente acadêmica originária de uma tradição neoclássica romântica, implantada pela ENBA e os artistas modernistas que a partir de uma experiência trazida do estrangeiro e do fruto de uma maturação de ideias, romperam com a forma tradicional de representação na busca de uma arte brasileira. Os artistas envolvidos propunham uma nova visão de arte, a partir de uma estética inovadora inspirada nas vanguardas européias. Nesse período o modernismo já se assentara em São Paulo e Rio de Janeiro e vários grupos e associações de artistas se constituíram a partir da década de 30 do século XX nas duas capitais, estabelecendo seus projetos e pesquisa no campo plástico, no entanto em diversas cidades brasileiras, outros artistas já despontavam na busca de uma linguagem própria e nacional. Pastana não queria ter vinculação nem com uma ou outra tendência, no entanto, ele defende a cor emocional extraída da influência de vertentes expressionistas, ao mesmo tempo em que busca interpretar a natureza brasileira, com sua luminosidade tropical de diferentes cenários ao longo de vários locais que teve oportunidade de conhecer, trilhando um caminho para elaboração de uma arte decorativa com um viés Amazônico e nacional.

Além das pinturas, estão listadas no catálogo oito peças, sendo três jarras, um cinzeiro e quatro vasos. As jarras descritas no catálogo foram feitas em terracota e tiveram como referência para a construção do desenho, o Tatu, o jabuti e a última o Tucano com a árvore do açai. A Jarra tatu-tinga deve tratar-se do



desenho projetado que aparece na página da Revista Vida Doméstica (Figura 2), junto a vários outros desenhos feitos por Pastana. Alguns já conhecidos como o projeto da grade de ferro, o conjunto para chá e café e a terrina marajoara, outros ainda só conhecidos por ilustrações e impressos jornalísticos como o próprio vaso tatu-tinga, e os desenhos de leque e lampadário.

**Figura 2 – Revista a Vida Doméstica, novembro de 1933, com desenho do vaso Tatu tinga de Manoel Pastana e demais projetos.**



Fonte: Álbum do Artista/Setor de documentação do SIM/SECULT.

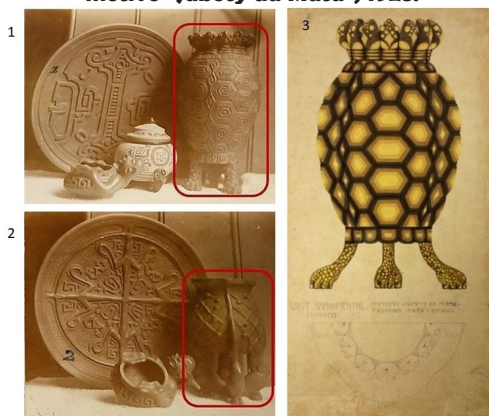
Foto: Guido Elias.

No álbum do artista que existe no setor de documentação do SIM, foram encontradas fotografias que atestam que os vasos “*estilização jaboty*” e “*estilização tucano e asi*” foram executados. Importante destacar que o desenho que deu origem ao vaso “*estilização Jaboty*”, faz parte do acervo do artista existente no SIM e datado de 1928, sendo a jarra executada baseada neste desenho (figura 3).

O catálogo da Exposição revela também que foram expostos desenhos de motivos da flora, fauna e cerâmica marajoara e mais uma vez ao lado dessa informação vem escrito a lápis “52 pranchas”, o que nos leva a supor que esse foi o número dos desenhos que foram expostos.

Páris (1934) em texto publicado no jornal A Folha do Norte ressalta as qualidades do artista, seu senso estético, sua segurança no traçado e perfeição no uso da cor, algo que o acompanha e que é comum ao seu talento e maestria enquanto artista. Traça grandes elogios às pinturas apresentadas na Assembleia Paraense, “reproduzidas com felicidade e pinceladas de mestre, esplendidos tons, segura distribuição de luz e colorido a afeição do temperamento do artista [...]”. A exposição teve grande sucesso, foi muito frequentada, com a participação de artistas, autoridades e representantes da imprensa. Trabalhos foram adquiridos por pessoas renomadas da sociedade.

**Figura 3 – Manoel Pastana, (1) Jarra “estylização jaboty”; (2) Jarra “estylização tucano e Assahy”, que constam na listagem de obras existentes no catálogo da exposição de 1934; (3) Projeto Vaso ornamental motivo “Jaboty da Mata”, 1928.**



Fonte: Álbum do Artista e Setor de documentação do SIM/SECULT.  
Foto: Arquivo da Autora.

A exposição individual de 1934 de Pastana nos parece em parte o resultado de uma viagem, como se o artista após uma estada no Rio de Janeiro viesse cingindo o mar e pousando nos litorais dos estados nordestinos, representando nas telas, com pincéis e tintas, paisagens brasileiras até chegar em Belém, onde apresenta o resultado dessa experiência.

O conjunto de desenhos de arte aplicada existentes na coleção do SIM/SECULT, (datados entre 1928 e 1933) foram elaborados por Pastana enquanto ainda residia em Belém. Tais desenhos, provavelmente foram elaborados, para compor um álbum criado com objetivo de produzir os mais variados motivos para serem utilizados por diferentes indústrias Nacionais. As 17 pranchas de Desenhos projetuais estão associadas a um repertório de cunho nacional, mas para além do nacional é um repertório Amazônico, pois trazem referências da natureza e formas oriundas dessa região.

### **Considerações Finais**

Manoel Pastana, tem participação significativa dentro do universo da história da arte no Pará e no Brasil, podendo ser considerado um dos precursores do design no Brasil junto com Theodoro Braga. Manoel Pastana depois da vivência em Belém, vai residir no Rio de Janeiro quando dá início a novas histórias e um fértil período de produção no campo da arte decorativa e aplicada, partindo do estudo da produção local e amazônica, se consolidando no cenário Nacional.

