

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade



HELLEN MABEL SANTANA SILVA

“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU DA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO DE ALEGRIA!”: o desenho do território cultural da criança

FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2014

HELLEN MABEL SANTANA SILVA

“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU DA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO DE ALEGRIA!”: o desenho do território cultural da criança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, na área de concentração Desenho e Cultura, Linha de Pesquisa “Linguagens visuais: memória e cultura” como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação da Professora Dr^a Marise de Santana.

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2014**

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Silva, Hellen Mabel Santana

S58s “São Bartolomeu chegou da Bahia coberto de flores, cheio de alegria!” :
o desenho do território cultural da criança / Hellen Mabel Santana
Silva. – Feira de Santana, 2014.

170 f. : il.

Orientadora: Marise de Santana.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade,
2014.

HELLEN MABEL SANTANA SILVA

**“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU DA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO
DE ALEGRIA!”: o desenho do território cultural da criança**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a MARISE DE SANTANA

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS (Orientadora)

Prof. Dr. EDSON DIAS FERREIRA

Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Prof.^a Dr.^a Ana Angélica Albano Moreira
Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP

Aprovada em: 19 de Agosto de 2014



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UEFS.**

1) Tipo do documento: [x] Dissertação [] outro

2) Identificação do documento/autor:

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

Título: **“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU DA BAHIA COBERTO DE FLORES,
CHEIO DE ALEGRIA!”: o desenho do território cultural da criança**

Autor: Hellen Mabel Santana Silva

Email: hellenmabelss@gmail.com

RG: 1001299000 CPF: 02087117594

Orientador (a): Prof^a. Dr^a Marise de Santana

Número de páginas: 174

Data de entrega do arquivo à Secretaria:

Data de defesa: 19/08/2014

3) Autorizo a divulgação da dissertação supracitada no Portal de Domínio Público do Ministério da Educação¹.

4) Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, autorizo, à Universidade Estadual de Feira de Santana, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Feira de Santana, ___ de _____ de 20_____.

¹ Conforme Portaria n°.013/2006 do MEC - Art. 5º O financiamento de trabalho com verba pública, sob forma de bolsa de estudo ou auxílio de qualquer natureza concedido ao Programa, induz à obrigação do mestre ou doutor apresentá-lo à sociedade que custeou a realização, aplicando-se a ele as disposições desta Portaria.

Dedico esta dissertação aos que tomaram conta de mim durante todo processo de feitura da mesma. Primeiro, à dona da minha cabeça. Água que me banha, doce mel que me alimenta, luz dourada que ilumina o meu olhar e o meu caminho. Com Oxum. Por Oxum. Para Oxum. Sua bênção, mãe dourada. Á Ewá, a minha outra mãe, força e proteção que até então eu desconhecia ter. Da neblina enigmática da senhora do mistério eu também sou feita. Sua bênção, mãe. Ao pai da riqueza, que me levou ao mestrado e me guiou durante toda pesquisa. À Oxumaré, minha eterna gratidão. Seu arco íris se desenha em cada linha deste trabalho. A sua bênção, pai. Por fim, e não menos importante, a todos os Ibejis, a todas as crianças de terreiro, às que eu ainda encontrarei no meu caminho, à criança interior que cada um de nós carrega consigo. A bênção, Ibejis. Que seja sempre doce.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação, para além da responsabilidade que tal feito possui, constitui-se também em uma espécie de despetalar de quem escreve. Faz parte do processo deixar para trás os medos, pular sem se importar com a altura, cair, levantar, tropeçar, cair novamente, levantar mais forte, encarar o desconhecido, descobrir, redescobrir, fazer, desfazer, refazer, aprender, abrir mão de uma porção de coisas, se desfazer de certezas, duvidar, correr atrás do tempo, perder pétalas porque é da natureza morrer para renascer, enfim, crescer. Assim, quando escrevo as linhas que compõem esse agradecimento rememoro cada pessoa que esteve ao meu lado durante a caminhada, que me viu despetalar, regou o pólen, entendeu o tempo da natureza e contribuiu para esta conquista. Para que uma nova flor nascesse.

Pela fé, agradeço a Deus e a todos orixás que me deram forças em cada etapa deste trabalho. Os caminhos que me trouxeram até aqui se desenham banhados por águas de um rio doce, sereno e dourado. Na fonte geradora da minha existência ancestral encontrei o abrigo materno, a força renovadora e, também, o aprendizado que carrego impresso em meu ser: “Sou água de cachoeira. Ninguém pode me amarrar!” Como água que corre entre as pedras, fiz a essas um carinho, corri macio e segui. Aqui estou e mais adiante, em outro trecho do rio da vida eu estarei. Certa de que o que tem de ser tem muita força e de que nunca estarei sozinha. Oraiê iê ô, Oxum que me guia.

À minha família pela paciência e apoio de sempre. Na figura da minha mãe encontro a força para ir além e buscar todos os sonhos que carrego comigo desde criança. Esta dissertação assim como todas as minhas futuras conquistas serão sempre tão minhas quanto suas, dona Joana D’Arc. Aos meus irmãos Ewerton, Eweron e Mylla por aturarem a irmã “chatinha” e sempre acreditarem em mim. A meu afilhado Pietro, amor da minha vida e razão dos meus melhores sorrisos. A meu padrasto Cleone pelo apoio sempre presente. Ao meu cunhado Peu por se preocupar comigo e promover “fugas” para que eu me distraísse em meio à rotina de estudos.

A minha orientadora, Marise de Santana, a responsável por eu ter feito este trabalho com esmero, dedicação, cuidado e muito amor, como quem gera um filho no ventre. Fui agraciada em ter uma orientadora e mãe ao mesmo tempo. Agradeço pelas horas de conversas, conselhos, por todas as cobranças necessárias, pelas madrugadas perdidas lendo e relendo o meu trabalho, pela dedicação e disposição em me ajudar a gerar e “parir” esta dissertação. Lhe sou eternamente grata, também, por contribuir para que hoje eu seja uma mulher forte e certa do que sou e do que posso ser. Nossa união vai além da academia e seguirá por toda vida. Ao professor Edson Dias Ferreira, responsável pelas minhas incursões iniciais no estudo acerca das festas religiosas na Bahia. Agradeço pelo carinho e atenção dispensados a mim e ao meu trabalho. Se hoje me reconheço desenhadora é graças às inferências astutas deste grande mestre.

A Eduardo Oliveira Miranda por ser meu amigo, irmão, pai, confidente, cúmplice. Nossa união vai além do que se vê. Que bom que nos encontramos na vida. Que bom que temos um ao outro. “Que sorte a nossa, heim?”.

Aos meus poucos e bons amigos por não desistirem de mim mesmo com a ausência necessária durante a feitura deste trabalho. A Vitor Andrade, meu eterno amigo-amor, cúmplice, parceiro, torcida mais que certa, a Amanda Oliveira, irmã que a vida e os orixás me deram. Juntas somos fortes e vamos além! A Ariadne Sampaio, Manuela Sampaio, amigas da época da escola e que permanecem na minha vida com o mesmo amor. A Tarcila Peltier, Caroline Sales, Jaqueline Sales, Gabriela Souto, Erione Ferreira. Vocês fazem parte disso tudo e a vocês devoto todo meu amor.

Ao terreiro Ilê Axé Oxum Ewá, minha casa e lugar onde me isolei para escrever esta dissertação. Ao terreiro Vintém de Prata, minha segunda casa, local onde fiz “estágio” e aprendi algumas das tantas minúcias do universo do candomblé. Agradeço especialmente a minha avó, Mãe Marlene, Pai Lúcio, Mãe Arlete, Mãe Silene, Ekede Camila, por terem sido importantes no curso da minha pesquisa, bem como da minha vida no candomblé, ao passo em que me ensinaram muitas vezes através do silêncio. Aos demais irmãos de santo por me acolherem carinhosamente.

Ao terreiro Banda Leongo, espaço onde desenvolvi a minha pesquisa e fui muito bem acolhida por Mameto Quissasse de Roxumukumbi, Makota Silvia e pela Ekede Isabel Cristina. Aos moradores de Maragojipe que se dispuseram a me ajudar com informações sobre a festa, bem como sobre a cidade. A Fundação Osvaldo Sá, onde encontrei grandes relíquias acerca da história de Maragojipe.

A FAPESB que financiou a pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, especialmente aos professores Luis Vitor Castro Jr, Antônio Wilson, Ana Rita Sulz e Gláucia Trinchão, pela confiança e apoio. Ao Odeere e todos que dele fazem parte.

As crianças que participaram da pesquisa e que me fizeram voltar a ser uma delas. Foi de mãos dadas com esses meninos e meninas que caminhei durante todo o processo de feitura deste trabalho. E aqui, quando findo a pesquisa e a apresento, permaneço de mãos dadas com as crianças, certa de que com eles, por eles e para eles todo o esforço foi válido.

A cada um dos citados e aos que porventura esqueci todo meu amor e meu muito obrigado!

RESUMO

Neste estudo nos detemos na análise do desenho do território cultural de crianças de identidade afro-brasileira durante a festa de São Bartolomeu, que acontece na cidade de Maragogipe, situada no Recôncavo Baiano. O nosso objetivo é investigar como as crianças maragojipanas com identidade afro-brasileira desenharam o território cultural do festejo a São Bartolomeu. Compreendemos que a cidade de Maragogipe possui um legado ancestral africano o qual faz parte da sua constituição histórica e cultural. Dessa forma, para além dos elementos da cultura ocidental católica, reverberados pela memória oficial, o espaço maragojipano apresenta também símbolos e mitos originários dos povos africanos, os quais se territorializam através das identidades dos sujeitos, por exemplo, no momento de festejar o santo padroeiro da cidade. O desenho ao qual nos referimos tem o seu lugar no campo das imagens e é expresso via o traçado com lápis e papel, como também através da fotografia, o que estende a noção acerca do ato de desenhar e do campo do desenho, evidenciando a potencialidade da referida categoria. Neste sentido, a imagem e seus elementos gráfico visuais emanam como ferramentas de linguagem utilizadas pelas crianças para revelarem o território cultural da festa. Buscamos em nossa proposta evidenciar que as crianças são sujeito sociais que conhecem suas realidades e sobre estas sabem falar. Para tanto, nos ancoramos nas metodologias da Hermenêutica da Profundidade de Thompson (1995) e na Dialética de Vasconcellos (1999) que, enquanto nossas bases metodológicas nos possibilitaram por meio de entrevistas e oficinas conhecer pelo olhar das crianças a cidade de Maragogipe, sua história cultural, as formas simbólicas existentes em seu espaço e um dos territórios culturais da festa de São Bartolomeu.

Palavras chave: Legado Africano; Território Cultural; Imagem

ABSTRACT

In this study we stop in the analysis of the cultural territory drawing children african-Brazilian identity during the feast of St. Bartholomew, held in the city of Maragojipe, located in the Reconcavo Baiano. Our goal is to investigate how maragojipanas children african-Brazilian identity draw the cultural territory of celebration to St. Bartholomew. We understand that the city of Maragojipe has an African ancestral legacy which is part of its historical and cultural constitution. Thus, in addition to the elements of Catholic Western culture, reverberated by the official memory, maragojipano space also features symbols and myths originating in the African peoples, which are territorializem through the identities of the subjects, for example, when you celebrate the patron saint the city. The design which we refer to has its place in the field of images and is expressed via the tracing with pencil and paper, but also through photography, which extends the notion about the act of drawing and design field, showing the potential the said category. In this sense, the image and its visual graphic elements emanate as language tools they employed to reveal the cultural territory of the party. We tried to proposal prove that the children are subject who know their social realities and know about these talk. Therefore, the anchor in the methodologies of the Hermeneutics of Thompson depth (1995) and the Dialectic of Vasconcellos (1999) that while our methodological basis enabled us through interviews and workshops meet the children look the city of Maragojipe, its history cultural, existing symbolic forms in your space and one of the cultural territories of the feast of St. Bartholomew

Keywords: African Heritage, Cultural Territory; Image

LISTA DE MAPAS E FIGURAS

Figura 1: Cachoeira do Rio Queleembe	59
Figura 2: Rio Queleembe atualmente.....	59
Figura 3: Vilas e capelas no Recôncavo Baiano Setecentista..	61
Figura 4: Cidades e Vilas no Recôncavo Baiano em 1725.	63
Figura 5: Mapa de Maragojipe..	63
Figura 6: Fábrica Suerdick Fonte	65
Figura 7 Fábrica de Charutos Suerdick atualmente.....	67
Figura 8 Os vasos de cerâmica	69
Figura 9 O manguê/ Morada de Nanã.	72
Figura 10 A feira.	74
Figura 11 O “ ébo mal feito”	77
Figura 12 Casa de Exu no Banda Lecongo.	79
Figura 13 A casa da Cultura.	80
Figura 14 O santo padroeiro.	83
Figura 15 O santo padroeiro na praça	83
Figura 16 A matriz de São Bartolomeu.....	85
Figura 17 A pedra de São Bartolomeu.....	86
Figura 18 O terreiro.....	90
Figura 19 Xangô.....	92
Figura 20 A janela do terreiro.	93
Figura 21 A lavagem.	94
Figura 22 A rotundidade	103
Figura 23 A Espontaneidade.	105
Figura 24 Festa do Senhor do Bonfim em Salvador.	108
Figura 25 Os vasos de flores.	110
Figura 26 A festa de Santa Bárbara.....	112
Figura 27 O vestido de Iansã.....	113
Figura 28 Festa de Iemanjá.	114
Figura 29 Iemanjá.	115
Figura 30 O azul de Iemanjá.	116
Figura 31 A baiana da professora.....	119
Figura 32 Aprendendo a desenhar olhos.	120
Figura 33 Exu.....	122
Figura 34 O terreiro. a.....	126
Figura 35 Planta baixa do terreiro.	127
Figura 36 A mãe de santo.....	128
Figura 37 Baiana se arrumando.....	130
Figura 38 A dança da baiana.	131
Figura 39 A saia.	132
Figura 40 branco das vestes.	134
Figura 41 O milho branco.	134

Figura 42 O pombo.	135
Figura 43 O pombo.	136
Figura 44 O pombo amarelo.....	137
Figura 45 A fumaça do incensário.	138
Figura 46 O incensário.....	139
Figura 47 A Alfazema.	140
Figura 48 A bandeira.....	141
Figura 49 O cortejo.	142
Figura 50 O vestido da mãe.	144
Figura 51 O arco íris.	145
Figura 52 A cobra.....	147
Figura 53 A saia.	148
Figura 54 Casa de Oxumaré.....	151
Figura 55 Casa de Oxumaré.....	153

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I: Desenhando uma pesquisa: aspectos teórico/metodológicos	21
1.1 O encruzilhamento das categorias de análise	28
1.1.1 Legado Ancestral Africano:.....	28
1.1.2 Ebó: encruzilhada dos saberes	31
1.1.3 Território Cultural	34
1.1.4 Imagem: Desenho e Fotografia.....	36
1.2 Quem são as nossas crianças	46
Capítulo II: A Geografia Cultural da “Cidade das Palmeiras”	54
2.1 A gloriosa “Cidade das Palmeiras”	57
2.2 – Sobre a economia.....	64
2.2.1- A cerâmica: quem faz os vasos que carregam flores para São Bartolomeu?.....	68
2.2.2- O mangue: morada de Nanã, a “ vovó do mangue”	70
2.2.3-A feira: quando as crianças brincam de trabalhar	73
2.3“Não é de cultura que estamos falando, professora?”	75
2.3.1 O “ebó mal feito”	77
2.3.2 A Casa da Cultura.....	80
2.3.3 “ A casa de São Bartolomeu”	81
2.3.4 Oxumaré, “O dono do arco íris”	88
2.3.5 O terreiro Banda Leongo	90
2.6.6 A lavagem.....	94
Capítulo III - O desenho do território cultural da festa	99
3.1 : Os primeiros desenhos da festa : cromografia e criatividade	106
3.2 “É do terreiro que sai a lavagem!” : A relação entre movimento e desenho.....	129
3.3 “ O arco íris também mora aqui!”: Forma e simbolismo	143
Considerações finais	155
Referências bibliográficas	161
Apêndice	168

INTRODUÇÃO

*Nitorí ení ojó olòòrun ndá èsù elégbára fún òun jínkí iyè àti ipèlèjò ohun tí a dáwólé àwon okònrin. Kí a se!*²

Dentre as razões que motivaram a feitura da presente pesquisa trago à tona a minha vivência enquanto mulher negra e educadora. Não me parece possível desassociar tais caracteres do caminho que me levou até o meu objeto de estudo. Ou melhor, que fizeram com que o meu objeto de estudo me escolhesse em meio às trilhas percorridas até aqui.