## Referências Bibliográficas

ACADEMIA de bellas Artes: inauguração de seu salão de pintura. Jornal Folha do Norte. Belém/PA: 7 janeiro de 1921.

ATA de Reunião do Jury Julgador do 3º Salão Paraense de Bellas Artes, 1923. IHGP – Instituto Histórico Geográfico do Pará /Arquivo Palma Muniz. Fundo Associação de artistas Paraense. Série: Correspondência recebida. ano: 1920-24. Localização Estante 05; prateleira 02.

BRAGA, Theodoro. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo editora limitada, 1942.

BRAGA, Theodoro. Nacionalização da arte brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. (transcrição de Natália Scheiner) Originalmente publicado em Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano X, set. 1922, n.p. [Texto com grafia atualizada]. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa\\_ilustacao\\_brasileira/ib\\_1922\\_09\\_tb.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa_ilustacao_brasileira/ib_1922_09_tb.htm). Acesso em: 02 maio 2018.

CATÁLOGO da exposição de Manoel Pastana. Salão da Assembléia Paraense, maio de 1934.

CORRESPONDÊNCIA da Associação de Artistas Paraenses ao Intendente municipal de Belém, 1924. IHGP/Arquivo Palma Muniz. Fundo Associação de artistas Paraense. Série: Correspondência recebida. ano: 1920-24.

DIPLOMA da 1ª Exposição escolar de desenho concedido ao artista com menção honrosa em 1909.

DIPLOMA Salão Paraense de Bellas Artes, 1920 - Menção Especial.

DIPLOMA Salão Paraense de Bellas Artes, 1921- Menção Especial.

DIPLOMA Salão Paraense de Bellas Artes, 1922 - Medalha de prata.

DOSSE, François. O Desafio Biográfico: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2009.

MAUÉS, R. F. C. Manoel de Oliveira Pastana: Em Busca de uma arte verdadeiramente nacional. Encontro Nacional da ANPAP – 2013. Belém, Pará – 15 a 20 de outubro de 2013, p. 780-794.

MENSAGEM apresentada ao Congresso Legislativo do Estado em sessão solenne de abertura da 3ª reunião de sua 12ª legislatura a 07 de setembro de 1926 pelo Governador do Estado Sr. Dionysio Ausier Bentes. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1926. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 16 de outubro 2020.

NOTAS de Arte: Inaugurou-se na Pró-Arte a exposição de Manoel Pastana. *Jornal Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 13 de setembro 1933.

PALMEIRA, Amassi. Texto datilografado (datado e assinado). Belém, 04 de out. 1988. (Biblioteca Antonio Landi – MEP).

PÁRIS. Pelo mundo da Arte: Exposição Pastana. *O Imparcial*. Belém, 11 mai. 1934.

PASTANA, Manoel. Álbum de recortes de jornais e assinaturas de presenças a exposições, Grupo: COJAN, série: Caixa 19 – Arquivo SIM/SECULT.

PASTANA, Manoel. *Natureza morta (Pintura) – Busto Grego*. Pintura a óleo 1910.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009\\_Caroline\\_Fernandes\\_Silva-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Caroline_Fernandes_Silva-S.pdf). Acesso em: 22 mar. 2012.

VIANA, Marcele Linhares. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: Inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes – EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

REVISTA *a Vida Doméstica*. 4 Expressões da Arte. novembro de 1933.

## ARMAS E ARMADILHAS NO USO DE REDES SOCIAIS COMO INSTRUMENTO DE DIFUSÃO DA HISTÓRIA INDÍGENA

**Luma Ribeiro Prado<sup>1</sup>**  
**Fernanda Aires Bombardi<sup>2</sup>**

Em abril de 2020, diante das medidas de isolamento social que suspenderam as atividades presenciais nas universidades brasileiras, as autoras deste trabalho criaram a página História Indígena Hoje (HIH)<sup>3</sup> no Instagram<sup>4</sup> e no Facebook<sup>5</sup>. Três objetivos norteiam nossas ações. Buscamos construir um espaço de difusão de conhecimentos produzidos pela academia em linguagem acessível, que consiga alcançar professores, estudantes e público em geral com o intuito de, nas palavras de John Monteiro (1999, p. 239), “desconstruir as imagens e os pressupostos que se tornaram lugar-comum nas representações” sobre os povos indígenas brasileiros; co-produzir uma plataforma intercultural onde indígenas falam em primeira pessoa; e promover mais um local de divulgação de textos e campanhas de interesse político aos movimentos indígenas.

A discussão das potencialidades e desafios da nossa experiência com a criação e gerenciamento da página HIH é o tema central deste trabalho. O texto está dividido em três partes. Em primeiro lugar, apresentaremos o projeto História Indígena Hoje; na sequência,

<sup>1</sup> Mestra em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. E-mail: rprado.luma@gmail.com

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP (Processo nº 2017/14921-1). E-mail: fernandaabombardi@gmail.com

<sup>3</sup> Neste texto, a História Indígena Hoje será referida pelo nome completo ou pela abreviatura HIH.

<sup>4</sup> A História Indígena Hoje no Instagram está disponível em: < <https://www.instagram.com/historiaindigenahoje/> >. Acesso em 15 dez. 2020.