Falar de caminhos, antes de qualquer coisa, significa falar de movimento, como diz o provérbio em iorubá que trago antes de iniciar a introdução desta dissertação. Das intinerâncias que nos possibilita estar aqui, ou mais adiante. Do ir e vir, fazer e refazer, do entrecruzilhamento de escolhas, sentidos e desejos que resultam no desenho da vida.

Quando nos remetemos ao movimento, invariavelmente estamos falando de Exu, dono da força motriz que rege os portões da vida; domina, protege, possibilita, reconfigura, movimenta. Exu é o movimento em sua essência ululante. Move a esfera da existência e assim também o é: circular. Arrisco-me a dizer que Exu é um ladino desenhista que grafa os caminhos das nossas vidas concebendo antes de nós mesmos o norte de nossas trilhas porque está em sua função dominá-las. Saúdo, pois, ao guardião dos caminhos por entender que ele sempre está à frente do nosso próprio caminhar, abrindo possibilidades, transformando, enfim, movimentando. Laroiê³!

Nesse sentido, concebendo o movimento da vida creio que, desde a entrada na universidade até aqui, quando ensejo contribuir para os estudos acerca do desenho e sua relação com as culturas africanas e afro-brasileiras, fui escolhida. O primeiro momento deu-se em 2006, quando prestei vestibular para o curso de Licenciatura em Geografia pela Universidade Estadual de Feira de Santana e conquistei a vaga no ensino superior. Bem mais que uma escolha profissional, ao longo da minha vivência acadêmica, em meio as experiências entre métodos, teorias e conceitos geográficos percebi que na licenciatura estava não somente o meu norte profissional, mas o meu saber fazer.

² Provérbio em iorubá que quer dizer “Porque um dia Deus criou Èsù o Sr. da força para que ele dê vida e movimento as empreitadas do homem. Que assim seja!”.

³ Saudação em iorubá ao orixá Exu.

Em 2010, já graduada e trabalhando em escolas públicas da minha cidade pude vislumbrar em cada educando a possibilidade de aprender ensinando. Durante a minha curta trajetória enquanto educadora a diversidade inerente ao espaço escolar sempre me chamou atenção. Nos espaços onde lecionei, sempre escolas públicas, percebi a dualidade da vivência dos meus educandos: o ser, o que estava na identidade, no lócus de onde vieram e o estar, o adequado ao espaço onde eles precisavam comparecer para estudar e galgarem um futuro melhor, ou ainda, para conquistarem o “anel no dedo”⁴.

A escola é naturalmente um ambiente opressor seja pela sua estrutura simbólica enquanto lugar de estudo, seja pelas normas estabelecidas pelos regimentos educacionais, como também e principalmente pelas normas que nem sempre estão no papel, mas que todos sabem e devem seguir. Sobretudo, os educandos.

Falo do recalque imposto pelo sistema monocultural de ensino que visa universalizar sujeitos essencialmente multi. Estes, quando encontram a possibilidade de externar suas identidades, quando são vistos como um e não como uns, nos oferecem um “pode entrar”. Revelam o que não está nos livros didáticos, tampouco nos conteúdos programáticos impostos pela escola. Quando podem falar, os educandos apresentam os saberes que a vivência produz na feira livre, na roda de reggae do bairro, nas conversas com os mais velhos conhecendo memórias ancestrais ou ainda, no universo simbólico dos terreiros frequentados, geralmente, em companhia dos pais e familiares.

É sabido que no Brasil o sistema de ensino é pautado no europocentrismo e na política de desculturalização, uma vez que inferioriza e anula a diversidade étnico-cultural ao passo em que reitera e reproduz práticas e referências eurocêntricas. Tal sistema de ensino engessa as identidades, na medida em que rejeita a alteridade e a diversidade de ser e estar do outro, reduzindo as diferenças a um mesmo valor. Segundo Luz (2000), tem efeito a pedagogia do embranquecimento que se alimenta primordialmente do positivismo do *sistema panóptico* e do jogo simulacro que, em consonância, intentam adestrar o pensar, o ser, em prol da homogeneização. Uma vez que a escola preocupa-se em garantir a obediência e a formação homogeneizada, não há espaço para as alteridades, tampouco para os saberes expressos pelos educandos nas mais diversas formas de linguagem existentes no campo da expressão.

Nesse bojo, o papel da escrita emana como força que enquadra: sujeitos que tem em sua cultura a oralidade como arcabouço principal, como no caso das culturas

⁴ Expressão popularmente usada para referir-se aos sujeitos que conquistam a posição de graduados.

africanas, submetem-se à escrita como forma de comunicação ideal, capaz de subsidiar a relação com o outro seja por sua validade, como também e, sobretudo, pelo valor que tal linguagem possui socialmente. Dessa forma, aprender a escrever torna-se a busca de toda criança desde as séries iniciais, quando estas ensaiam grafar as letras do próprio nome. Assim, a conquista do saber escrever torna o educando um ser ideal dentro dos parâmetros impostos pela escola. Se a criança escreve, comunica.

Em paralelo a tal cenário, outras formas de linguagem como, por exemplo, o desenho são sobrepostas, classificadas como de pouco ou nenhum valor no que concerne à sua validade enquanto fonte de saber. O desenho de um círculo para representar a família, ou de uma flor para representar a figura materna não é visto como uma ferramenta de comunicação que possui igual valor ao da escrita. De igual maneira, quando reproduz oralmente mitos aprendidos com os mais velhos, quando canta as canções que costuma ouvir em seus espaços de vivência, a criança está apresentando o seu lugar, a sua cultura, a sua identidade logo, está comunicando.

Para além das questões relativas ao enquadramento das formas de linguagem, os componentes curriculares impostos pelas bases educacionais de ensino ocidental renegam categorias de análise que fogem do esquema majoritariamente concebido como ideal e necessário para todo e qualquer educando. Nesse sentido, categorias como terreiro, candomblé, “macumba”, orixá, dentre outros elementos das culturas africanas e afro-brasileiras são renegados no bojo dos componentes curriculares, o que resulta no alijamento das identidades dos educandos que fazem parte do universo dessas temáticas. Por exemplo, por que tratar da África falando apenas dos aspectos geográficos, da história e economia, engavetando cada uma dessas categorias em divisórias estanques aos demais aspectos dos povos africanos?

Enquanto educadora e, sobretudo, da ciência geográfica, não me parecem desassociados todos esses elementos constitutivos do continente africano, das religiões que ali nasceram. Entendo que é, sim, possível trabalhar a Geografia do continente elencando, por exemplo, os orixás que dão nome aos rios e nações e que são responsáveis pela história mítica do lugar, corroborando para desfazer as visões depreciativas e reducionistas acerca da África, bem como dos povos africanos e suas culturas.

Ainda nessa perspectiva é possível tratar sobre a África percebendo o legado ancestral deixado pelos povos africanos que aqui viveram e que estão impressos nos

saberes, práticas e elementos dispostos no espaço e na vivência dos sujeitos. Santana (2008, p.14) defende que tais saberes africanos são anteriores a cultura cristã, moderna e letrada. Assim, o legado africano está:

nos ebós nas encruzilhadas; pés de árvores sagrados; mitos de Iemanjá; por exemplo; pipoca distribuída nas festas de São Roque e São Lázaro e outras expressões presentes no vestir e comer, nas palavras cotidianas (...)"

Percebendo a existência do legado africano vislumbramos a vivência como base substancial do saber, o que possibilita pensar no espaço geográfico feito por quem o vivencia diariamente e concomitantemente faz e imprime no mesmo as suas culturas. Assim como Santos (2001), concebo o espaço como um “conjunto indissociável de sistema de objetos e sistema de ações”. Se o sujeito é agente social, este e sua vivência são de suma importância para se compreender o espaço, o lugar, a paisagem, o território, enfim, categorias de análise da ciência geográfica que a constituem, mas que não se fazem estanques as ações de quem as vivencia diariamente.

Não me parece possível tampouco significativa uma Geografia que se finde em mapas e na análise técnica dos mesmos, mas sim, que faça uso destes para galgar um pensar reflexivo acerca do espaço ou dos vários espaços que nos circundam e que se reconfiguram diariamente. Ora, se ao sair de nossas casas rumo ao trabalho ou a escola traçamos na mente um mapa de como chegar a um determinado lugar, estamos fazendo Geografia, reordenando símbolos, reatualizando fronteiras, enfim, construindo e reconstruindo o espaço.

Dessa forma, fui escolhida cada vez que me interessei em saber como era o lugar de um educando, como a paisagem do seu bairro denotava a sua forma de ver o mundo, como a cidade era pensada por ele, como o seu mapa mental possibilitava conhecer o espaço através de um ordenamento simbólico rico em sentidos. A rua não é só rua. É palco, altar, bússola, refúgio, memória. O educando não é somente educando. É sujeito sócio-cultural. É quem faz e refaz.

A terceira vez a qual o movimento da vida me possibilitou ser escolhida, deu-se no ano de 2011, quando conquistei uma vaga para lecionar no ensino municipal da cidade de Maragogipe, situada no Recôncavo Baiano, a cerca de 130km da capital. Desenvolver a função de professora concursada de uma cidade baiana que tem em seu povo e em seu espaço o legado ancestral africano mostrou-se como oportunidade de construir com mais afinco a minha identidade profissional e desfrutar de um leque de

aprendizados primorosos. Ademais, serviria para pensar em uma Geografia cada vez mais do outro.

Passeando pela cidade de Maragojipe pude conhecer não somente a sua paisagem, um pouco da sua história, como também a do seu santo padroeiro. Na fala dos colegas maragojipanos havia a fé e a admiração ao santo, demonstrações que eu perceberia mais adiante ouvindo pessoas falarem pela cidade tão ou mais fervorosamente sobre “ser maragojipano é ser temente a São Bartolomeu!”⁵. A festa em homenagem ao padroeiro acontece ao longo do mês de Agosto e, para além do reordenamento espacial que promove na cidade, também modifica diretamente a vida de quem mora em Maragojipe.

No primeiro dia do mês de Agosto, quando as aulas foram suspensas e nós, professores, fomos responsáveis por levarmos os educandos para igreja a fim de ouvir a celebração da primeira missa convalidei o enquadramento imposto pela cultura cristã ocidental em sua forma mais concreta. Ao saber da atividade, de pronto, questionei-me: mas por que a ida a missa é uma atividade obrigatória? Como ficam as crianças que não são católicas?

Desde os primeiros meses de trabalho percebi que minhas turmas de ensino fundamental eram essencialmente pluriculturais. Trabalhando a geografia do município e observando como cada educando experienciava a cidade foi possível conhecer não somente as identidades, como também a forma como cada criança dialogava com o espaço maragojipano e sua cultura. Assim, no momento da missa, observando os educandos enfileirados nos bancos da matriz de São Bartolomeu pude perceber que, se para uns o ambiente sacro era comum, até mesmo confortável, para outros parecia o seu não lugar.

Instigou-me pensar sobre como a festa era percebida, por exemplo, por uma criança de identidade afro-brasileira que, ao invés de se identificar com o ambiente da igreja, frequenta e se identifica com o terreiro e seu universo simbólico. Ora, se não fosse uma atividade obrigatória, será que essa criança estaria na missa em homenagem ao santo padroeiro da cidade? Na volta da missa e durante os dias que seguiram essas indagações fizeram parte do meu pensamento e se reavivavam toda vez que eu passava pela praça principal da cidade e avistava a imensa imagem de São Bartolomeu, ou

⁵ Fala de uma das entrevistadas durante a pesquisa.

quando ouvia um dos educandos cantar o “Calango de Seu Tibúrcio”, música em homenagem ao santo padroeiro.

Em 2012, mais uma vez o movimento da vida fez-se acontecer e, através da seleção para uma vaga no mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, veio a oportunidade de possivelmente encontrar as respostas para as minhas tantas indagações. Para tanto, elaborei um pré projeto de pesquisa ancorado em uma tríade de categorias que me pareciam ideais para atender ao que eu ensejava investigar e que reverenciavam a proposta interdisciplinar do programa; a imagem e seus elementos gráfico visuais como linguagem utilizada pelas crianças para expressarem suas percepções acerca da festa, a cultura com base no legado ancestral africano e afro-brasileiro existente no espaço de Maragojipe e na identidade das crianças e o território cultural, como categoria geográfica usada tanto como pretexto para pensar o desenho das crianças, como também para analisar o próprio desenho que tal categoria produz, por exemplo, em uma festa popular.

Com a aprovação vislumbrei bem mais que a oportunidade de qualificar-me profissionalmente, mas também e, sobretudo, de sanar as indagações construídas ao longo da minha experiência como educadora no espaço maragojipano. Obviamente, o processo de desenvolvimento de uma pesquisa tem em seu bojo as idas e vindas, os acertos, as reformulações, bem como as descobertas acerca do quê se pretende estudar e de como esse estudo pode ser feito.

Nesse sentido, logo no primeiro semestre do mestrado encontrei o primeiro desafio que daria conta de me fazer pensar sobre a minha pesquisa e sua importância: rememorar a minha relação com o desenho. Estava na minha proposta o intento de elencar a imagem, mais precisamente o desenho e a fotografia, como ferramentas de linguagem utilizadas pelas crianças para representarem o território da festa. Mas, o que é desenho? Como seduzir uma criança a esboçar desenhisticamente traços, linhas e formas sem que esta veja na feitura do desenho uma obrigação ou um feito de pouco valor? Como falar sobre desenho sem desenhar?

Ao longo das aulas no componente curricular “Desenho e Perspectivas Culturais”⁶ fui instigada a fazer um movimento inverso e, ao invés de inicialmente tentar esboçar traços e demonstrar alguma noção sobre desenho, buscar na minha

⁶ Componente curricular ofertado pelo Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade - UEFS

memória como eu me relacionava com o ato de desenhar desde a infância até a fase adulta, quando já não mais desenvolvia tal atividade.

A surpresa diante da proposta se por um lado me seduzia pela possibilidade de voltar a grafar no papel e desfrutar do prazer de utilizar a minha criatividade, por outro me levava a reviver o temor vivido quanto à aprovação dos meus feitos. E se eu não conseguisse desenhar absolutamente nada? E se os meus professores achassem o meu desenho tão ou mais “errados” quanto os que eu fazia na infância? É preciso ser um *desenhador* para poder desenhar? Não! Todos nós somos desenhadores!

Ao aceitar o desafio proposto pelos meus professores reencontrei a criança que sob a posse de lápis e papel desenhava livremente personagens, paisagens, dentre tantas outras coisas. Ademais, convalidei a potencialidade que a categoria desenho possui e sua importância tanto na minha pesquisa, quanto no ensino aprendizagem como um todo. Desenhando expressamos sentimentos, sentidos, histórias, mitos, saberes. Ordenamos e reordenamos espaços, configuramos símbolos, territórios, paisagens. Desenhando fazemos Geografia e tantas outras ciências, pois, intrínseco ao ato de desenhar, primordialmente está o de comunicar.

Assim sendo, tomando o desenho e sua potencialidade enquanto guia revelador de saberes, centramos nossa investigação buscando responder a seguinte questão norteadora: como as crianças de identidade afro-brasileira desenharam o território cultural da festa de São Bartolomeu? Para responder a essa indagação nos ancoramos nas seguintes hipóteses: 1) As crianças de identidade afro-brasileira desenharam o festejo a São Bartolomeu de acordo com seus territórios culturais, portanto de acordo com suas identidades, pertencas e vivências; 2) Os símbolos e mitos existentes no lócus do culto ao santo padroeiro de Maragogipe são particulares de cada território cultural existente no município e ainda que se mesquem, são percebidos e reatualizados pelos sujeitos de acordo com suas pertencas; 3) Por meio do sincretismo que emergiu sobretudo no período da escravidão, enquanto articulação dos povos africanos para manutenção das suas identidades, podemos pensar a festa de São Bartolomeu também enquanto culto a Oxumaré/Dan.

Este estudo está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo “**Desenhando uma pesquisa: aspectos teórico/metodológicos**” tratamos das bases metodológicas, bem como das categorias de análise as quais sustentam a nossa investigação. Ademais, nesse espaço apresentamos os nossos sujeitos de pesquisa. O

segundo capítulo, **“Conhecendo a Geografia Cultural da Cidade das Palmeiras”** refere-se à história cultural da cidade de Maragojipe contada através da percepção das crianças. Neste capítulo, privilegiamos a forma como as crianças concebem a cidade e sua história e as representam via imagem, articulando suas falas e saberes sobre a cidade, além de falas de moradores antigos, jornais e livros escritos por poetas e historiadores maragojipanos que contam o traçado histórico da cidade. No terceiro capítulo, intitulado **“O Desenho do Território Cultural da Festa”** apresentamos a análise das imagens produzidas pelas crianças, os elementos gráfico visuais que as compõem e que representam o território cultural da festa. Na última parte, faremos nossas considerações finais.