<sup>5</sup> A História Indígena Hoje no Facebook está disponível em: < <https://www.facebook.com/historiaindigenahoje> >. Acesso em 15 dez. 2020.

focaremos nossa atuação nas *lives* que temos feito com representantes indígenas, no sentido de pluralizar as vozes na plataforma que pretendemos que seja intercultural e, o que interessa de perto aos historiadores, fixar testemunhos de enfrentamento da covid-19 e de outras ameaças; e, por último, valendo-nos da expressão de John Monteiro em seu texto célebre, teceremos uma reflexão inicial sobre as “armas e armadilhas” do uso de redes sociais para a produção e divulgação de temas caros à História Indígena.

### **Projeto História Indígena Hoje**

Nós, Luma Ribeiro Prado e Fernanda Aires Bombardi, nos dedicamos ao estudo da história da Amazônia colonial há mais de dez anos. Somos amigas, interlocutoras de pesquisa e também professoras. E esse é um ponto super importante porque foi na sala de aula que constatamos a dificuldade persistente – nossa e de colegas educadores –, em tratar, de maneira crítica, da história dos índios no Brasil.

Resolvemos, então, abrir mais um espaço gratuito de discussão e formação de professores na forma de um curso de extensão universitária na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em fevereiro deste ano. O curso intitulado “Para além do 19 de abril: estratégias para o ensino de história indígena na educação básica”<sup>6</sup> procurou contribuir para aplicação da Lei 11.645, de 2008,<sup>7</sup> que obriga o tratamento das histórias e culturas indígena e afro-brasileira nas escolas de todo o país.

---

<sup>6</sup> A proposta do curso pode ser consultada no site da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: < <http://sce.fflch.usp.br/programa-71> >. Acesso em: 14/12/2020.

<sup>7</sup> Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm) >. Acesso em: 15 dez. 2020.

O curso teve bom acolhimento do público. Em cerca de duas horas, as vagas se esgotaram. Ofertamos mais vagas e ainda acolhemos colegas da fila de espera para participar das aulas. Verificamos, com isso, a existência de uma demanda reprimida ansiosa por encontrar espaços gratuitos de formação sobre a temática indígena. A experiência foi bem-sucedida, aprendemos muito no planejamento e no decorrer do curso. Íamos ofertar uma segunda edição, no “Abril Indígena”, porém fomos surpreendidas pelas medidas de isolamento social, adotadas durante a pandemia do Coronavírus, que suspenderam as atividades presenciais nas universidades brasileiras.

Diante desse contexto, lançamos no dia 1º de abril a página História Indígena Hoje no Instagram e no Facebook, tendo em vista que cada uma dessas redes sociais possui particularidades que se complementam, atingindo diferentes públicos. Resolvemos, portanto, atender a uma das provocações de Ailton Krenak (2019): para adiar o fim do mundo, devemos cantar, dançar e, propriamente no caso da HIH, contar histórias.<sup>8</sup>

*Epidemias*, como não poderia deixar de ser, foi nossa primeira série temática, que contou com cinco textos. Produzimos reflexões autorais, com base em investigação documental e bibliográfica, sobre a catástrofe demográfica na América e os seus impactos sobre o processo de colonização e sobre o clima terrestre, utilizando uma perspectiva sócio-histórica para compre-

<sup>8</sup> O trecho a que nos referimos é o seguinte: “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição da vida. Então, pregam o fim do mundo como possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. E a minha provocação para adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim”. (KRENAK, 2019, p. 26-27).



ender as dinâmicas de contaminação e a taxa de mortalidade dos ameríndios. Redigimos também textos contextuais, historicizando o dia do índio e analisando as permanências da escravidão indígena no presente. E, então, seguimos com a nossa segunda série temática, intitulada *Desconstruindo estereótipos*, na qual apresentamos reflexões sobre Terra Indígena, a definição legal de índio no Brasil, os indígenas como sujeitos de direito e a relação entre sociodiversidade e biodiversidade na construção da floresta amazônica, considerada por muito tempo como território intocado.

### **“Lives” com convidados indígenas**

Paralelamente aos textos, no final de maio, Jaime Matsés, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, solicitou que divulgássemos na página a campanha de fortalecimento de seu povo e dos vizinhos Matis e Kanamari para enfrentar a pandemia. Resolvemos, então, fazer uma *live*, em forma de conversa guiada por cerca de cinco perguntas, para que ele contasse sobre a situação do seu povo, os Matsés/Mayoruna, e apresentasse suas demandas.

Estávamos num momento em que começavam emergir várias campanhas de arrecadação de fundos, já que essa vem sendo uma das respostas do associativismo indígena à ausência de políticas governamentais de enfrentamento da covid-19. Nesse contexto, as *lives* foram construídas como possibilidade de conhecer um pouco da história e das recentes experiências de uma série de povos indígenas, atuando assim tanto como convite ao fortalecimento de suas campanhas quanto como registro das estratégias de enfrentamento da pandemia. O acervo de *lives* integra um esforço coletivo de fixar as violências cometidas contra os povos indígenas e suas estratégias de resistência.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Esse esforço coletivo conta, entre outras ações, com a Emergência Indí-

Estabelecemos uma parceria com o *De olho nos Ruralistas* – observatório jornalístico do agronegócio e da violência no campo – na divulgação e na transmissão das *lives*, alcançando potencialmente um público maior. Realizamos, em 2020, 13 transmissões ao vivo com representantes de povos originários do Brasil e da América Latina. Boa parte dessas conversas teve como tônica o registro de múltiplas estratégias de resistência ao alastramento da pandemia e de enfrentamento da violência do Estado, tais como: o deslocamento de comunidades inteiras ao interior dos territórios indígenas, com o intuito de fugir da doença, relatada pelo cientista social Jaime Matsés; o associativismo de base do Alto Rio Negro, cujas mulheres rapidamente organizaram uma campanha internacional “Rio negro, nós cuidamos”, apresentado pela antropóloga Francy Baniwa e pelo líder André Baniwa; as ações da S.O.S. Pankararu no Real Parque, discutidas por Clarice Pankararu, presidenta da associação que funciona apenas na base da colaboração eventual com órgãos do Estado, uma vez que se trata de comunidade indígena assentada na periferia de São Paulo; e a luta pelo respeito à diversidade cultural, exemplificada pelo reconhecimento do direito aos sepultamentos de vítimas da covid-19 de acordo com a tradição dos Wai Wai, relatada pelo arqueólogo Jaime Xamen.