Uma vez que apresento a pesquisa, traçando um movimento circular, onde retorno ao começo desta introdução, devo dizer que, assim como em outras etapas da vida, mais uma vez fui escolhida. Dessa vez, pelas crianças de identidade afro-brasileira da cidade de Maragojipe para falar delas, mas não por elas, tendo em vista que estas possuem, sim, vozes. Basta que lhes ouçam. Mais que isso, são desenhadores e desenhadoras de imenso talento. Aqui eu falo com cada uma delas, lado a lado, aprendendo, ensinando, partilhando, descobrindo, enfim, desenhando.

CAPÍTULO I

DESENHANDO UMA PESQUISA: ASPECTOS TEÓRICO/METODOLÓGICOS

A presente pesquisa tem como base metodológica e guia norteador a Hermenêutica da Profundidade de Thompson (1995) que assevera o estudo das formas simbólicas como fundamentalmente e inevitavelmente uma questão de compreensão e interpretação. As formas simbólicas consistem em “ações, objetos e expressões significativas de vários tipos” que estão estruturadas em contextos sociais onde as mesmas são produzidas.

Assim, tomando por base tal prisma, os fenômenos culturais devem ser entendidos como formas simbólicas que são significativos tanto para os atores que a produzem e vivenciam, como para quem as analisa, como no caso, o pesquisador dispostas em contextos estruturados. Em se tratando de um trabalho cujo cerne são imagens, as formas simbólicas assumem a função de aportes que revelam, expressam e reverenciam o lugar do outro, sua cultura e demais caracteres constituintes do seu contexto social.

Os sujeitos de pesquisa são parte constitutiva da interpretação das formas simbólicas uma vez que as produzem, interpretam e analisam em concomitância com o pesquisador. Assim, elegemos a Hermenêutica da Profundidade intentando tomar as produções imagéticas, bem como as falas de crianças com identidade afro-brasileira como norte para o conhecimento acerca do objeto de estudo. Tal referencial metodológico se apresenta em três etapas interligadas.

A primeira etapa consiste na aproximação com o contexto sócio-histórico, lócus onde a pesquisa foi feita, a fim de que a análise não se desenvolva de forma distanciada. É no cotidiano que a história se faz. É dele que buscamos nos aproximar.

Thompson (1995) defende que na hermenêutica da vida cotidiana é possível estabelecer um processo de interpretação que se fundamenta em conhecer como os sujeitos entendem sua realidade cotidiana, suas vivências, seus lugares. Nesse sentido, compreende-se que o campo-objeto é antes de qualquer coisa um espaço pré-interpretado por aqueles que o constituem. Tal entendimento valoriza, pois, as percepções dos sujeitos de pesquisa e as interpretações que os mesmos fazem acerca das formas simbólicas que o circundam.

As formas simbólicas, segundo Thompson (1995) estão sempre inseridas em contextos sociais estruturados, ou seja, são expressões de um sujeito ou de um grupo, produzidas pelos mesmos. Assim, as formas simbólicas são essencialmente complexas,

haja visto que carregam características e traços estruturais internos que dialogam com os sujeitos que a produzem. Dessa forma, Thompson (1995, p. 191) nos diz que:

Ao destacar o aspecto referencial das formas simbólicas, desejo chamar a atenção não apenas para as maneiras como as figuras ou expressões fazem referência ou representam algum objeto, indivíduo ou situação, mas também para as maneiras pelas quais, tendo feito referência ou representado algum objeto, as formas simbólicas tipicamente dizem algo sobre ele, isto é, afirmam ou declaram, projetam ou retratam.

Por meio desse viés metodológico defendemos que os nossos sujeitos de pesquisa, as crianças, assim como qualquer adulto, possuem pré-interpretações acerca do lugar onde vivem, Maragogipe – Bahia e, também sobre a festa dedicada ao santo padroeiro da cidade. Assim, suas falas são de suma importância uma vez que partem de suas percepções acerca do seu contexto de vivência e denotam como eles desenham seus territórios no festejo.

A segunda etapa da Hermenêutica Profunda consiste na análise formal ou discursiva que pode seguir os métodos da conversação, semiótica, narrativa, ou sintática. Aqui elencamos a análise da estrutura narrativa como guia para identificar e compreender as interações linguísticas dos sujeitos durante o desenvolvimento da pesquisa. Em outras palavras, trata-se da análise dos discursos e narrativas, os ordenamentos simbólicos que contam uma dada história a partir de uma sucessão temporal de acontecimentos.

As narrativas são elementos que permitem conhecer e compreender a história de um dado local tendo como norte o olhar de quem vivencia, constrói e experimenta o espaço. Entendemos que as narrativas dos moradores mais antigos, a investigação nos livros e jornais, atrelados às produções imagéticas e falas das crianças possibilitam conhecer a história cultural da cidade que se mescla com a história mítica do culto a São Bartolomeu. Tendo em vista que trabalhamos com memórias e mitos, foi de suma importância perceber como as narrativas denotam as heranças culturais, as memórias, crenças, valores, enfim, as territorialidades culturais dos sujeitos que estão no plano do concreto, mas também na esfera da subjetividade.

Na terceira e última etapa acontece a interpretação/re-interpretação que consiste na síntese, na explicação interpretativa fundamentada e com bases sólidas de entendimento e compreensão acerca do fenômeno para que não haja internalismos,

tampouco reducionismos no que concerne ao objeto de estudo. Nesta fase o pensamento faz um movimento diferente, trabalhando com uma explicação interpretativa, uma síntese “do que está representado ou do que está dito” (Thompson 1995, p.375).

A escolha em desenvolver a pesquisa trilhando pela metodologia da Hermenêutica da Profundidade apresentou-se como um desafio. Por um lado parecia óbvio que adentrar o espaço de vivência dos sujeitos de pesquisa seria o mais adequado para um trabalho atento e preocupado com as minúcias que um objeto de estudo como esse possui. Por outro lado, era preciso encontrar os sujeitos, conhecer onde eles viviam, conquistar a confiança dos mesmos e só então saber o que eles tinham e queriam falar. Mais que isso, no caso das crianças, era preciso criar estratégias que tornasse possível a aproximação do universo das mesmas, bem como a produção das imagens simbólicas que as mesmas poderiam enunciar de seus universos culturais.

Nesse sentido, nos ancoramos na perspectiva de Santana (2012) que em seu relatório⁷ de pós doutorado em Antropologia propôs o entrelaçamento da Hermenêutica Profunda de Thompson (1995) com a Metodologia Dialética de Vasconcelos (1992) como forma de trilhar a sua investigação acerca da educação das relações étnicas. A defesa de Santana (2012) para o uso da díade metodológica é baseada na proximidade que os dois referenciais metodológicos apresentam e que possibilitam ao pesquisador, bem como ao educador, alcançarem seus objetivos atentando para as especificidades do lócus de pesquisa, bem como dos sujeitos que dela participam, ao passo em que concebe que estes são ativos no processo de interpretação e construção do conhecimento.

Ademais, em consonância com Santana (2012, p. 56), versemos na díade metodológica a possibilidade de associar ensino e pesquisa:

Como professora da disciplina Didática nos cursos de formação de professores/as me inquietava e inquieta o fato de que, a pesquisa não está contemplada no espaço da sala de aula. Neste sentido, busquei estudar um referencial metodológico que fosse interessante para que após o término da pesquisa, voltando para suas salas de aula, pudessem aplicar os saberes dos temas pesquisados em suas ações do trabalho docente.

Através da junção dos caminhos metodológicos é possível que o pesquisador, assim como o educador em seu escopo de ensino-aprendizagem, encontre em meio ao

⁷ Relatório de Pós Doutorado em Ciências Sociais defendido pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, em 2012.

intercruzamento de categorias de análise diversos vieses tanto da pesquisa, quanto do ensino, o que corrobora para um olhar atento as multi possibilidades interpretativas acerca de um dado ou fenômeno. Ademais, as duas vias metodológicas reverenciam a necessidade de aliar teoria e prática e, com isso contribuem efetivamente para pesquisas que primam pela construção de aportes teóricos para a educação das relações étnicas.

Dessa forma, inicialmente desenvolvemos um cronograma de oficinas a serem desenvolvidas com as crianças, ancoradas na Metodologia Dialética de Vasconcellos (1992), que concebe o sujeito enquanto ser ativo e construtor do seu conhecimento em meio ao seu espaço de vivência global e local.

Segundo Vasconcellos (1992, p.2):

Uma metodologia na perspectiva dialética baseia-se em outra concepção de homem e de conhecimento. Entende o homem como um ser ativo e de relações. Assim, entende que o conhecimento não é "transferido" ou "depositado" pelo outro (conforme a concepção tradicional), nem é "inventado" pelo sujeito (concepção espontaneísta), mas sim que o conhecimento é construído pelo sujeito na sua relação com os outros e com o mundo. Isto significa que o conteúdo que o professor apresenta precisa ser trabalhado, refletido, re-elaborado, pelo aluno, para se constituir em conhecimento dele. Caso contrário, o educando não aprende, podendo, quando muito, apresentar um comportamento condicionado, baseado na memória superficial.

O intento em desenvolver as oficinas com base na Metodologia Dialética de Vasconcellos (1992) estava encadeado justamente no propósito de que as memórias dessas crianças não partissem do superficial, tampouco fossem uma resposta pronta, enquadrada tão somente para responder o que lhes era solicitado. Sabíamos que possivelmente encontraríamos memórias subterrâneas, as quais os sujeitos “esquecem” e não expressam devido a enquadramentos sócio-culturais.

Como as crianças percebem a sua cidade? Como desenham o seu território a partir do seu cotidiano e da sua identidade? Qual ou quais partes da história da cidade lhes são particularmente mais interessantes a ponto de ficarem guardadas em suas memórias? Como as crianças percebem e vivenciam o culto a São Bartolomeu? Todas essas indagações e tantas outras corroboraram para que a pesquisa fosse pensada para ser realizada, através de uma metodologia que valorizasse os sentidos dos símbolos significativos para as crianças. A produção imagética, assim como a fala, não poderiam

ser uma imposição, mas um resultado do processo metodológico desenvolvido com as crianças.

Tal qual Thompson (1995), Vasconcellos (1992) também divide a sua metodologia em três fases primordiais para que o pesquisador/educador alcance o seu intento. Tais fases são interpenetráveis, ou seja, dialogam entre si ao longo do fazer metodológico. São elas: síncrese, análise e síntese.

Na primeira etapa, a síncrese, o pesquisador/educador mobiliza o conhecimento do sujeito a fim de elaborar representações mentais iniciais acerca do objeto de pesquisa. Para isso, provoca, desequilibra, possibilita que o sujeito imprima relação de significação com os conceitos e elabore representações acerca do mesmo. Trata-se também de um momento de sensibilização, onde o educador tem noção que o educando é um ser ativo no processo de aprendizagem, o que vai de encontro aos ditames da educação memorística.

Tal qual a etapa de aproximação com o contexto sócio-histórico, que caracteriza o início da Hermenêutica da Profundidade de Thompson (1995), na síncrese o pesquisador/educador tem a possibilidade de conhecer o lócus onde o sujeito de pesquisa está inserido, bem como as formas simbólicas vivenciadas pelo mesmo.

Na fase da síncrese a criança pode não conseguir expressar os seus saberes, haja vista que ao passo em que os conceitos lhe são apresentados, ela busca formas de relacionar o que sabe com o que lhe é solicitado. A própria liberdade da fala, da expressão é conquistada aos poucos enquanto um exercício de desprendimento do enquadramento imposto pelo sistema de ensino. Concebendo-se como detentora de conhecimento, a criança desenvolve gradativamente a autonomia e a capacidade de correlacionar os saberes.

Na etapa seguinte, a análise, que dialoga com a segunda etapa da Hermenêutica da Profundidade por meio na análise formal ou discursiva ocorre a construção do conhecimento. Uma vez empoderada de sua capacidade, a criança consegue avançar no processo de descoberta e construção dos saberes. Para tanto o pesquisador/educador colabora para que o educando construa relações, associações abrangentes com o objeto de modos a interpretá-lo e por conseguinte compreendê-lo. Assim, faz-se possível adentrar o universo simbólico do sujeito.

A última etapa consiste na síntese. Uma vez que o sujeito já tem autonomia para conceber as formas simbólicas, correlacioná-las com outras formas, questioná-las,

sistematizá-las e interpretá-las o mesmo constrói conhecimento de forma significativa. A síntese não se remete a um mero resumo, mas sim na construção de uma compreensão concreta, integrada acerca do objeto. Tal etapa dialoga com a fase de interpretação/reinterpretação que acontece na Hermenêutica da Profundidade de Thompson (1995). Ao interpretar e reinterpretar, o sujeito é capaz de sintetizar o saber e, no caso das formas simbólicas, faz-se possível sistematizar o conhecimento.

Nesse sentido, defendemos que os dois aportes metodológicos dialogam de forma positiva seja no que se refere ao ensino/aprendizagem, como também para a pesquisa que carrega consigo o intuito máximo de investigar as formas simbólicas de uma cidade, bem como de uma das suas manifestações culturais, partindo dos saberes de quem vive e produz no cotidiano formas simbólicas que os representam.

Ao construirmos um cronograma de oficinas ancoradas na díade de metodologias ora apresentadas não estabelecemos que o trabalho com as crianças, as conversas e produções se resumiriam obrigatoriamente ao momento previamente organizado em que efetivamente as oficinas aconteciam. Ao escolhermos vivenciar a pesquisa durante três períodos – o mês que antecede festa, o mês de Agosto, quando a festa acontece e o mês posterior – deu-se justamente pela necessidade de estar no lócus da investigação percebendo como este era vivenciado pelas crianças em seu cotidiano e não somente no momento do festejo. Ademais, foi de suma importância para que os nossos pressupostos metodológicos fossem efetivamente aplicados.

Dessa forma, os encontros “informais” nos dias em que não realizávamos oficinas, ou no fim destas, nas rodas de brincadeira, nos encontros na praça, enfim, todo contato e vivência com as crianças ao longo de dois meses e meio foram de fundamental importância no percurso da investigação.

Nesse sentido, ancorados no entrecruzamento dos caminhos metodológicos ora apresentados defendemos que falar sobre o outro a partir do olhar distanciado de quem tão somente analisa não nos interessa. Saber o que o outro fala e desenha sobre si mesmo, sobre onde vive, sobre como percebe o seu lugar, sua cultura e o resto do mundo isso, sim, nos parece valioso.

1.1- O ENCRUZILHAMENTO DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Nossas análises estão ancoradas nas seguintes categorias de análise: Legado Africano, Território Cultural e Imagem.

Legado Ancestral Africano:

O legado ancestral africano o qual aqui defendemos está para além do universo religioso que constitui a cultura dos povos originários da África. Entendemos tal categoria de análise como uma gama de elementos constitutivos da identidade dos povos africanos e afro-brasileiros que ainda resistem, por exemplo, em cidades do Recôncavo Baiano, como Maragojipe.

Em sua tese de doutorado “O Legado Ancestral Africano na Diáspora e a Formação Docente: Desafrikanizando para Cristianizar”, Santana (2008, p.14) defende o legado africano como:

(...) um conjunto de saberes trazidos em situação de diáspora pelos grupos étnicos africanos no período do tráfico escravo, e hoje chamados de cultura afro-brasileiras. A África tem saberes tradicionais milenares que antecedem a cultura cristã, moderna e letrada.

Quando pensamos nas ruas, bem como nas vivências e identidades de boa parte da população maragojipana, assim como Santana (2008), nos referimos aos saberes e experiências dos elementos da natureza, do espaço, dos alimentos e, sobretudo, do tempo, que em nada se assemelham aos ditames da cultura Ocidental. Trata-se de elementos que embora recalcados pela cultura maniqueísta, resistem no tempo por meio dos mais diversos simbolismos. As vestes brancas usadas na sexta-feira são um bom exemplo de símbolo conectado ao legado ancestral africano que figura como elemento constitutivo da identidade afro-brasileira.

Ainda segundo Santana (2008), os saberes deixados pelos povos africanos fazem parte do esteio das culturas tidas como “primitivas”, que vivenciam o mundo de forma diferente das culturas modernas. Os símbolos, as relações interpessoais, o contato

com natureza e seus caracteres, a lei de participação⁸, e a concepção do tempo no bojo da existência são alguns dos elementos que diferenciam o homem oriundo de sociedades “arcaicas”, do homem moderno, como nos diz Eliade (1994, p. 16-17) :

(...) um homem moderno poderia raciocinar do seguinte modo: sou o que sou hoje porque determinadas coisas se passaram comigo, mas esses acontecimentos só se tornaram possíveis, porque a agricultura foi descoberta (...) porque houve a revolução francesa e porque as ideias de liberdade democracia e justiça social abalaram os alicerces do mundo ocidental após as guerras napoleônicas (...) De modo análogo, um "primitivo" poderia dizer: eu sou como sou hoje porque antes de mim houve uma série de eventos. Mas teria que acrescentar imediatamente: eventos que passaram nos tempos míticos (...) Mais ainda: ao passo que um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da história universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente (...).