As *lives* contemplaram também outros debates sobre as políticas genocidas contra povos indígenas históricos, com a intervenção da historiadora Márcia

---

gena, iniciativa da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), que publiciza diariamente dados sobre os indígenas acometidos e vitimados pela covid-19, no seguinte endereço: < [https://emergenciaindigena.apiboficial.org/dados\\_covid19/](https://emergenciaindigena.apiboficial.org/dados_covid19/) >. Acesso em 15 dez. 2020. O Memorial Vagalumes que apresenta biografias de índias e índios vitimados pela covid-19, no link: < <https://memorialvagalumes.com.br/> >. Acesso em 15 dez. 2020. O relatório Cem faces indígenas, do De Olho nos Ruralistas, que forneceu os rostos e os dados sumários de uma centena de indígenas vitimados pela pandemia e pela omissão do estado brasileiro, confira no link: < <https://deolhonosruralistas.com.br/wp-content/uploads/2020/09/CemFacesInd%C3%ADgenas-Covid2020.pdf> >. Acesso em 15 dez. 2020.

Mura; sobre a situação dos índios urbanos diante da covid-19, relatada pelo cientista social Emerson Guarani; sobre direitos territoriais, com a fala do jurista e antropólogo Almiros Guarani; sobre o movimento mapuche chileno, com as contribuições da antropóloga Jimena Pichinao; e sobre o movimento quéchua equatoriano, com a participação do historiador Arawi Ruiz. Por fim, as conversas lançaram reflexões sobre a disputa indígena por espaço nas democracias representativas. Nesse ponto, debatemos a importância dos movimentos indígenas na resistência ao golpe e na eleição do presidente Luis Arce, na Bolívia, com o sociólogo Wilbert Villca; e refletimos sobre as eleições municipais com a geógrafa e ativista Márcia Kambeba, candidata à vereança em Belém, e com a antropóloga Luana Kumaruara, que compôs o mandato coletivo de mulheres intitulado “Vozes Amazônicas” na cidade de Santarém.

Também foram realizadas três *lives* no Instagram, conduzidas por Luma Prado, sobre ensino de História Indígena e sobre patrimônio histórico. Por fim, compusemos duas mesas em eventos virtuais (ANPUH nas Redes e Ciclo Universidade em Transformação) sobre o fenômeno das redes sociais no processo de produção e difusão de debates históricos. Todas essas atividades foram construídas no sentido de fomentar uma história cada vez mais acessível, pública e plural.

### **Armas e armadilhas do uso de redes sociais na difusão da História Indígena**

Diante da imposição dos desafios sobre as potencialidades de nosso trabalho na História Indígena Hoje, começaremos nossa reflexão com a análise sobre as armadilhas e as possíveis estratégias para contorná-las. A primeira delas é o de naturalizarmos as dificuldades que inúmeros povos indígenas enfrentam para

acessar a internet e, assim, contribuir para que comunidades inteiras, que agora dependem de plataformas digitais para se fazerem ouvir, sejam excluídas dos espaços de discussão e de articulação em redes de solidariedade. Em virtude dessa desigualdade de acesso à rede mundial de computadores, que é social, mas também regional, tivemos adiamento de *lives* por conta da ausência de internet estável com, pelo menos, três de nossos convidados. Além do que, convidados como Emerson Guarani, na região de Bauru, no interior de São Paulo, e Wilbert Villca, na Bolívia, tiveram que se deslocar de suas cidades para acessar uma rede mais estável e, com isso, conseguirmos realizar nossas conversas. Buscamos contornar esse desafio adequando nossas agendas e disponibilidade às necessidades de nossos interlocutores.

A segunda armadilha é uma pergunta que temos nos apresentado desde o começo. como garantir a autonomia e o protagonismo indígena em um projeto idealizado por duas não-indígenas? Estamos a todo o tempo em alerta para não incorrer no erro de não-indígenas pautarem o que do debate indígena deve ser ouvido. Procuramos, por um lado, evitar os riscos de produzir conteúdo como influenciadoras digitais, atendendo unicamente às demandas do público. Por exemplo, as *lives* com índios urbanos possuem menos visualizações do que as demais, mas não é por isso que vamos deixar de conversar com pessoas indígenas que vivem na cidade, que foram invisibilizadas no ambiente urbano e que lutam para serem reconhecidas como indígenas não-aldeados. E, por outro lado, procuramos acompanhar a produção de intelectuais e ativistas indígenas, analisando a conjuntura política atual. Seguimos ainda a etnomídia para que os temas trabalhados na página estejam em consonância com os movimentos indígenas e com os indígenas em movimento, na

expressão de Daniel Munduruku (2012).<sup>10</sup> Nós, autoras da HIIH, temos um limite intransponível de não sermos indígenas. Por extensão, não temos a vivência dos movimentos indígenas e não somos atravessadas no corpo pela ancestralidade e pelas violências que eles sofrem. É a partir deste lugar que nos apresentamos, como aliadas, não como protagonistas. Ratificamos: buscamos falar junto e não falarmos por.

A terceira armadilha é de não-indígenas colherem os privilégios de sermos mais ouvidas do que os indígenas por, justamente, fazermos parte de redes com capilaridade em alguns segmentos sociais que pessoas indígenas, por vezes, não têm acesso. E aqui falamos diretamente sobre as redes de poder e comunicação que se concentram nas mãos de uma elite branca localizada no Sudeste. Temos respondido a essa armadilha buscando reconhecer nosso lugar de privilégio e compartilhando espaços. Nesse sentido, fomos convidadas para participar numa matéria do Jornal da Globo sobre a história das epidemias. Topamos, com a condição de assegurar a presença indígena na reportagem. E para que isso acontecesse, fornecemos uma série de contatos de intelectuais e ativistas indígenas. A matéria, por fim, contou com a participação da Sônia Guajajara<sup>11</sup>. Além disso, recusamos convites quando requisitaram que falássemos sobre temas que não são vinculados às nossas pesquisas, ao ensino de História Indígena ou à atuação da página. Nesses casos, recomendamos que

---

<sup>10</sup> Fazemos menção à expressão contida na introdução do livro de Daniel Munduruku (2012): “O Movimento Indígena e os indígenas em movimento: mesmos sonhos, outros caminhos”.

<sup>11</sup> Apesar de efetivamente contar com a participação de Sônia, vários pesquisadores não-indígenas foram entrevistados na mesma matéria, o que demonstra o persistente desequilíbrio no reconhecimento de quem tem autoridade para falar sobre a situação dos povos indígenas no Brasil. Com autoria de Estevan Muniz, a matéria foi exibida no Jornal da Globo no dia três de julho de 2020 e pode ser assistida no seguinte link: < [https://globo-play.globo.com/v/8673376/?fbclid=IwAR3S1oc7QdLR4FCTj8ddZ6nnYF-gOCDWFq8kSp2y33hzK27V2\\_1ZOprcLxVs](https://globo-play.globo.com/v/8673376/?fbclid=IwAR3S1oc7QdLR4FCTj8ddZ6nnYF-gOCDWFq8kSp2y33hzK27V2_1ZOprcLxVs) >. Acesso em: 15 dez. 2020.

indígenas que vivem e/ou estudam os problemas apresentados sejam aqueles que gozem desses espaços de fala.

A quarta armadilha é achar que um convidado indígena representa automaticamente a coletividade ou a etnia a que pertence. Emerson Guarani, por exemplo, não representa todos os Guarani e nem a totalidade dos indígenas que vivem em espaço urbano. A luta pela representatividade parlamentar, discutidas nas lives com Márcia Kambeba e Luana Kumaruara – e como elas mesmas claramente apontaram –, não contempla todas as estratégias de luta dos movimentos indígenas. Cientes de que não podemos esquecer da diversidade interna dos povos e das subjetividades – o lugar da mulher, a questão dos índios LGBT, dos índios urbanos ou dos indígenas que assumiram recentemente sua identidade em processos de etnogênese – procuramos, como historiadoras, contextualizar a conversa partindo da trajetória de vida e experiências do convidado, bem como abrindo espaço para que todos que se interessem pela plataforma possam falar.

Atentas às armadilhas, poderemos ter as seguintes armas:

Conseguir extravasar a academia e, no desafio dos 2 mil caracteres, construir textos – fundamentados em pesquisa documental e produção científica e alimentados pelas pautas dos movimentos indígenas – sobre pontos estratégicos para desconstrução de estereótipos sobre os indígenas e, na medida do possível, fortalecer suas lutas. É necessário transformar as palavras num “artesanato narrativo”, como nos provoca Geni Núñez (2020). Não para convencer, pois o convencimento é de princípio colonizador, mas para afetar aqueles que as leem.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Fala realizada pela psicóloga e ativista Guarani, Geni Núñez, na Mesa Descolonizar as Redes, evento organizado pela ANPUH NAS REDES em 01/12/2020.

Repensar o próprio conceito de História e abrir espaço para que indígenas, sejam eles historiadores ou não, acadêmicos ou não, se sintam contemplados pelo termo e sejam eles mesmos reconhecidos como legítimos intérpretes de suas histórias. Buscamos que a relação historiador não-indígena produtor de conhecimento *versus* povos indígenas objetos de análise seja completamente subvertida.<sup>13</sup>

Fomentar a criação de um acervo das violências cometidas contra os povos indígenas e das estratégias de resistência dos Matsés, dos Baniwa, dos Quéchua, dos Mura, dos Wai Wai, dos Guarani, dos Mapuche, dos Pankararu, dos Kambeba, dos Kumaruara, em que as diversas experiências componham uma narrativa efetivamente plural da história dos povos indígenas no presente.

Com esse panorama, buscamos contribuir no redimensionamento do olhar sobre os povos indígenas, permitindo a quebra com uma visão única sobre o índio, comumente percebido no singular. Almejamos, também, adicionar elementos à rede de solidariedade e resistência promovida pelo associativismo indígena, denunciando a negligência estatal diante dos ataques aos direitos e à vida dos povos originários, sendo essa negligência, ela mesma, uma das estratégias mais efetivas do genocídio em curso. Não esqueçamos que, no mês de dezembro de 2020, já são cerca de 900 indígenas fatalmente vitimados pela covid-19 e pela mortífera negligência do Estado<sup>14</sup>.

O acervo da História Indígena Hoje pode ser consultado sempre que necessário. A nossa produção,

<sup>13</sup> Nesse ponto, nos inspiramos nas reflexões promovidas por Bruce Albert (2000) sobre sua experiência ao lado de Davi Kopenawa e como “participador observante” entre os Yanomami.