A forma diferenciada que o homem das sociedades arcaicas tem de relacionar-se com a sua existência essencialmente interligada a ancestralidade que o antecede, torna as relações estabelecidas entre tais sujeitos e os seus espaços de vivência regidos por relações de troca, de rememorações acerca da arkhé⁹ que constituem suas identidades. Ao rememorar e trazer para vivência aspectos ancestrais encontramos não somente um retorno a arkhé, mas sobretudo, a busca pela continuidade da tradição desses povos.

O mito, elemento catalisador das memórias, contém os saberes, os ritos e revela a origem das coisas. Acerca da função e importância dos mitos para os povos originários de sociedades “arcaicas”, Eliade (1994, p.11) vai nos dizer que:

Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo (...) E mais: é em razão das intervenções dos entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural”.

⁸ Segundo Bastide (2001), para que a participação se estabeleça entre um homem, um objeto, uma planta, uma divindade etc., é preciso que obedeça a certas condições bem determinadas (...) A participação não se opera em qualquer direção, é orientada, segue linhas (...) em resumo, a participação pressupõe toda uma manipulação sagrada”.(p.256)

⁹ Segundo Sodré (1988) o termo grego arkhé caracteriza as culturas que, assim como as negras, possuem em sua base o princípio da vivência e reverência a ancestralidade. Assim, a origem está no passado e, também, no futuro.

Nesse prisma, em concordância com Eliade, Santana (2004, p.29) assim discorre sobre a extensão do mito na cultura negra:

O mito é considerado uma história sagrada, logo, verdadeira, a principal função do mito é revelar os modelos exemplares de todos os ritos tanto para os atos sagrados como para os atos considerados pelo homem como profanos tais como: alimentação, casamento, sexo, trabalho, educação.

Ora, se o mito revela e está intrinsecamente relacionado ao existir, ao viver, este tem o seu lugar na memória dos sujeitos e parte de uma referência coletiva a partir do grupo com o qual se compartilha vínculos de identificação. Halbwachs (1990) pontua que a memória possui um papel de suma importância nos eventos históricos e sociais dando vitalidade a objetos culturais, como os signos visuais, valorizando momentos históricos significativos e resguardando a herança do passado de grupos sociais.

Por conseguinte, a memória também estabelece ligação direta com a identidade, uma vez que, como afirma Pollak (1992) ela é um fator extremamente importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução.

Contudo, cabe destacar os silenciamentos, as memórias subterrâneas, as quais denotam o esquecimento, as “zonas de sombra” que, segundo Pollak (1989), constitui-se na fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável. Tais paralelos “separam uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor.” Ou seja, no silenciamento mascara-se, “semiotiza-se” toda e qualquer simbolização e demais elementos constituinte da identidade do outro.

Sobre o enquadramento de memórias, Pollak (1989, p. 25), assim nos dirá:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modifica-las, esse trabalho reinterpreta (...)Toda organização política, por exemplo – sindicato, partido, etc – veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma.

Nesse sentido, concebemos que em uma cidade como Maragojipe, onde a história oficial é responsável por construir uma memória que prioriza os mitos ocidentais católicos acerca da sua constituição histórica e cultural, o legado africano, embora sofra as reinterpretações que o enquadram e depreciam, resiste em ser soterrado, uma vez que coexiste nas formas simbólicas existentes tanto nas identidades dos sujeitos, assim como no próprio espaço da cidade. As ruas, as árvores sagradas existentes na região¹⁰, a lavagem popular, os costumes, o vocabulário, são alguns dos elementos que convalidam a influência dos povos da África que aqui viveram e a existência do legado ancestral africano.

Ebó: encruzilhada dos saberes

Ao falarmos do legado ancestral africano existente em Maragojipe nos remetemos a um universo de símbolos que coadunam com os princípios de participação, movimento e, sobretudo, transmissão do axé. O ebó¹¹, uma das bases primordiais do candomblé, tem o seu lugar na presente pesquisa através de dois espaços onde trilhamos a investigação: o terreiro e a rua, mais precisamente, a encruzilhada. Tais espaços foram de suma importância para a feitura da pesquisa, não somente pela utilidade primeira – a rua é onde acontece a festa e o terreiro onde as crianças vivem –, mas também pelo simbólico que carregam.

Do chão ao mariwó¹² estendido nas porteiras, todos os elementos que constituem o espaço de um terreiro não coexistem enquanto signos meramente ilustrativos, mas sim, como símbolos que carregam o poder mítico simbólico e sagrado, ou seja, o axé. A força que move o universo mítico do culto aos orixás detém o poder de gerir o ciclo vital que rege a própria existência dos seres e das coisas.

Nesse prisma, os ebós “arriados” nas ruas de Maragojipe carregam o axé e atendem a uma função, a qual Luz (2000, p. 104), nos explica:

¹⁰ O terreiro Ile Axé Alabaxé, um dos mais antigos do Recôncavo Baiano possui árvores sagradas como o Baobá; árvore associada ao culto de Nanã; a gameleira branca, associado ao orixá Iroko. Segundo Santana (2004), O “Loko”, “Lôco” ou “Iroko”, “Roco” também é cultuado como árvore sagrada na África. Em Daomé, o pesquisador Pruneau de Pommegeorge, citado por Verger,¹⁰ diz que são “Grandes árvores, que são árvores fetiches; o povo as reverencia e ninguém ousaria cortá-las, sem temer as piores desgraças para o país”.

¹¹ Segundo Santana (2008) o ebó configura-se como alimento ofertado a determinado orixá, preparado e disposto em vasilha própria, conforme o rito religioso africano.

¹² Folhas do dendezeiro desfiadas. Figuram nas portas do espaço do terreiro a fim de promover a proteção e limpeza das energias que entram e saem do recinto. Está relacionado ao orixá Ogum.

(...) Assim, os destinos individuais dos integrantes das comunidades-terreiros, ou coletivo da própria comunidade, é que irão constituir a dinâmica das oferendas. O axé circula através dos ebós, e toda comunidade-terreiro sabe que a expansão da humanidade, o equilíbrio e a harmonia entre àiyè e òrun são proporcionados pelo ebó/oferenda. Cada ser humano possui no seu interior várias forças que, a depender das circunstâncias, irão exigir uma determinada oferenda, correspondente à realidade, histórica e/ou enredo que cada indivíduo experimenta, para ajudá-lo a superar as dificuldades que estejam prejudicando a plenitude do seu destino. As dinâmicas rituais que consagram os ebós e possibilitam a introjeção de axé, se caracterizam através de oferendas semanais, oferendas anuais que geralmente acompanham festivais, e também pelas oferendas individuais (...) Nestes contextos rituais, os indivíduos absorvem axé, emanados pelas substâncias-signos contidas nos banhos, alimentos, odores(...) Podemos afirmar que a introjeção de axé contribui para a estruturação da identidade individual e coletiva (...)

Para além do axé, o ebó também contém saberes. De igual maneira, a encruzilhada, espaço geralmente dedicado para que alguns tipos de ebós sejam arriados¹³, é também lugar de saber, espaço mítico mantido sob a guarda de Exu – orixá que domina o movimento, o existir, o ir e o vir dos humanos. Para fins de elucidar a importância de tais elementos dentro da tradição africana destacaremos a relação simbólica existente entre Exu e a encruzilhada.

A encruzilhada em seu próprio nome e desenho carrega consigo um símbolo universal a outras religiões, como por exemplo, o catolicismo. Remetemos-nos a cruz, elemento que se destaca na imagem de Jesus, bem como em terços e demais elementos religiosos e que, segundo os mitos cristãos, caracteriza o martírio sofrido pela divindade em prol da humanidade. A cruz também está contida na rosa-dos-ventos, um dos símbolos e ferramentas da Geografia, a qual apresenta os quatro pontos cardeais os quais regem a orientação no espaço e indicam os caminhos os quais podem ser seguidos.

Tecendo uma análise desenhística poderíamos dizer que a encruzilhada é um intercruzamento de linhas que juntas, justapostas em uma superfície, formam quatro vias, quatro possibilidades, quatro nortes. O centro funciona como o ponto de equilíbrio da forma, a base que propicia o encontro das linhas, bem como a visualização destas para a conseguinte escolha do caminho a ser seguido. Ora, sendo assim, a encruzilhada

¹³ No candomblé o termo arriar refere-se a ofertar um ebó ou oferenda.

nada mais é que uma rosa-dos-ventos mítica que em sua própria essência aponta não só uma, mas várias possibilidades!

Sendo, pois, espaço de movimento, no pensamento africano a encruzilhada tem como dono Exu, orixá cuja imagem é culturalmente demonizada na cultura cristã brasileira, sendo atribuído ao mesmo aspectos que o denotam maléfico, temível. Nas tradições africanas Exu figura como o grande dono dos portões do mundo, responsável por gerir a força que move a terra, que faz o fluxo da vida seguir. As conotações negativas atribuídas ao orixá são fruto do Cristianismo e da eterna busca pela demonização de tudo aquilo que não esteja dentro do escopo cristão.¹⁴

Para além do poder de controlar o movimento da vida, Exu promove a comunicação entre os humanos, levando os pedidos, bem como interpretando e transmitindo as orientações dos deuses. Ou seja, comunicando! Sobre a sua importância e papel na abertura dialógica da vida, Sodré (2000, p.45), nos diz:

Exu, o princípio dinâmico que rege a vida, e Ifá, encarregado de transmitir os propósitos dos orixás aos homens, são as duas divindades que aparecem com destaque nos rituais afro-brasileiros. A casa de Exu fica próxima à entrada dos terreiros com o objetivo de proteger o espaço sagrado. Muitas vezes confundido com o conceito cristão de demônio, Exu é, na verdade, uma força que possibilita a ligação entre este mundo físico, Aiyê, e aquele habitado pelas divindades, Orum.

Os resquícios da depreciação a imagem de Exu se perfazem na fala de algumas crianças quando estas demonstram temer falar sobre a entidade. Da mesma forma que sabem como um ebó deve ser organizado, sabem que este tem dono, temem o que pode ser feito com quem ousar mexer no que lhe pertence. Ademais, sabem que um ebó nunca é o mesmo porque depende de quem o faz, para qual orixá é ofertado, qual a finalidade do mesmo. Se está na encruzilhada, possui não somente um, mas vários significados e possibilidades.

Nesse prisma, Exu, bem como a encruzilhada, ainda que culturalmente demonizados, configuram-se como ferramentas de saberes. Enquanto a encruzilhada desenha no espaço os caminhos, Exu é responsável por guiar. Tanto um quanto o outro coexistem enquanto imagens e símbolos míticos que afrontam o imaginário cristianizado e compõem o desenho do território cultural das identidades africanas e afro-brasileiras.

¹⁴ Em “Culturas Negras” (1946), Arthur Ramos discorre sobre a imagem demoníaca de Exu.

Território Cultural

A categoria Território a qual nos referendamos solicita um breve trato acerca dos enfoques atribuídos a mesma, bem como ao que utilizamos em nossas análises.

Segundo Haesbaert (2004) o termo território tem sua gênese no latim *territorium*” o qual está associada ao sentido de terra, posse, domínio. A discussão do território originalmente teve seu início na Geografia Política do século XIX , momento de consolidação dos Estados-Nações, o que resultou na definição do território como “um espaço de poder demarcado, controlado e governado e, assim, fixo”. (SILVA, 2009, p.2)

Embora em sua base genealógica o território esteja diretamente ligado à ideia de posse, tantos outros enfoques foram dados à categoria geográfica, contribuindo para diversas esferas conceptivas acerca do espaço e das relações desenvolvidas no mesmo. Costa (1997, p. 39-40), sinaliza três vertentes de conceitos para território. São elas:

jurídico-política– definido por delimitações e controle de poder, especialmente o de caráter estatal; 2) a cultural(ista) – visto como produto da apropriação resultante do imaginário e/ou identidade social sobre o espaço; 3) a economia – destacado pela desterritorialização como produto do confronto entre classes sociais e da relação capital-trabalho.

A vertente cultural a qual nos ancoramos na presente pesquisa, segundo Claval (2002, p.20) tem em seus esteios o objetivo de:

entender a experiência dos homens no meio ambiente e social, compreender a significação que estes impõem ao meio ambiente e o sentido dado às suas vidas. A abordagem cultural integra as representações mentais e as reações subjetivas no campo da pesquisa geográfica.

Dessa forma, ancorados na Geografia Cultural, concebemos o território pela perspectiva das significações que os sujeitos imprimem no espaço a partir das suas relações com os dispositivos simbólicos existentes no mesmo e como “o produto da valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBART, 2004, p.40). Ou seja, no bojo dessa concepção tem-se o vivido como base principal das relações estabelecidas entre o sujeito, seu espaço circundante, os símbolos e

subjetividades, o que redimensiona o pensamento geográfico e desmistifica a ideia da existência de territórios somente fixos, concretamente demarcados e/ou visíveis.

Ainda na esfera conceitual acerca do território, Sodré (2003, p. 135) nos apresenta a dimensão da categoria enquanto base agrupadora das identidades e da experiência do real de um grupo:

Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um “fazer de conta”, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada de ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar “as ideias de limites, de liberdade e de invenção”.

Ora, uma vez que o território carrega consigo o poder enquanto elemento, o uso do jogo possibilita que as identidades ainda que recalcadas, resistam na forma de símbolos próprios do grupo.

Assim, os símbolos assumem grande importância na compreensão das relações sócio-espaciais, como Castro (1997, p.156) versa:

O desafio de compreender o mundo em que se colocam os geógrafos requer também considerar a força dos símbolos, das imagens e do imaginário (...) o domínio do simbólico possui um inegável valor explicativo. (...) Apesar da racionalidade moderna ter conquistado os espaços objetivos das relações sociais, as representações permanecem nos dispositivos simbólicos, nas práticas codificadas e ritualizadas, no imaginário e em suas projeções .

Nesse sentido, os dispositivos simbólicos, as imagens, o imaginário, se configuram como bases norteadoras do entendimento acerca do território e das identidades que o constituem, sobretudo, na presente pesquisa onde as crianças, nossos sujeitos de pesquisa, vivenciam o seu espaço e o territorializam no momento da festa.

Se a cultura, como versa Sodré (1988), “designará o modo de relacionamento com o real, com a possibilidade de esvaziar paradigmas de estabilidade do sentido, de abolir a universalização das verdades”, podemos conceber que é pelo território que se encarna a relação simbólica que existe entre cultura, identidade e espaço.

Ao discutirmos identidade devemos ter em vista que o território produz uma identidade e que essa produz o território. Tal processo é produto de ações coletivas recíprocas, de sujeitos sociais. Sobre a identidade, a concebemos como o conjunto de aspectos relacionados à nossa “pertença a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais”(HALL, 1999).

Ainda sobre a identidade, Silva (2000, p. 96-97) pontua:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação.

Nesse sentido, a identidade afro-brasileira tem sua base nas práticas sociais, na linguagem, na vivência, na troca, enfim, no relacionamento com os símbolos e elementos do legado africano que compõem a cultura negra, como nos diz Gomes (2003, p. 77):

A cultura negra pode ser vista como uma particularidade cultural construída historicamente por um grupo étnico/racial específico, não de maneira isolada, mas no contato com outros grupos e povos. Essa cultura faz-se presente no modo de vida do brasileiro, seja qual for o seu pertencimento étnico.

A identidade dos sujeitos com um território de axé ou com símbolos ligados ao legado africano está para além do visível. O próprio corpo já se caracteriza como um território uma vez que o axé está entranhado no sujeito de forma conotativa e necessária, assim como o ar está para todos: não se vê, tampouco se toca, mas existe e é de fundamental importância.

Dessa forma, os traços culturais, o legado ancestral, os símbolos, mitos, memórias, imagens, o vivido, enfim, as formas simbólicas tanto constituem as identidades afro-brasileiras, como se expressam por meio delas e representam o outro e seu território cultural, como no caso do território das crianças que protagonizam a presente pesquisa.

Imagem: Desenho e Fotografia

Na presente pesquisa a imagem é pensada enquanto ferramenta que evoca, invoca e encanta por conter simbologias e aportes significantes capazes de transcender o aparentemente visível. Entendemos que a imagem representa interfaces do ser e seu caráter vai além da concretude do perceptível aos olhos, o que possibilita concebê-la

como uma ferramenta que dialoga, sobretudo, com a memória e o imaginário dos sujeitos.

A imagem não se resume a um aparente recorte da realidade que intenta tão somente ilustrar um dado acontecimento. Enquanto base arquetípica de símbolos a imagem, pois, desempenha o papel de elo religante entre o pensar e o experienciar, entre o passado e o presente, que evoca e invoca memórias e é justamente por meio dela que se desvelam as relações simbólicas que substanciam as subjetividades humanas.

Os símbolos contidos numa imagem não se findam em si mesmos, haja vista que enquanto elementos que estruturam os sentidos do existir são passíveis de percepções e interpretações múltiplas a depender de quem lê a imagem, de como e de onde a mesma é lida. Ademais, o simbólico não é explicável pela via da denotação, o que implica em conceber que sua polifonia e sua dinamicidade não são passíveis de aprisionamento conceitual. Um símbolo justaposto em uma imagem ou desenho é semântico, inventivo, plástico, representa o outro e suas reentrâncias e, justamente por isso é impregnado de sentidos múltiplos.

Uma vez que consiste em uma categoria exemplar no que concerne a sua importância comunicativa, a imagem pode ser compreendida através de dois vieses; o primeiro diz respeito à construção imaginária acerca de um dado fenômeno ou objeto. A segunda se refere à percepção de quem vê, de quem é comunicado pela imagética.

Ferreira (2004) defende que a imagem está associada ao homem e sua cultura uma vez que traz em seu esteio elementos simbólicos que dialogam, por exemplo, com a memória de quem vê uma fotografia e rememora o passado. Sobre a relação da imagem com a cultura, assim Ferreira (2004, p. 28), nos diz:

Parece que a imagem tem uma vinculação com o homem e sua cultura. Ao pensar na percepção da imagem pelos diversos grupos culturais, entendo que aí reside um olhar carregado de lembranças das experiências passadas. Portanto, considero que a percepção das imagens, neste caso, é cultural.

Dessa forma, a imagem é responsável por integrar pólos, possibilitar trocas e compartilhamento dos mais diversos sentidos, evocar e invocar memórias, valores e mitos que contornam as vivências humanas e que nelas se refazem.

Na esteira do vasto campo imagético elencamos o desenho e a fotografia que, embora possuam potencialidades únicas e comumente sejam concebidas como ferramentas díspares, embora constitutivas do universo das imagens, aqui serão

pensados como linguagens utilizadas pelas crianças para representar o que veem. Ou melhor, para desenharem o que percebem em seu entorno. Defendemos que a fotografia assume o papel de suporte para o desenho e dialoga com o mesmo ao passo em que é construída, sobretudo, através de intencionalidades. Nesse sentido, as categorias Desenho e Fotografia não se dicotomizam, mas sim, são fruto de um ordenamento de elementos gráfico visuais elencados pelas crianças no momento da feitura das imagens.

A fim de consubstanciar a nossa discussão, nos deteremos inicialmente na análise sobre o Desenho, haja vista que, para nós, tal categoria é de fundamental importância uma vez que figura como uma das bases elementares do programa de mestrado o qual a nossa pesquisa foi desenvolvida e se perfaz no precípua do pensamento investigativo que sustenta as nossas análises. Mas, o que é desenho? Ou ainda, de qual desenho estamos falando? O questionamento aparentemente simples e fácil de ser respondido nos coloca frente à necessidade de conceber a semântica do termo, a fim de promover o entendimento e a valorização da categoria desenho.

Em sua obra “Desenhismo”, Gomes (1996) nos convida a pensar na dimensão epistemológica do desenho destacando sua importância como uma das formas mais antigas de expressão gráfica do homem. Segundo o autor, a categoria desenho embora possua em seu bojo a importância de comunicar, revelar, expressar, ao longo do tempo foi pensada erroneamente como ferramenta figurativa, recurso funcional das aulas de Educação Artística, dentre outras associações feitas acerca da sua função que, se por um lado diminuía a magnitude da categoria, por outro conferiam a esta sentidos distantes do seu denotativo intrínseco.

Dessa forma, assim como Gomes (1996) e Ferreira (2010) concebemos que, estatuir denotativamente o desenho traçando o curso semântico que o termo teve ao longo da história, desde a sua possível gênese até a atualidade, possibilita redimensionar a sua perspectiva etimológica vigorando para o reconhecimento da profissão desenhador¹⁵; demonstrar que não se faz necessário o uso de vocábulos ingleses no universo desenhístico. Ademais contribui para um “pensar desenho”¹⁶.

¹⁵ O termo Desenhador é sinônimo do termo Desenhista que segundo CUNHA (1985) significa “aquela pessoa que exerce a arte do desenho. Uma pessoa que desenha ou sabe desenhando”. Em consonância com GOMES (1996) faremos uso do termo Desenhador por entender que este, embora seja pouco utilizado é semanticamente e morfologicamente parecido com as denotações de desenhando e desenho as quais defendemos.

¹⁶ Ferreira (2010) em seu artigo intitulado “Sobre a Expressão Pensar Desenho: uma reflexão possível” trata da expressão “pensar desenho” como caminho para tratar o potencial da categoria desenho.

Inicialmente tratamos do verbo *desenhar* que, segundo Gomes (1996, p. 29) tem sua origem no termo italiano *disegnare*, cujo limiar é do latim *designare* e significa “marcar de maneira distinta; representar, designar, indicar, ou designar para um cargo ou magistratura; ordenar, arranjar, dispor e marcar distintivamente”. O verbo e sua gênese trazem indicativos acerca da terminologia e codificação do termo na língua portuguesa, quando no século XVI a “Grammatica da Lingoagem Portuguesa”, de autoria de Fernão de Oliveira traz o termo “desenhão” o qual associa-se ao ato de desenhar.

Gomes (1996) em seu valoroso esquadrinhamento sobre o termo desenho pontua outras publicações portuguesas que seguem o curso histórico contextual da sociedade e representam as variações e derivações das palavras e seus sentidos o que, irremediavelmente, influencia no que se concebe acerca de uma dada categoria, como no caso do desenho.

Tais compilações trazem denotações sobre o verbo desenhar que são vigorantes para o sentido expreso, por exemplo, no “Grande Dicionário da Língua Portuguesa”, ou “Dicionário de Moraes”¹⁷, que assim trata o termo desenhar: “representar pelo desenho, fazer desenhos em, traçar, riscar; representar de qualquer forma visível, dar a linha, a ideia de; figurar, configurar, traçar o desenho de, dar relevo a, descrever; apresentar, intransitivo, traçar desenhos”.

Ainda nessa mesma compilação o termo desenho é denotado da seguinte forma: “representação das coisas e das pessoas por meio de linhas e sombras; arte que ensina os processos dessa representação; delineação dos contornos das figuras”. Encontramos no “Dicionário de Moraes” uma denotação que elucida apenas os aspectos operativos e instrumentais básicos do desenho ao passo em que despreza a sua potencialidade enquanto expressão humana fruto do planejamento mental e criativo dos sujeitos.

É na segunda edição do dicionário Aurélio¹⁸, que encontramos uma definição de desenho mais atenta à importância da categoria. Segundo o Aurélio, *desenho* refere-se ao “resultado do ato ou ação de desenhar, representação de formas sobre uma superfície, por meio de linhas, pontos e manchas, com o objetivo lúdico, artístico, científico, ou técnico. A arte e a técnica de representar, com lápis, pincel, pena, etc., um tema real ou

¹⁷ MORAIS da Silva, Antonio. Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 10ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1945, p.1016-17.

¹⁸ AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.559 e p. 565.

imaginário expressando a forma (...) traçado, risco, projeto, plano, forma, feito, configuração; delineamento, esboço; elaboração; intento, propósito, desígnio”. Em seguida, o verbo *desenhar* é designado como descrever, representar, projetar, exercer a profissão de desenhista, “apresentar-se com os contornos bem definidos, ressaltar-se, ressaltar-se, avultar-se, destacar-se, apresentar-se ou reproduzir-se na mente, na imaginação”.

A publicação nos apresenta categorias-chave para a concepção do termo que vigoram para sua magnitude e dão indícios do caminho feito pelo desenho até chegar ao papel, na composição de linhas, formas, cores e afins. São elas: **imaginário, plano e representação**. Perceber o desenho para além da sua instrumentalidade básica nos possibilita entendê-lo enquanto concepção mental que nasce na mente humana, é pensado, configurado e, por conseguinte, projetado.

Vasari (1960, p. 205-207), em texto adaptado por Gomes (1997) nos traz uma valorosa dimensão do desenho enquanto construção mental:

Se encararmos o desenho como o pai de todas as artes e como tendo a sua origem no intelecto, isto permitirá ampliar o nosso julgamento e concepção sobre as coisas mais singelas, uma vez que poderemos formar ou idealizar todos os elementos da natureza, que se diga tão maravilhosos naquilo que eles compassam não apenas nos corpos dos homens, animais, plantas e rochas, mas também nos ambientes e coisas criadas pelo homem. O desenho é que é o responsável pela cognição das proporções do todo de um objeto e de cada uma das suas partes. Assim compreendido, o desenho possibilita a formação de juízos e concepções mentais do mundo que nos cerca.

Ora, se a produção desenhística possibilita construir concepções acerca do mundo, da realidade que nos circunda, tal categoria extrapola os limites do pensamento reducionista quanto ao caráter iminente que o desenho tem de revelar, comunicar.

Em pensamento contíguo quanto à denotação apresentada pelo dicionário Aurélio e à defesa de Vasari (1960), Gomes (1996) defende o desenho como “uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstratas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos”. Ainda nesse prisma, Ferreira (2001) afirma que o desenho vem a ser um sistema de signos ou sinais que comunicam, expressam valores, ideias, significados, sentidos.

Se pensarmos o desenho enquanto ação expressiva do que é percebido, sentido, experienciado por quem desenha, convalidaremos a defesa de Hsuan-Na (1997, p. 29), sobre a presença do desenho em todas coisas existentes em nosso entorno:

O desenho, em seu sentido mais amplo, é ação criadora que abrange a atividade mental. Portanto, o pensar é também o desenho, o ato inicial de todo o processo da ação criadora. Na maioria das vezes, a atividade mental é transformada em coisas concretas – eventos, fenômenos, objetos etc., o que nos permitiria concluir que todas as coisas ao nosso redor são produzidas por meio do desenho, o qual desempenha, sem dúvida, um papel importantíssimo e decisivo na vida humana.

Mais uma vez ratifica-se que o desenho está no pensar e não se refere tão somente ao que é concretamente visto, mas também ao que é experienciado, como por exemplo, os sentimentos, as emoções. Ademais, a sua funcionalidade mister na vida humana se perfaz através do caráter comunicativo que a produção desenhística possui seja em um desenho arquitetônico ou nas garatujas esboçadas por uma criança.

Em suas análises acerca do desenho da criança Albano (1999) nos traz uma concepção que dialoga com a ideia de desígnio a qual a categoria desenho possui. Segundo a autora, o desenho consiste em um “lançar-se a frente”, ou seja, expor o que está contido no imaginário, no campo do pensar e do sentir, na forma de composições desenhísticas. Nenhum desenho é feito sem o intuito precípua de comunicar, o que torna tal categoria uma forma de linguagem de fundamental importância no universo infantil. Quando desenha a criança não apenas rabisca, concebe traços, figuras e pontos predispostos no papel. O ato de desenhar contém o intuito de revelar. Desenhando elas primeiramente ensinam demonstrar que sabem se comunicar e que concebem no outro um possível receptor para que se estabeleça um contato comunicativo.

Tal comunicação acontece desde as fases iniciais do desenvolvimento da linguagem do desenho, quando a criança constrói as garatujas que, mesmo aparentemente incompreensíveis aos olhos de um adulto, já se estabelecem como signos e símbolos comunicativos, como nos diz Almeida (1990, p. 40):

A criança, bem cedo, descobre uma relação entre o mundo concreto e as marcas que produz no papel, mesmo que, a princípio, tal relação seja pouco perceptível para o adulto. Gradativamente, a relação entre forma e conteúdo deixa de ser aleatória. A criança busca similaridades entre as formas que rabisca e o mundo real. Logo depois, tenta repetir um modelo. É então que o desenho deixa de ser jogo, tornando-se representação.

Ainda nesse viés, Gomes (1996, p. 21) complementa:

Quando de papel e lápis na mão, as crianças, instintivamente, sentem o desejo, a necessidade, a intenção de iniciar e desenvolver um processo que é todo particular em sua representação. Trata-se de complementar, com gatabulhas e gatafunhas, as lacunas ainda existentes em sua linguagem articulada ou falada. Elas facilmente

identificam e nomeiam objetos e situações que lhes são familiares. Todavia, tudo o mais que parecem imaginar sobre outros elementos e contextos nos quais estão inseridos – por exemplo, as relações espaciais entre objetos, ambientes, pessoas ou qualquer outro ser da natureza – só é possível descrever através de desenhos toscos, formados por traços livres e aparentemente descuidados.

Quando passa a representar a criança já assume um ordenamento acerca do seu mundo e das relações espaciais tecidas em seu entorno. Desenha o que vê, mas também o que lhe tem sentido, o que lhe é aprazível e significativo. Ademais, o seu planejamento mental já se configura enquanto ação e produto que não se finda em representação no papel, mas também em ordenamento espacial, como defende Albano (1999, p. 16):

Entende-se por desenho o traço que a criança faz no papel ou qualquer superfície, e também a maneira como a criança concebe seu espaço de jogo com materiais de que dispõe, ou seja, a maneira como organiza as pedras e folhas ao redor do castelo de areia, ou como organiza as panelinhas, os pratos, as colheres na brincadeira de casinha, tornando-se uma possibilidade de conhecer a criança através de uma outra linguagem: o desenho de seu espaço lúdico.

Ora, se o desenho é tanto o que está no papel, quanto o ordenamento simbólico feito pela criança em seu espaço de vivência quando brinca, ou quando vai até a escola, podemos ratificar a ideia inicial já previamente defendida de que o desenho é primordialmente um plano mental construído, configurado, reconfigurado e por fim, esboçado pelo desenhador, nesse caso, a criança. Ademais, vislumbramos a possibilidade de perceber o desenho em outra dimensão, para além da habilidade técnica de domínio do lápis e papel.

Caminhando pelas ruas da cidade, ou do seu bairro durante uma festa popular, a criança desenha o seu lugar, o seu território. Primeiro na mente, quando planeja qual rua deverá seguir, quais caminhos são mais favoráveis para chegar ao seu destino, quais espaços da festa lhe são mais aprazíveis; depois no próprio ato de ir e vir, que resulta na construção e vivência de um mapa mental configurado pela criança através de uma gama de símbolos e signos referenciais.

O mapa mental nada mais é que um conjunto de representações construídas tomando-se por base a percepção dos lugares vividos, as percepções visuais, audiovisuais, olfativas, sensitivas, enfim, elementos que estão no plano do visível e do invisível. Ou seja, parte da realidade e do real de quem os produz.

Segundo Petchenik (1995, p. 25):

[...] o termo mapa mental parece oferecer muito mais, soa como se tivesse referência com a soma total de todo conhecimento espacial que qualquer indivíduo carrega consigo na forma de conhecimento tácito e imagens espaciais potenciais

As crianças possuem saberes os quais as possibilitam construir seus ordenamentos e desenhá-los, uma vez que desenharam o que conhecem, o que interpretam acerca do seu mundo, no intento de revelar as construções culturais ensejadas na vivência com o outro em seus espaços de vivência. Assim, o desenho está interligado aos personagens que dialogam com sua realidade e ao contexto espaço temporal ao qual a criança está inserida, o que confere às suas produções um caráter autoral.

Nesse sentido, elencamos como hipótese que, no desenho de uma criança moradora de uma cidade como Maragogipe, estariam representados símbolos culturais que constituem o seu espaço de vivência, a história do seu povo, bem como os mitos que se perfazem nas memórias partilhadas coletivamente e individualmente. Ao experienciar os sons, cheiros, cores e sentidos de uma lavagem popular, a criança imprime em seu imaginário os símbolos de uma cultura que a antecede e que podem estar representados pelo legado ancestral africano existente em sua cidade.

A noção de desenho a qual nos referendamos tem em seu bojo o intento primordial de estender as concepções acerca de tal categoria de análise, vigorando para que esta não se finde no resultado via lápis e papel, mas que também seja vista e compreendida por meio de outros vieses os quais o campo imagético possibilita. Dessa forma, como já dito inicialmente elencamos a fotografia que, em par com o desenho, formam a díade de linguagem imagética que guia a nossa compreensão acerca do território cultural da festa de São Bartolomeu.