<sup>14</sup> Segundo dados da APIB, 894 indígenas foram mortos pela covid-19 até 15 de dezembro de 2020. Dados da já citada Emergência Indígena. Disponível em: < [https://emergenciaindigena.apiboficial.org/dados\\_covid19/](https://emergenciaindigena.apiboficial.org/dados_covid19/) >. Acesso em: 15 dez. 2020.

que se pretende intercultural, tem alimentado discussões com o público-geral, tem disputado, de maneira crítica, o debate público, e já vem servindo de inspiração para confecção de materiais didáticos e para orientar práticas na sala de aula de colegas professores de educação básica e ensino superior. O diálogo entre academia e sociedade, no contexto atual, é tarefa urgente.

### Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida (orgs.). Pacificando o branco: cosmologias do contato na Amazônia. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000. Disponível em: < <https://books.openedition.org/irdeditions/24767> >. Acesso em: 14/12/2020.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MONTEIRO, John M. Armas e armadilhas: história e resistência dos índios. In: NOVAES, Adauto. (org.) A outra margem do Ocidente. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1999, pp. 237-256.

MUNDURUKU, Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990). São Paulo: Paulinas, 2012. (Coleção educação em foco. Série educação, história e cultura).

NÚÑEZ, Geni. Descolonizar as Redes. ANPUH NAS REDES (YouTube). 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRpm3bTrS9A> >. Acesso em: 14/12/2020.



## **UM CONTO QUE EU CONTO: OFICINAS DE LEITURAS NO EJA**

---

**Amanda Thamara da Silva Ferreira<sup>1</sup>**

**Karina Balieiro da Silva<sup>2</sup>**

### **Introdução**

O presente trabalho vai mostrar um diálogo de experiência durante o PIBID no de 2018, desenvolvido pelas alunas de graduação Amanda Thamara da Silva Ferreira e Karina Balieiro da Silva do curso de Licenciatura em História no 3º (terceiro) período, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), no Centro de Estudos Superior de Tefé (CEST), decorrido a experiência na Escola Municipal Professor Luzivaldo Castro dos Santos, disciplina de História, sendo acompanhado pelo coordenador de área Tenner Inauhiny Abreu<sup>3</sup>, e pelo professor supervisor João Rodrigues<sup>4</sup>.

Logo, tal relato vai mostrar o projeto “Um Conto Que eu Conto” na turma do EJA (Educação de jovens e Adultos) no turno noturno, no 6º (sexto), tendo como justificativa inexistência de interpretação diante aos conteúdos e até mesmo o analfabetismo que assola os estudantes da escola Luzivaldo. Este trabalho é dividi-

---

<sup>1</sup> Acadêmica do 6º período do curso de Licenciatura em História, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, no Centro de Estudos Superiores de Tefé-CEST; E-mail: amandathamara1999@gmail.com.

<sup>2</sup> Acadêmica do 6º período do curso de Licenciatura em História, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, no Centro de Estudos Superiores de Tefé-CEST; E-mail: Kbalieiro74@gmail.com.

<sup>3</sup> Doutorando na Universidade de Brasília (UnB), Mestre em história social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), atualmente é professor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), no Centro de Estudos Superior de Tefé (CEST).

<sup>4</sup> Graduado no curso de Licenciatura em História na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) no Centro de Estudos superior de Tefé foi o professor supervisor do PIBID na Escola Municipal Professor Luzivaldo Castro dos Santos no ano de 2018.

do em três partes, consigo vai reunir e conciliar teoria e prática diante o ensino.

Assim, foi desenvolvido o projeto durante os meses de agosto até novembro, que foi trabalhado oficinas de leitura, onde os livros escolhidos possuíam faixas etárias infantis e juvenis, pois apresentou para os alunos uma leitura mais descontraída e fácil para aqueles que não possuíam o hábito de ler.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa foram direcionados pelos princípios da abordagem qualitativa, sendo utilizada como instrumentos para a coleta dos dados a desenvolvimento dos alunos durante o projeto.

Os autores escolhidos para compor a pesquisa foram Richard Bamberger (2010) em sua obra *Como incentivar o hábito da leitura* que vai abordar novas práxis para o educador, por conseguinte temos Paulo Freire (1989) em livro *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*, que mostrar um novo prisma sobre uma pedagogia mais interativa e comunicativa do professor com os alunos; subsequente teremos o autor Moacir Gadotti e José E. Romão (2008) em *Educação de Jovens e Adultos: Teoria, Prática e Proposta*, apresenta a realidade dos alunos do EJA explanando sobre a teoria e a prática para a consolidação de um ensino prazeroso. Por fim, para concluir esse quadro, Ângela B. Kleiman e Silva E. Morais (1999) na obra *Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes*, dialoga sobre os desafios encontrados pelo professor diante ao ensinar ler.

Contudo, levantam-se questões, quais as dificuldades encontradas? Como os alunos e classe de professores reagiram diante das oficinas?

### **Um conto que eu conto: oficinas de leituras no EJA**

“[...] a leitura compreende várias fases de desenvolvimento. Antes de mais na-da, é um processo receptivo no qual se reconhecem os símbolos. Em seguida, ocorre a transferência para conceitos intelectuais. Essa tarefa mental se amplia num processo reflexivo à proporção que as ideias se ligam em unidades de pensamento cada vez maiores. O processo mental, no entanto, não consiste apenas na compreensão das ideias percebidas, mas também na sua interpretação e avaliação.” (BAMBERGER, 2010, p. 23).

Nos dias atuais, as questões sobre a leitura e sua falta no mundo escolar norteiam os debates acadêmicos, pois ela é fundamental para a formação do aluno, tanto no meio escolar como no social. A leitura corresponde a um processo complexo e contínuo, visto que, ela mostra um prisma enriquecedor onde se pode vencer a desigualdade social no Brasil.