O desenho, bem como a fotografia, possuem em seus esteios algo que os aproxima e justifica as suas existências enquanto linguagens: são pensados e construídos por meio de intencionalidades de quem os produz e desejam comunicar. Assim, quando a criança desenha, ela intenta revelar, pensa previamente acerca do que deseja esboçar desenhisticamente e, por conseguinte, o faz. De igual maneira, quando a criança, durante um festejo, dispara o botão da câmera fotográfica e fixa no tempo uma imagem, materializa um acontecimento, ela antes pensou e elegeu o que lhe era de interesse pautando-se em uma ou várias intencionalidades.

Analisando a relação entre o desenho e a fotografia enquanto construções desenhísticas, Ferreira (2007, p.6) vai nos dizer que:

Analogamente, com a informática, o homem é mais uma vez expulso do contato direto e mecânico que exerceu em um passado não muito distante para a realização do registro, pela ação da mão utilizando um lápis sobre o papel. Desta ação resultou um produto – a mancha grafada pelo contato. Então, mais uma vez, o questionamento emerge: o que é desenhar? É possível afirmar ser o desenho um produto resultante do hábil manuseio de teclado e mouse do computador? Sendo admitida como verdadeira tal afirmativa, a fotografia, por constituir um meio de reprodução visual cuja natureza exclui o homem do contato mecânico de manualmente grafar, também poderá ser ela considerada desenho? É preciso urgentemente pensar! Antecipo-me na afirmação que sim, embora considere a habilidade manual de produzir desenhos uma ação particular de extrema importância.

Em sua análise Ferreira (2007) enseja nos fazer pensar acerca da dicotomia construída no ato de desenhar via lápis e papel, utilizando a força manual e o ato de fotografar, fazendo uso do sistema eletrônico de uma câmera. O autor nos instiga a refletir sobre o ato de grafar via lápis e papel em paralelo aos aparatos tecnológicos os quais diariamente utilizamos para desenvolver atividades, como o mouse¹⁹, por exemplo, que assume função similar a do lápis na construção de desenhos. No papel, ou na tela do computador, ambos grafam linhas, formas, cores. Ou seja, possibilitam a criação desenhística.

No caso da fotografia, o esforço inicial consiste em conceber o ato de fotografar bem como o seu produto, para além da imediatez e “facilidade” que a tecnologia possibilita a quem fotografa e quem é fotografado. Uma fotografia leva frações de segundos para ser produzida e ter congelado no tempo o que o fotógrafo buscou representar.

Contudo, os avanços tecnológicos não diminuem a potencialidade que a fotografia possui enquanto feito comunicativo que, assim como o desenho, nasce antes, no plano mental de quem fotografa. Assim sendo, podemos conceber que na fotografia também encontramos composições contendo formas, linhas, pontos, volume, movimento, cores, texturas que, assim como no desenho, são ordenadas por quem as

¹⁹ Ferramenta utilizada em computadores que em par com o teclado auxilia no processo de entrada de dados. Sua função maior está nos programas com interface gráfica haja vista que a ferramenta tem como função ações como movimentar, arrastar, selecionar.

produz e carregam consigo o intento de comunicar. Fotografar, por exemplo, uma mulher rodando a saia enquanto dança durante uma lavagem popular é, pois, construir através da câmera um desenho. O movimento expresso na fotografia atende a uma composição gráfica.

De igual maneira, quando escolhemos quais elementos devem fazer parte do esquema ao qual ensejamos fotografar, como, por exemplo, quando nos posicionamos para conseguir captar uma paisagem de uma praia e buscamos alinhar a areia, o mar e o sol em um mesmo quadro estamos desenhando. Ademais, nenhum desenho ou fotografia é feito tão somente para servir de artigo decorativo, ainda que possam ter esse como um dos seus fins. Embora diferentes no que concerne ao ato, tais projeções igualam-se no resultado e na função.

Para a criança, sobretudo na presente pesquisa a fotografia assume ainda uma dimensão maior: representa fidedignamente o que ela não consegue esboçar no desenho ou ainda, serve de suporte para que ela resolva a questão do “eu não sei desenhar”. Fotografando as crianças desenharam e, concomitantemente, revelaram.

Nesse sentido, na presente pesquisa analisaremos as produções imagéticas entendendo-as como desenhos de composição e de caráter expressional, que carregam elementos gráfico visuais dispostos nas composições desenhísticas grafadas pelas crianças. Cada produção imagética apresenta um ordenamento de elementos que, justapostos no papel ou na fotografia, nos conduzem ao entendimento acerca do que as crianças intentaram revelar. A forma, linha, ponto, textura, cromografia e movimento são as bases do campo da linguagem visual as quais analisaremos tendo como base teórica autores como Donis A. Dondis (2007), Arnheim (2005) e Hsuan (2010).

O entrecruzamento de categorias que ora apresentamos serviram para nortear o pensamento acerca da nossa investigação, uma vez que promove o esteio teórico necessário para a construção das análises que subsidiam a pesquisa.

1.2 - QUEM SÃO AS NOSSAS CRIANÇAS

“Todo menino é um rei, eu também já fui rei!”²⁰

A partir da hipótese de que Maragojipe possui um legado ancestral africano que faz parte da sua constituição enquanto cidade, bem como da história mítica do seu santo padroeiro é que abraçamos o desafio de ir buscar conhecer esse legado na fonte mais pura e generosa: as crianças.

Encontrar os meninos e meninas que compõem essa pesquisa não foi uma tarefa fácil. Embora a minha inicial condição de professora do município me desse a possibilidade de elencar alguns educandos para participarem da pesquisa, algumas questões deram conta de nos levar a buscar as crianças em outro espaço que não a escola. Explicamos, pois, tais questões que justificam a nossa escolha em traçar uma rota diferente.

A primeira questão referia-se ao fato de, no momento em que a pesquisa começou a ser desenvolvida, eu não estar mais lecionando nas escolas públicas do município, em virtude da dedicação exclusiva ao mestrado. Com o desligamento das atividades como professora, o meu contato com os educandos não se fez mais possível. A outra questão referia-se ao espaço da escola, que não nos parecia aprazível para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que intentávamos estabelecer com as crianças um contato mais aproximado que possibilitasse construir uma vivência e experiência que nos condicionasse a alcançar o nosso objetivo investigativo de forma significativa.

Pareceu-nos mais apropriado, sobretudo levando em conta nossos pressupostos metodológicos, que o espaço onde as oficinas seriam desenvolvidas fosse também, espaço de vivência das crianças, onde estas pudessem participar de forma tranquila, sem preocupações com regras, ou normas, como no caso da escola.

Assim, elegemos os terreiros da cidade como locais onde possivelmente encontraríamos crianças com identidade afro-brasileira, como também um espaço para o desenvolvimento das oficinas, levando em consideração o propósito de estar no lugar de vivência das crianças.

Em meio às buscas, elegemos o terreiro Banda Leongo como espaço de pesquisa uma vez que encontramos um grupo considerável de crianças que partilhavam

²⁰ Trecho da canção “ Todo menino é um rei”, composição de Roberto Ribeiro.

do interesse e gosto pelo desenho. Ademais, o barracão²¹ do terreiro foi cedido gentilmente para que sempre, exceto em dias de festas, as oficinas fossem desenvolvidas.

O Banda Lecongo foi fundado em 1970 por Mameto²² Quissasse de Roxumukumbi, quando esta deixou a cidade de Salvador, rumo a Maragojipe para construir o seu terreiro e dedicar-se à função de sacerdotisa. Em Maragojipe o Banda Lecongo figura como único terreiro de nação Angola e Quissasse, no auge dos seus 83 anos de idade, 68 de vivência no santo, é a mais velha sacerdotisa da região. Atualmente sua filha, Makota²³ Silvia divide com a mãe as obrigações religiosas. O terreiro fica localizado em um dos pontos considerados periféricos da cidade, o bairro Boiada, no qual as crianças moram, estudam e brincam.

Além de moradora antiga da cidade, Mameto Quissasse é conhecida pelas ações voltadas para educação. Duas de suas filhas biológicas, além de outras filhas de santo são professoras do município e de regiões circunvizinhas. Assim, quando apresentamos a nossa proposta a sua aceitação foi imediata, o que nos garantiu maior tranquilidade para desenvolver a pesquisa.

Os critérios elencados para a escolha das crianças enquanto sujeitos de pesquisa era que; fossem oriundas do Banda Lecongo; que tivessem ligação através dos seus pais ou parentes, sendo estes filhos de santo do terreiro ou visitantes; que frequentassem o espaço religioso; que pudessem participar das oficinas em horários opostos aos que estivessem na escola. Assim, formamos um universo de nove crianças²⁴ que atendiam aos critérios supracitados. Das nove, sete se entendem como crianças de terreiro, partindo de suas pertencas e relações com o universo do candomblé. As demais, se auto declaram crianças com identidade afro-brasileira, mas não propriamente crianças de terreiro, ainda que participem dos festejos e vivenciem a dinâmica do terreiro diariamente.

²¹ Sala ou espaço utilizado para as reuniões e celebrações do culto no candomblé.

²² No candomblé Banto refere-se ao cargo de mãe de santo, sacerdotisa do culto.

²³ Segundo Bastide (2001) trata-se de um dos principais cargos na hierarquia do candomblé e é destinado a mulheres que atuam lado a lado com mãe de santo auxiliando diretamente nas funções do terreiro, auxiliando e cuidando dos filhos de santo no momento do transe, uma vez que não são possuídas por seu orixá. No candomblé Ketu é chamada de Ekede.

²⁴ No intuito de resguardar a identidade das crianças optei por me reporta a elas utilizando nomes fictícios.

João é Ogan suspenso²⁵ de Xangô²⁶, tinha doze anos de idade no começo da pesquisa. É a única criança do grupo que já tem algum tipo de iniciação religiosa feita. O gosto pelo desenho foi o chamariz para que ele se interessasse pelas oficinas. Na primeira vez em que nos encontramos, sua avó tratou de me mostrar um caderno contendo diversos desenhos de super heróis, personagens de mangá²⁷ e paisagens feitas pelo menino.

Além do desenho, João gosta de pintar quadros e exibi-los orgulhosamente pela casa. Geralmente as pinturas retratam paisagens que se parecem com as existentes em Maragojipe. As demais crianças destacam João como o que mais sabe desenhar, o que domina a técnica e a quem elas procuram quando querem compartilhar feitos desenhísticos, ou tão somente pedir dicas.

Para além das produções no desenho e na pintura, mais adiante João se mostraria como um excelente fotógrafo, ágil e intuitivo, com percepção imagética criativa. Durante a feitura das oficinas, quando empunhava a minha câmera nas mãos, o menino de Xangô parecia querer que eu conhecesse a sua cultura primeiro pelo que ele via, pelos detalhes que lhe faziam ficar por alguns segundos pensativo antes de acionar o botão, depois, pelo que ele poderia contar sobre aquelas imagens.

Muito embora ainda esteja na condição de Ogan suspenso, o que ainda não lhe confere desempenhar as funções que um cargo como esse possui dentro de um terreiro, desde o dia em que nos conhecemos João demonstrou ter a responsabilidade que se espera de um Ogan. Foi o meu braço direito durante os trabalhos de campo, sempre atento às necessidades das demais crianças.

José é o mais novo do grupo. No começo da pesquisa tinha oito anos de idade e foi uma das crianças que inicialmente não conseguiam desenhar pelo medo do erro. Nas primeiras oficinas José timidamente separava o material, desenhava alguns traços, mas escondia o seu desenho de mim e dos colegas. Segundo ele, não precisava mostrar,

²⁵ Refere-se à condição da pessoa que, uma vez escolhida pelo orixá para desenvolver a função de Ogan, passa pela cerimônia de suspensão e, posteriormente, confirmação do cargo. Também grafado como Ogã. Na África, alguém que ocupa cargo superior, mestre; no Brasil, cargo sacerdotal masculino do candomblé, incluindo o tocador, o sacrificador e homens de prestígio ligados afetivamente aos grupos de culto. (Prandi, 2003, p. 568).

²⁶ Sobre o orixá e suas características Verger (1986) nos conta através do mito: “Entre os clientes de Ogum, o ferreiro, havia Xangô, que gostava de ser elegante, a ponto de trançar seus cabelos como os de uma mulher. Havia feito furos nos lóbulos de suas orelhas, onde usava sempre argolas. Ele usava colares de contas. Ele usava braceletes. Que elegância!!! Esse homem era igualmente poderoso por seus talismãs. Era guerreiro por profissão. Não fazia prisioneiros no decurso de suas batalhas (matava todos os seus inimigos). Por essa razão, Xangô é saudado: Rei de Kossô, que age com independência!”

²⁷ Tipo de desenho japonês

porque não estava bonito. A comparação com os desenhos dos outros colegas fazia com que a criança renegasse o seu feito, o que por vezes resultava na eliminação das suas produções antes mesmo que eu as pudesse ver.

A relação de José com o desenho me fez rememorar a minha época de criança, os desenhos feitos na escola e em como as minhas escolhas, seja no traço ou na cor, tornavam o meu feito errado ou feio aos olhos de quem me avaliava. Hoje percebo que, assim como José, eu comparava o meu desenho ao dos meus colegas em busca de um ideal de perfeição a ser seguido. Os elementos escolhidos para serem retratados, a policromia das cores, a textura dos traços, enfim, todos os caracteres do feito desenhístico para serem tidos como ideais, merecedores de elogios, deveriam ser universalizados, entendíveis a todos.

Tal situação é similar ao que as crianças, sobretudo as originárias de comunidades negras sofrem na escola ao terem suas culturas, seus imaginários renegados e enquadrados na grade desculturalizante que o ensino ocidental promove. Para José parecia difícil desenhar o que ele queria, porque a própria feitura dependia de como ele se sentia perante a mim e aos demais. Foi assim que, motivada por ele e pelas minhas memórias acerca dos meus desenhos infantis resolvi me juntar às crianças no ato de desenhar.

Ao longo das oficinas, ao ver que a professora também desenhava coisas “estranhas”, José foi se sentindo à vontade para produzir e, ao invés de descartar, me mostrar os seus feitos, ou ainda falar sobre eles. O menino tímido sorria desconfiado quando eu resolvia perguntar o que ele achava sobre utilizar mais de dois tons de verde para pintar uma paisagem. Para ele parecia impossível uma professora querer a opinião dele e levá-la em consideração. Já para mim, José representava a criança que outrora eu fui e que ali, naquele momento, tinha a possibilidade de expressar meu imaginário desenhisticamente, sem medo de errar.

Daniel foi uma das crianças que chegaram um pouco depois do início das oficinas, assim como o seu primo Elias, ambos com dez anos de idade quando iniciamos a pesquisa. A rotina escolar os impediam de estar em todas as oficinas, o que acarretou em poucos desenhos produzidos por essas crianças. Daniel, filho de uma professora do município, achava estranho e ao mesmo tempo divertido o fato de não estarmos na sala de aula, a liberdade que ele tinha de ficar sem camiseta ou chinelos desenhando no chão

do barracão. Sempre me indagava se eu fazia a mesma coisa nas outras escolas em que ensinava e se eu era sempre “legal”.

Quando eu perguntava o que ele queria dizer com “legal” a resposta convalidava as outras falas acerca do que se espera de uma professora: *“Assim, que fica sentada com a gente, sem besteira. A senhora nem briga! Não manda a gente calar a boca, fazer silêncio e ainda brinca no final!”*

O mesmo acontecia com Elias que olhava desconfiado quando, ao fim das oficinas, as demais crianças me chamavam para brincar de “galinha gorda²⁸” ou de mímica. No olhar desses meninos estava a incredulidade sobre a minha presença no espaço deles que, para além de terreiro, era também a casa da avó, dos tios. Havia também a questão: por que somos importantes para ela? Ao perceber esses olhares levei-os como desafio para conquistar a confiança dos dois meninos e mostrar que eles, suas falas, desenhos, até mesmo as gírias ensinadas durante as brincadeiras, eram, sim, importantes.

Maria e Daiane, únicas meninas do grupo também são primas, ambas com 11 anos de idade e estudantes da mesma escola pública que as demais crianças estudam. As mães são filhas de santo do Banda Leongo, o que possibilita que as meninas estejam no terreiro com mais frequência. Maria foi a primeira a integrar o grupo, por conta do seu gosto pelo desenho. Em todas as oficinas era a que mais solicitava papel, se esmerava em desenhar detalhes e explicá-los de imediato. A cada encontro trazia um desenho feito especialmente para mim, além de cadernos contendo outras produções desenhísticas feitas no intervalo das aulas do colégio, ou em casa, durante os momentos livres.

Para Maria desenhar é um prazer, uma forma de expressar o que estava dentro dela, o simbólico que ela concebia como importante. Foi assim que em uma conversa sobre o milho branco “arriado” na rua do terreiro, local de onde a lavagem sai e ganha as demais ruas da cidade, a criança desenhou uma pomba amarela em um céu azul e, quando questionada pelos colegas sobre a escolha da cor, sem se importar com os comentários, disse: *“Eu gosto de amarelo com azul. Acho bonito assim. O meu pombo é dessa cor e pra mim amarelo também é paz.”*

²⁸ Tipo de brincadeira popular onde ao comando do mestre as crianças respondem se preferem que a “galinha”, geralmente utiliza-se doces para representar o animal, seja jogado para cima ou para baixo. Depois de lançada ao alto a “galinha gorda” é disputada pelas crianças em grupo.

Daiane, por sua vez, sentia vergonha de expor seus desenhos via lápis e papel e se detinha mais com o ato de desenhar através da fotografia e contar coisas sobre a cidade. Sempre que tinha em mãos fotos referentes ao festejo em homenagem a São Bartolomeu fazia questão de contar quem era cada pessoa retratada nas fotos. Reconhecendo rostos, símbolos e demais elementos constitutivos da lavagem, Daiane foi me mostrando o território cultural do qual fazia parte. Nas fotos da missa, assim como da procissão, as quais produzi ao longo da pesquisa, a criança identificava poucos conhecidos. Já nas fotos da lavagem popular, cuja produção foi totalmente de responsabilidade das crianças, a menina se empolgava em mostrar que conhecia as pessoas, o trajeto feito pelas baianas e as músicas cantadas pela charanga.

Joaquim é uma das crianças que mais gosta de desenhar através da fotografia. Sua escolha deu-se pela sedução que a câmera fotográfica promoveu nas crianças desde o primeiro dia em que visitei o terreiro. Ao ver o meu equipamento Joaquim sem nenhuma cerimônia indagou-me: *“Professora, a senhora vai me deixar bater umas fotos nessa máquina bacana aí, né? A senhora vai deixar eu tirar onda com a cara dos meninos aqui da rua? Deixa, pró! Vou tirar foto de revista! A senhora vai ver só!”*. A ideia de fotografar, de produzir algo havia seduzido o menino antes mesmo que iniciássemos a nossa pesquisa.

Quando iniciamos a pesquisa, o menino de então oito anos de idade pedia para levar para casa o lápis distribuído durante as oficinas. Segundo ele, queria desenhar em casa e aquele tipo de lápis era melhor para suas investidas desenhísticas. Joaquim raramente gostava dos seus desenhos o que fazia com que não quisesse colori-los ou mostrá-los. Assim como boa parte das crianças, desenhava olhando a forma como João fazia os traços e tentava imitar. Geralmente seus feitos eram carros similares aos de desenho animado. Do contrário desenhava paisagens.

Eduardo e Paulo completam o nosso grupo de crianças. Os dois com onze anos de idade. Eduardo é o melhor amigo de João e divide com ele uma espécie de ateliê de desenhos e pinturas. Já Paulo gosta de desenhar, mas prefere mesmo conversar. Na primeira vez que nos vimos tratou de me contar sobre como era o bairro, o perigo oriundo do tráfico de drogas, quem ele conhecia, quem eu poderia falar, os horários em que seria perigoso andar pelas ruas e vielas que levavam ao terreiro, enfim, todas as informações que ele julgava necessárias para que eu soubesse. A preocupação do menino foi explicada pela sua fala ao analisar-me chegando ao terreiro:

Professora, a senhora parece uma carioca. Esse cabelo assim, essa máquina grandona aí, essas roupas. Dá pra ver que não é daqui, todo mundo fica olhando...Ainda vem aqui tirar foto da gente, parecendo esses turistas.

Para Paulo uma mulher negra que adentra um bairro periférico e, mais precisamente, um terreiro, portando uma câmera fotográfica, querendo conhecer a festa da cidade deles só poderia ser uma turista. Esse imaginário fez com que o menino tentasse me precaver sobre os perigos do bairro e sempre me acompanhasse na volta para casa.

Durante as oficinas Paulo era a criança que mais estabelecia comparações entre aspectos culturais de Maragogipe e de Salvador, devido ao fato do menino circular pela capital baiana com frequência. Assim, quando discutíamos sobre um ebó arriado em uma das encruzilhadas da cidade, Paulo trazia memórias de outros ebós já vistos e destacava os elementos que lhe chamavam atenção:

Lá em Salvador é cheio dessas coisas nas ruas, mas é mais cheio de coisa que esses daqui. Lá tem galo, tem uns panos vermelhos, tem até brinco, essas coisas. E moedas. Comida também. Aqui o povo rouba as moedas tudo. O santo fica “retado”. Tem um ponto de ônibus perto da casa de meu pai lá em Salvador que todo dia tem “macumba”.

Quando descrevia a “macumba” vista no caminho para escola, ou nos passeios com o pai o menino parecia querer me explicar que um ebó nunca era igual ao outro. Dependia de quem fazia, do que queria através do feito. Ademais, que a oferenda deixada em uma encruzilhada tinha dono e este não gostava que faltassem os elementos que eram de seu gosto. Quando indagado sobre as moedas e a possibilidade de pegá-las para si, Paulo, de olhos arregalados, me repreendeu: “*Oxe, professora! Não pode, não! O santo vem buscar! Se é dele, pró! Eu é que não pego! É que nem a bala de Cosme e Damião. Pego nada!*”.

Eduardo também é uma das crianças mais observadoras do grupo. Assim que me conheceu indagou a razão pela qual eu havia escolhido estudar sobre Maragogipe e, justamente com aquelas crianças, naquele local. As dúvidas de Eduardo partiam primeiro do fato de naquele momento eu ser uma professora de outra cidade, com uma proposta diferente da que ele costumava vivenciar em seu espaço escolar. Segundo, do fato da minha escolha para local das oficinas ter sido um terreiro.

Por vezes o garoto me questionava se não seria melhor solicitar uma das salas da escola em que estudava para que as oficinas fossem feitas em um espaço considerado melhor, com cadeiras, quadro negro, giz. Em uma ocasião Eduardo propôs até mesmo que, juntamente com as demais crianças, pedissem a Mameto Quissasse um quarto da casa para ser feito de sala de aula. Parecia impossível para o menino conceber que, mesmo não estando em uma sala de aula convencional, com os elementos os quais ele concebia como essenciais, ao sentarmos em círculo para desenhar estávamos, sim, desenvolvendo uma prática educativa tão ou mais significativa do que as que ele vivenciava em sua escola.

Aos poucos Eduardo foi entendendo que o barracão do terreiro assumia diversos papéis durante as horas em que estávamos sentados em seu chão e que em todos eles estávamos aprendendo um pouco. Se em um momento nos debruçávamos em papéis e caixas de lápis de cor tentando desenvolver uma produção desenhística a nosso contento, noutro, na mesma roda estávamos dividindo uma bacia de pipoca, compartilhando histórias e sorrisos.

Uma vez apresentados, devo dizer que as nossas crianças são, de fato, os atores e atrizes principais do trabalho que aqui apresento. Sem eles nada disso seria possível. A generosidade com a qual me permitiram adentrar os seus universos ao longo do período da pesquisa foi de fundamental importância para cada capítulo que constitui esta dissertação.

Busquei ao longo de todo processo de investigação estar de olhos e ouvidos bem abertos para compreender tudo o que as crianças queriam me dizer, ou, em algumas situações, o que elas silenciavam por não saber se deviam ou não falar. Por vezes foi preciso bem mais que um desenho ou fotografia para entender suas percepções acerca do espaço onde vivem, o imaginário que possuem sobre suas culturas, suas identidades.

Quando falam ou desenham os meninos e meninas, com a leveza e pureza infantil, não somente contam a história de Maragojipe e da festa de São Bartolomeu e do seu cotidiano com elementos que sincretizam São Bartolomeu ao culto de Oxumaré. Em cada produção dessas crianças está um “pode entrar!”, a permissão para que o universo do qual elas fazem parte seja vistas, lido, conhecido, compreendido, contemplado. Conheçamos, pois, o território cultural, histórias, percepções e imaginários das crianças contados por ninguém melhor que eles mesmos.

CAPÍTULO II

A HISTÓRIA CULTURAL DA “CIDADE DAS PALMEIRAS”

O Recôncavo Baiano constitui-se enquanto referencial espaço-histórico de luta e resistência étnica na Bahia. No presente trabalho, tal região assume o papel de pano de fundo de análise, uma vez que Maragojipe situa-se na parte sul do Recôncavo e está estreitamente relacionada à formação histórica e econômica da região.

Em fins do século XVIII o Recôncavo projetava-se enquanto um dos espaços populacionais mais densos do estado da Bahia, sobretudo por conta da cultura da cana, além de outras formas de agricultura escravista. Os processos de colonização tiveram impulso graças ao solo típico da região, o massapê, que oportunizou a extensa produção do açúcar e o uso em ampla escala da mão de obra indígena e africana.

No que tange aos aspectos geográficos, a região do Recôncavo caracteriza-se por uma diversidade pedológica a qual possibilitou que a cana de açúcar não se constituísse enquanto seu único aporte comercial. Nesse prisma, embora toda região se dedicasse extensivamente ao cultivo da cana, os solos propiciavam também a produção de outras culturas complementares que se perfaziam no cenário econômico.

Nas zonas de solo massapê – as freguesias suburbanas de Salvador, as vilas de São Francisco do Conde e Santo Amaro e a freguesia de Santiago do Iguape, em Cachoeira, eram mais favoráveis ao cultivo da cana-de-açúcar. As zonas de solo arenoso – vila de Cachoeira - propiciavam a agricultura do fumo. Já a parte Sul da baía do Recôncavo, que incluía Maragojipe e Jaguaripe, favoreciam a produção da mandioca para fins de subsistência.

Sobre a especialidade da região Sul do Recôncavo, Barickman (2003, p. 42-43) pontua:

Solos leves e arenosos também predominavam nas vilas de Maragojipe e Jaguaripe, ao sul da baía, onde a mandioca era a principal lavoura. Os roceiros de Maragojipe e Jaguaripe colhiam as raízes da mandioca, que contém quantidades letais de ácido cianídrico. Depois, ralavam, prensavam e torravam essas raízes para retirar o ácido venenoso e transformá-las em farinha. (...) Os pequenos lavradores do sul do Recôncavo produziam farinha para consumo doméstico e para vender nas feiras semanais nos portos de Nazaré e Maragojipe. Ali, comerciantes e revendedores compravam as provisões que enviavam de barco pela baía para Salvador.

A economia do açúcar, cuja origem data do século XVI manteve-se enquanto base econômica hegemônica do Recôncavo durante um largo período da história, embora se alterne em fases de prosperidade e decaída. Alguns marcos históricos desenharam a trajetória de auge e decadência da cultura da cana, evidenciando a sua

importância no que se refere ao desenvolvimento da região. Com o fim do sistema escravocrata, de forma gradual e posteriormente acentuada, as produções açucareiras tem seus arranjos de produção desorganizados e o fluxo de tráfego de mercadoria reduzido.

Em meados do século XVII o fumo ganha destaque enquanto motor econômico do Recôncavo Baiano dando a essa região o status de centro de produção fumageira do país até o início do século XX. Assim como a cana, o fumo foi primordial seja pelo desenvolvimento socioeconômico, como também pelos avanços urbanos e influências culturais impressas na região.

Maragojipe, por exemplo, foi uma das cidades escolhidas para instalação de duas das maiores fábricas de charuto, a Dannemann e a Suerdick. Ambas reorganizaram a economia da cidade ao passo em que introduziam no território maragojipano a cultura da feitura e consumo do charuto. Em concomitância à produção industrial se perfazia também a produção doméstica do fumo. Com o declínio da produção fumageira, o petróleo ganha espaço e alavanca a economia da região do Recôncavo.

O ciclo de modernização da economia baiana passa a ser liderado pela indústria que teve como foco a cidade de Salvador, uma vez que essa já contava com mais capilaridade e competitividade na malha de transporte rodoviário, o que maximizou a crise econômica que o Recôncavo Baiano já vivia.

Para além das questões socioeconômicas que caracterizam a sua história, o Recôncavo Baiano destaca-se pelos traços culturais que denotam a diversidade étnica resultante do período da colonização. Grande parte da população africana traficados para mão de obra no Recôncavo era de origem banto, haja vista o expressivo contingente de escravos existentes no porto da Bahia durante a primeira invasão holandesa, em 1624, segundo Verger (2002).

Com a impossibilidade de reabastecimento de escravos vindos da Angola que, durante 1641 e 1648 encontrava-se em domínio dos holandeses, inicia-se o tráfico de mão de obra escrava oriunda da Costa da Mina e da Baía do Benin. Sobre a vinda de escravos do Benim Verger (2002) nos diz que "A chegada dos daomeanos, chamados Jejes no Brasil, fez-se durante os dois últimos períodos. A dos Nagôs Iorubás corresponde ao último".

No que concerne às características dos grupos étnicos Schwartz (1988, p. 283) evidenciará a importância destas e das culturas desses povos tanto para a produção, quanto permanência dos escravos no solo baiano:

Os senhores de engenho tinham suas preferências e preconceito com relação a vários povos africanos, sentimentos esses que variavam ao longo do tempo e refletiram a moda e a disponibilidade. Os escravos de Angola foram preferidos no século XVII como bons trabalhadores e depreciados no século XVIII como “ de natureza inimigos do trabalho”.

Ainda nesse prisma, os caracteres étnicos que tanto agradavam quanto eram depreciados foram pano de fundo de outros embates entre senhores de engenho e seus escravos. A compreensão acerca do território do Recôncavo Baiano se dá seja pelos seus aspectos sócio-espaciais, como também e, sobretudo, pelo legado africano existente em cada uma das cidades que o compõe.

Apresentamos a seguir um breve traçado histórico da cidade de Maragogipe a fim de conhecer como se constituiu o espaço da mesma e, posteriormente, como este se encontra na atualidade. Para tanto, mesclaremos a percepção e os saberes das crianças, e as falas de moradores antigos com a história oficial – a que está nos livros, memoriais, jornais e demais aportes teóricos sobre a cidade. A memória das crianças possui ecos de memórias outras que para nós é de suma importância. Trata-se da percepção de quem vive a cidade através do seu lugar de vivência. Aqui, estes saberes são o nosso norte.

2.1 - A GLORIOSA “CIDADE DAS PALMEIRAS”

Nas prayas do Ryo Paraguassu a tres legoas da sua barra, em huma de varias penínsulas está fundada a Freguezia de S. Bartholomeu da Vila de Maragogipe, que na lingoa nos naturais vale tanto como Agoa ou Ryo de Mosquitos pelos mesmos de que he infestada quando lhe faltão viraçoens nos lançamentos das marés.²⁹

A cidade de Maragogipe assim como tantas outras cidades do Recôncavo Baiano tem sua história desenhada pela diversidade étnica oriunda dos povos que em tais terras viveram. Pensar a cidade desde sua constituição urbana até os seus construtos culturais perpassa por conhecer ancestralidades que se refazem e resistem através da

²⁹ ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Notícia sobre a Freguesia de S. Bartholomeu da Villa de Maragogipe**, Recôncavo da Bahia. [S.l.: s.n.], [17--?]. Não paginado.

materialidade existente no espaço, como também e, sobretudo, na imaterialidade da memória.

É sabido popularmente que Maragojipe descende de uma tribo indígena denominada “*Marag-gyp*”, o que, segundo alguns poetas e historiadores³⁰ da região explica o nome da cidade e os traços étnicos que ainda resistem nos distritos da localidade. Sá (1959, p. 5), importante estudioso e memorialista que se deteve em produzir escritos sobre a história da cidade, defende que o topônimo Maragojipe é de origem tupi-guarani e reverencia o contexto histórico o qual o Recôncavo Baino vivia: , “[...] termo constituído de mara - guerra, goia – vale e ipe – rio, e quer dizer - vale e rio onde se faz a guerra”

Duas décadas após o descobrimento do Brasil, por volta de 1520, quando os portugueses aportaram nas terras maragojipanas o espaço escolhido como ideal para exploração e estabelecimento foram as margens límpidas e perenes do Rio Quelembe, atualmente denominado “Rio do Urubu”, haja vista suas deterioradas condições físicas.

Em meio aos aspectos naturais economicamente favoráveis originou-se o núcleo da cidade de Maragojipe. Durante três séculos e meio o rio Quelembe foi o abastecedor de água do município e responsável pelo desenvolvimento do comércio. Foi via o Quelembe que aportaram na cidade grandes capitães, mercadorias, bem como foi graças às condições favoráveis da vegetação que circundavam o rio que populações se defendiam durante as invasões holandesas.