Ler e interpretar são uma arte, na qual os professores têm a função de ensinar, segundo Freire (1980) é essencial o educador conciliar tanto a leitura do texto com a realidade que o estudante está inserido, “[...]A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente [...] (09)”.

As raízes do problema relacionado à falta do incentivo a leitura esta cada vez mais profunda, visto que a desigualdade social no Brasil é nítida, logo os desafios envolvendo a prática de leitura, abrangem em massa as escolas públicas, dado que, a grande quantidade de alunos dentro de uma sala. Assim como, as cargas horárias extensas para ganhar um salário mínimo, deixa o professor sobrecarregado e desmotivado,

causando uma impossibilidade de um acompanhamento profundo tanto do aluno, como do conteúdo.

Ensinar a ler e interpretar não compete apenas aos professores da área da Pedagogia e de Letras, e sim a todos, segundo KLEIMAN e MORAES (1999);

“Enquanto atividade social, a leitura compete a todos os professores. Ao professor de língua, porque deverá ajudar a desenvolver nas crianças – mais ainda naquelas que foram alfabetizadas abruptamente através de métodos puramente formais e analíticos – o prazer e a magia da palavra na obra literária. Aos demais professores, porque eles são o modelo de leitor do grupo profissional que representam: do geógrafo, do cientista, do matemático.” (KLEIMAN e MORAES, 1999, p. 98).

Na Educação de Jovens e Adultos (EJA) o desafio não muda, é até mesmo de certa forma mais complexo, pois o professor vai ter que lidar com alunos de faixas etárias diferentes, múltiplos ritmos de aprendizagem, modo de vida diferenciado, vivências no âmbito profissional concebidas, com os valores tanto ético como moral já formados, assim como, uma responsabilidade familiar. Visto que a grande maioria dos discentes abandonam os estudos para ajudar na renda familiar e anos depois retornam para estudar, diante disto, alguns voltam a frequentar a sala de aula para realizar um sonho de se formar e outros para conseguir um diploma para tentar melhorar o aspecto financeiro de sua vida. A autora Moacir Gadotti (2008, p.32) reitera que, “[...] A educação de adultos está condicionada às possibilidades de uma transformação real das condições de vida do aluno-trabalhador [...]”.

Logo, percebe que o educador vai ter que se sobressair diante desse contexto complexo e desigual, onde o ensino tradicional para alguns professores é a melhor alternativa para englobar a turma e facilitar a aula, não conciliando o saber com a vivência. Tornan-

do o ensino cansa-tivo e até mesmo incompreensivo, podendo causar ainda mais o afastamento do aluno de seu objetivo, propiciando para uma pausa nos estudos.

A educação de Jovens e Adultos vai ter como desafio a criação de novas práticas pedagógicas onde possa conciliar as experiências dos alunos como saber, no qual o professor vai ser o medi-ador, para que suas dificuldades individuais no âmbito escolar possam ser superadas e supridas.

Portanto, é fundamental que o corpo docente das escolas tenha consciência que o saber tem que está ligando com a realidade e experiências vividas, para que o ensino seja prazeroso, assim como a leitura, pois esta é fundamental para a formação do aluno em relação à vida aca-dêmica, profissional e social.

Tratando-se da pratica, as oficinas de leitura começam no mês de Agosto em 2018, onde três 6° ano do EJA foram alcançado, sendo eles o 6° ano 1, 2 e o 3. Classes que no papel possu-íam em média de 20 a 30 alunos matriculados, eram assíduos somente uns cinco ou dez. Diante dessas dificuldades enfrentadas pelos alunos do EJA, observou-se a carência da aprendizagem que alcançassem a todos, foi neste contexto que nasceu a ideia das oficinas de Leitura.

Observando a dificuldade de leitura, houve um dialogo com cada aluno, para conhecer seus anseios, e o que desejavam aprender na escola. Em um desses di-álogos, uma aluna idosa do 6° ano 2, por nome Maria do Rosário afirma que desde sua mocidade, seu grande sonho foi aprender ler. Esse discurso impulsionou a busca por métodos adequados para alfabetizar a Dona Maria e todos aqueles que possuíam o desejo de aprender a ler.

Para tal fez-se necessário um passeio pela a biblioteca da referida escola, onde livros infanto-juvenis foram escolhidos, primeiro por estar cheios de ima-

gens e segundo por ter uma linguagem simples e poucas palavras. Dentre tais foram selecionados livros de Monteiro Loba-to por serem conhecidos na sociedade, e também alguns contos africanos que estavam disponíveis na biblioteca.

Na semana o professor supervisor do PIBID João Rodrigues disponibilizava alguns dos seus tempos de aula, para a realização das oficinas, a princípio os alunos eram tímidos e tinha dificuldades em falar em público, muitos nem mesmo quiseram pegar os livros propostos. Mas no decorrer dos meses em que essas oficinas foram trabalhadas, adquiriu-se a confiança do aluno. Onde os alunos que já sabiam ler, começavam a ler os livros e debater o conteúdo que continha nele.

Enquanto os que não eram alfabetizados, era liberados para uma sala a parte para conhecer as vogais, consoante, sílabas e assim montar pequenas palavras. Paulo Freire foi de suma importância para este trabalho, pois ao lê-lo houve uma compreensão de como lidar com os alunos do EJA, e quais as metodologias certas para o aprendizado, pois não da pra alfabetizar adultos, como ocorre com as crianças.

Então alunos como Dona Maria do Rosário, mereciam uma atenção redobrada, portanto os professores de outras disciplinas liberavam tais alunos para se alfabetizar durante toda a semana. Uma vez que acreditavam, que sem a leitura não era possível aprender português, história e até mesmo matemática. As terças e quintas nos tempos de história, reunia-se todos os alunos, alfabetizados e os não para as ditas oficinas de Leitura na sala de aula, onde se abria um círculo e cada aluno pegava um livro, fazia a sua leitura e após cada aluno se apresentava para a sala e contava o conto que ele tinha lido.



Essas oficinas foram tão bem recebidas pelos alunos, que algumas alunas do 6º ano 1 quiseram encenar um conto africano para a melhor compreensão da turma. No período de Agosto a Novembro, grandes e boas foram às experiências adquiridas no EJA, onde houve troca recíproca de conhecimentos, pois os envolvidos nessas oficinas ao mesmo tempo em que ensinava, incentiva a leitura, também aprendia com os alunos.

Ao final de Novembro notou-se uma mudança significativa, os alunos que antes eram tímidos, já se sentiam confortáveis em falar em público e contar o conto que tinha lido na semana. Os que desconheciam a palavra, já conseguiam ler palavras complexas ao nível deles, montar e ler frases inteiras. Foi um trabalho árduo, que necessitava de paciência e atenção, mas ao final, ao ver os frutos dessas oficinas, foi gratificante, foi esperançoso e cheio de crença na educação pública e de qualidade.

## Conclusão

As oficinas de leituras mudaram os 6° anos da escola Luzivaldo Castro, muitos foram os desafios encontrados, porém houve êxito. A crença que a educação é o principal agente transformador da sociedade foi o combustível que movimentou as oficinas que ocorriam semanalmente na referida escola. No primeiro momento, a falta de interação e comprometimento dos alunos se fez presente, mas no decorrer das semanas e dos meses, rompeu-se essas dificuldades, logo começaram a se interessar e se envolver de forma positiva.

Onde as atividades propostas foram sendo executadas e abraçadas. Sem esquecer o apoio da direção da escola e classe de professores, principalmente o supervisor do PIBID, o professor João Rodrigues que embarcaram nessa jornada. Contudo, o projeto trouxe bons resultados tanto para os alunos como para os professores, uma vez que, antes não havia a compreensão do texto pela falta de interpretação, no decorrer das oficinas, se notou uma mudança que começou pequena mais logo cresceu, gerando assim, bons frutos para ambos.

Houve reciprocidade de aprendizados, se os alunos envolvidos nessas oficinas adquiriram o hábito de ler ou aprenderam a leitura da palavra. A classe de docentes viveram experiências ímpares nas oficinas, onde resignificou o ensino, tal qual houve a introdução de novos métodos e abordagens. Que possibilitou uma nova forma de ensinar e aprender.



## **Referência Bibliográfica**

BAMBERGER, Richard. Como incentivar o hábito da leitura. 7. ed. São Paulo: Ática, 2010.

FREIRE, Paulo, 1921 – F934i. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam / Paulo Freire. – São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

GADOTTI, Moacir; ROMÃO, José E. (orgs.). Educação de Jovens e Adultos: Teoria, Prática e Proposta. 10. ed. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 2008.

KLEIMAN, Ângela B; MORAES, Silva E. Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes. Campinas: Mercado de letras, 1999.

## **SOBRE OS AUTORES**

---

### **Sávio Luis Stoco**

Professor da Universidade Federal do Pará - UFPA. Lotado no Instituto de Ciências da Arte (ICA), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), no curso de Artes Visuais. Contato: savios-toco@gmail.com.

### **Heraldo Márcio Galvão Júnior**

Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Graduado em História pela Unesp. Mestre em História pela Unesp. Doutor em História pela UFPA. Bolsista Prodoutoral CAPES. Bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche CAPES - École des hautes études en sciences sociales/Paris. e-mail: heraldogalvaojr@gmail.com

### **José Carlos dos Santos Júnior**

Graduando em História na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, fazendo parte da iniciação científica “Sul e Sudeste do Pará: identidade e história pela ótica de Ignácio Baptista de Moura (1890-1910)”, orientado pelo professor Heraldo Márcio Galvão Júnior. Jun4nh0santos@gmail.com

### **Marina Cardoso de Melo**

Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa. Financiamento: CAPES. E-mail para contato: marina.melo@ufv.br.

### **Dóris Karoline Rocha da Costa**

Discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Pará. Atua como bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: doriskrocha@gmail.com

**Robson Wander Costa Lopes**

Doutorando do PPHIST-UFPA. Professor de EBTT-Filosofia do IFPA-Campus Belém. E-mail: robsonlopes@gmail.com

**Joel Carlos Silva da Silva**

Graduando do curso de Museologia na Universidade Federal do Pará. Atua como bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no CNPq. Contato: joel-carloos8@gmail.com

**Renata de Fátima da Costa Maués**

Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA). Pesquisadora do Grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPQ/UFPA). Contato: recamaues@gmail.com.

**Luma Ribeiro Prado**

Mestra em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. E-mail: rprado.luma@gmail.com

**Fernanda Aires Bombardi**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP (Processo nº 2017/14921-1). E-mail: fernandaabombardi@gmail.com

**Amanda Thamara da Silva Ferreira**

Acadêmica do 6º período do curso de Licenciatura em História, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, no Centro de Estudos Superiores de Tefé-CEST; E-mail: amandathamara1999@gmail.com

**Karina Balieiro da Silva**

Acadêmica do 6º período do curso de Licenciatura em História, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, no Centro de Estudos Superiores de Tefé-CEST; E-mail: Kbalieiro74@gmail.com



ISBN 978-659941854-9



9

786599

418549