Segundo Sá (1981), as mulheres que lavavam roupas nas margens do rio Quelembe ou que dele tiravam o sustento das suas famílias eram chamadas de “quelembinas” ou ainda “Filhas de Quelembe”, haja vista a importância econômica e cultural do rio. Sobre a importância dos rios, Sá (1981, p. 58) ainda nos diz:

Os rios parecem abarcar todo o destino da terra. O próprio padroeiro dela, que concentra em sua imagem a fé rija de milhares de seus habitantes, foi aquele impávido pescador que se fez Apóstolo, e depois de pescar peixes se integrou na missão de pescar almas para os caminhos do bem e da paz.

Assim, ao passo em que as populações se reuniam aos arredores do rio estendia-se o arraial ao curso das águas. O espaço em que hoje a matriz ocupa era tomado por vasta vegetação, inclusive plantio de mandioca, o que impossibilitava a construção de

³⁰ SÁ, Osvaldo. “Os topônimos” In: ARQUIVO. Maragojipe, 18 de Junho de 1959, ano III, nº 81, p. 5. (Grifos do autor).

casas. Só mesmo um tempo depois as construções urbanas foram surgindo no espaço do município de forma desalinhada, ordenamento o qual caracteriza do desenho das suas ruas e ladeiras.



Figura 1: Cachoeira do Rio Quelembe – Fonte IBGE



Figura 2: Rio Quelembe atualmente – Fonte Juraci Rebouças

Ainda sobre a importância dos rios da história e cultura maragojipana Sá (1981, p. 79) versa:

A vida é irmã da água. Nada interessa a tudo como, a água, e onde ela não há, estampam-se os desertos. O Saara retrata o fâcies dos planetas mortos. Se nos perguntassem de onde sorri a Natureza, logo responderíamos que pelos arroios e cascatas.

Assim, é possível perceber que a relação entre os maragojipanos, bem como todos os sujeitos moradores da região do Recôncavo Baiano está intimamente ligada aos rios e sua funcionalidade enquanto base econômica, cultural e, não obstante, espaço simbólico de fé.

O rio, assim como o mangue, possuem diversas funções e apresentam grande importância para os maragojipanos primeiro porque contam a história da cidade. Segundo porque são marcos que suscitam memórias que vão para além da memória oficial e que desenham as histórias dos sujeitos que ali viveram e ainda vivem.

Sobre isso Sodré (2002, p. 23) nos diz que:

A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A história dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal.

Assim como os africanos, os povos indígenas deixaram um grande legado étnico no território maragojipano. As influências indígenas são evidentes até os dias atuais, sobretudo nos povoados em que as comunidades indígenas constituíram morada. Os costumes dos najeenses – moradores do distrito de Najé – denotam o legado indígena. A cerâmica moldada em forma de panelas, alguidares e tachos, as redes de pesca, os frutos do mar, o artesanato de palha, o costume de sentar em círculo, acorados, as relações de proximidade estendidas entre os moradores das vilas, evidenciam a existência de traços étnicos que resistem. Tais traços também são visíveis no distrito de Coqueiros, um dos principais polos distribuidores de cerâmica da Bahia.

Após os processos de povoamento e divisão territorial das terras baianas, em 16 de Janeiro de 1557, D. Duarte da Costa, então segundo governador geral, doou ao seu filho D. Álvaro da Costa a sesmaria de Peroaçu, ou ainda Paraguaçu, cuja área de “ 4 léguas de costa da parte sul do rio Paraguaçu até a beira do rio Jaguaripe e 10 léguas pelo sertão adentro.” (Sá, 1981, p. 112)

A doação foi documentada e confirmada pelo rei D. Sebastião em 12 de Março de 1562:

Respeito aos serviços que do dito Álvaro, tenho recebido e espero que ao diante me fará, hei por bem e me apraz de lhe fazer mercê e

irrevogável doação entre vivos, valedora deste dia para todo o sempre.³¹

Durante as pesquisas documentais acerca da constituição de Maragojipe enquanto freguesia, vila e, por conseguinte cidade encontramos diversas datas e informações. Inicialmente encontramos que a cidade de Maragojipe tornou-se vila em 16 de Fevereiro de 1724, após desmembrar-se da freguesia da Ajuda da vila de Jaguaripe, em 1640.³² Em outra guia documental, encontramos que Maragojipe tornou-se freguesia em 1676³³ - a freguesia de São Bartholomeu - vindo a ser elevada a vila em 1728 e, por fim, denominada cidade em 1873.³⁴

As vilas configuravam-se como bases administrativas, militares e comerciais da metrópole. Sua constituição dava-se muito mais por necessidade de dominação do que pelo crescimento sócio-espacial da região. Nesse prisma, Boxer (2000, p. 170) nos diz que:

[...] Maragojipe, que era chamada ‘covil dos ladrões’, em 1716, tornava-se, em 1724, municipalidade modelar, tendo os moradores gratos oferecido ao governador uma contribuição anual de dois mil alqueires de farinha de mandioca, para a ração básica da guarnição da Bahia.³⁵

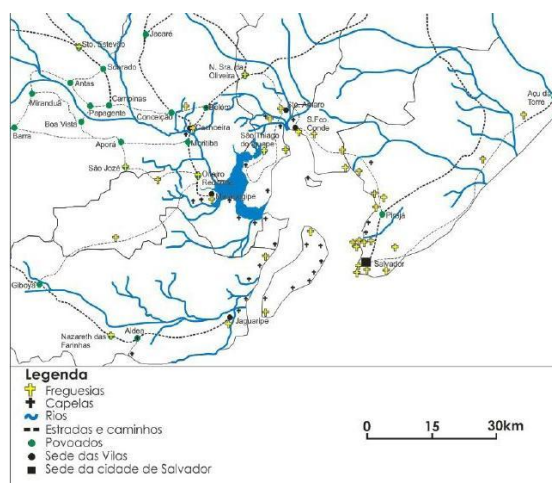


Figura 3: Vilas e capelas no Recôncavo Baiano Setecentista. Fonte: ANDRADE, B. A.

³¹ SÁ, Osvaldo. *Histórias Menores. Maragojipe*, (1981) O autor utiliza atas da câmara municipal, inventários, jornais, anotações pessoais para contar a história da cidade.

³² ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Notícia sobre a Freguesia de S. Bartholomeu da Villa de Maragojipe**, Recôncavo da Bahia. [S.l.: s.n.], [17--?]. Não paginado.

³³ LABORATÓRIO EUGÊNIO VEIGA. **Registro de Freguesias**. Maragojipe, BA: [s.n.], 1877. (Documentação manuscrita).

³⁴ AGUIAR, Durval Vieira de. **Descrições práticas da Província da Bahia**. Salvador: Typografia do Diário da Bahia, 1888. p.237.

³⁵ BOXER, Charles. **A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 170

O título de cidade veio mais adiante, em 1850, durante o governo de Álvaro Tibério de Moncorvo e Lima.³⁶, segundo a lei provincial nº 389:

Álvaro Tibério de Moncorvo e Lima, Vice-Presidente da Província da Bahia.

Faço saber á todos os seus habitantes, que a Assembléia Legislativa Provincial Decretou, e eu sancionei a Lei seguinte:

Art. Único: A Villa de Maragogipe fica elevada à cathegoria de Cidade, com a denominação de Patriótica Cidade de Maragogipe, gosando de todos os foros e prerrogativas de que gosam as demais Cidades da Provincia. Revogam-se as disposições em contrario.

Mando por tanto á todas as Authoridades á quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram, e façam cumprir tão inteiramente como nella se contém. O Secretario desta Provincia a faça imprimir, publicar e correr. Palácio do Governo da Bahia 8 de Maio de 1850, 29 da Independencia e do Imperio.

(Lugar do Sello)

Nesta Secretaria do Governo da Provincia da Bahia foi publicada a presente

Lei em 10 de Maio de 1850.

O Secretario,
Luis Maria Alvaro Falcão Muniz Barretto.³⁷

A denominação de “Cidade das Palmeiras” é fruto da conclamada visita feita por D. Pedro II que se encantou com a expressiva quantidade de palmeiras que enfeitavam a cidade:

Da visita de Dom Pedro II a Maragogipe
Mil e oitocentos e cinqüenta e nove,
Em nove de novembro. Ancho, o Monarca
Ao Porto Grande chega. E se comove
O Povo, e se exulta, ao vê-lo.
Desembarca a Imperatriz.
E a gente se demove à imperial passagem...
Tudo, marca, nas ruas, lídima alegria.
Chove um frívolo prazer, que o povo encharca.
Fanfarram a “Francesa” e a “Prussiana”.
Pedro Segundo a dextra erguendo, afável,
a todos cumprimenta, e assaz se ufana!
E à mais gentil das terras brasileiras,
Deixou-lhe uma lembrança inovidável
- a alcunha de “Cidade das Palmeiras”!³⁸

³⁶ Santos, Fernanda Reis dos. “A Festa do excelso Padroeiro da Cidade das Palmeiras” : o culto à São Bartolomeu em Maragogipe (1851-1943) / Fernanda Reis dos Santos. - 2010. 137 f. : il.

³⁷ Coleção de Leis e Resoluções da Assembléia Legislativa e Regulamentos do Governo da Provincia da Bahia, sancionadas e publicadas nos annos de 1850 a 1852. Bahia: [s.n.], 1865. v. 6. (contendo os números 381 a 455...)

Ademais, sua localização estratégica e potencialmente favorável ao desenvolvimento das atividades comerciais que vigoravam na época, possibilitaram que no final do século XVI Maragojipe fosse instituída como principal localidade da “Capitania do Paraguaçu”.

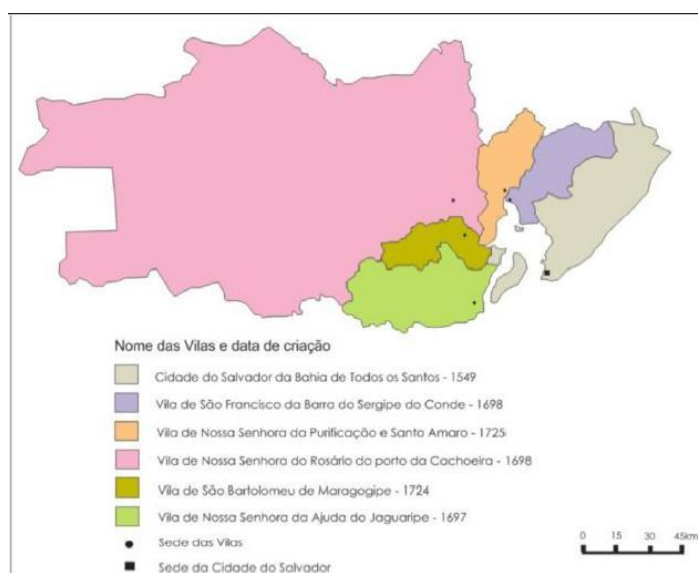


Figura 4: Cidades e Vilas no Recôncavo Baiano em 1725. Fonte: ANDRADE, B. A

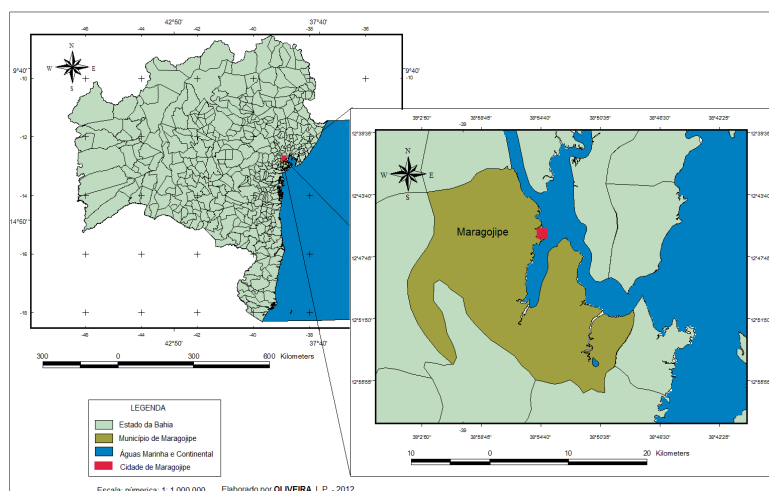


Figura 5: Mapa de Maragojipe. Fonte: OLIVEIRA, L.P, 2012.

³⁸ LIVRO da Filarmônica Terpsícore Popular: sua vida e sua história. Maragojipe, BA: [s.n.], [19--?]. p.8.

Em fins do século XIX, o cenário econômico de Maragojipe sofreu um declínio devido à concorrência de outros núcleos urbanos como Cachoeira, Nazaré e Santo Amaro que possuem em seus bojos espaciais linhas férreas que possibilitam o dinâmico escoamento de mercadorias para a capital. Destarte, o novo modelo econômico implantado na Bahia, com bases industriais tendo como foco a modernização da produção, constituiu-se enquanto outro fator para a crise na economia maragojipana.

2.2 – SOBRE A ECONOMIA

O Recôncavo Baiano é historicamente conhecido como região açucareira de grande importância econômica no estado da Bahia. Contudo, faz-se necessário pontuar que a diversidade geográfica da região foi e até hoje ainda é responsável por uma variedade de cultivos. Segundo Denis (1980, p. 244-245):

Sem contradita, o melhor terreno da comarca é o que se designa pelo nome de recôncavo, e assim se chama uma porção de superfície de seis a dez léguas de largura, que rodeia, em quase toda a sua extensão, a magnífica baía, que a província tem nome, ela pode ter trinta léguas de circuito. É ali que se estabeleceram, desde há três séculos, vastos engenhos de açúcar e fazem-se grandes culturas de tabaco, que tornarão sempre esta região do Brasil a mais opulenta do império.

Assim como outras cidades do Recôncavo Baiano, Maragojipe teve grande influência na economia da região. Durante o período de ascensão da produção da cana de açúcar, o território maragojipano contava com extensivo número de engenhos instalados operando em contínua atividade, o que corroborava para a dinamização econômica da região. Sua localização estratégica possibilitava o largo escoamento da produção para cidades do Recôncavo, como também para a capital. Ademais, a existência de grandes aportes aquíferos na região favoreceu o abastecimento dos engenhos. Sobre estes, Sá (1981, p.59) verseja:

A população dos trabalhadores dos engenhos se compunha de africanos ou de seus descendentes. No início, empregava-se também na indústria o ameríndio, que as mais das vezes desertava para trabalhar em criatórios de regiões acatingadas, ou então dava largas ao seu amor a liberdade, a vida nômade nas terras sem fim.

Em virtude dos seus solos leves e arenosos Maragojipe foi uma grande produtora de mandioca, a qual se manteve enquanto atividade complementar no bojo econômico da região. Muito embora fosse uma cultura de subsistência, a mandioca produzida em

solos maragojipanos possuiu destaque dentro do cenário econômico do Recôncavo, como pontua Barickman (2002, p.154):

A partir do final do século XVIII, as lavouras de exportação transformaram as vilas produtoras de mandioca de Maragojipe e Jaguaripe (incluindo a freguesia de Nazaré, que se tornou município em 1831). Em freguesias onde, nas décadas de 1780 e 1790 , a economia rural fora dominada pela produção de mandioca e havia no máximo uns doze engenhos, em meados do século XIX, várias dezenas de engenhos fabricavam açúcar para exportação. Os engenhos instalados no sul do Recôncavo conviviam com incontáveis fazendas e sítios menores, onde, na década de 1840, os lavradores utilizavam seus escravos no cultivo do fumo e do café. Mas, em vez de abandonar a mandioca pela monocultura de exportação, continuavam a fazer farinha para abastecer Salvador e outros mercados próximos.

Em meados do século XIX a cultura do café adentra a economia baiana e traz consigo a expansão comercial da região, sobretudo devido a excelente qualidade do café produzido nas terras maragojipanas.³⁹ Aliado ao cultivo do café, da mandioca, dos grãos e ainda que em pequena quantidade da cana, o cultivo do fumo emergiu como mais uma alternativa econômica para região, sobretudo pela especialidade geográfica do solo.

As famosas fábricas de charutos Suerdick e Danemann foram responsáveis pela modificação econômica e espacial da cidade, haja vista a excentricidade da sua construção urbana no espaço maragojipano.



Figura 6: Fábrica Suerdick Fonte - IBGE

³⁹ BARICKMAN, B. J. **Um contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p 282.

Ainda sobre a fábrica destacamos a presença do trabalho feminino no contexto da época, assim como o início do trabalho assalariado, o que modificou intensamente o cenário econômico de Maragojipe.

Em uma das atividades de campo a fim de conhecer a cidade, as crianças fotografaram os principais pontos que, segundo elas, contavam a história de Maragojipe. Com a câmera em mãos as crianças dialogavam sobre quais pontos eram mais importantes e como contar a história de cada um deles para nós.

Assim como Halbwachs (1990) entendemos que a memória consiste na experiência elaborada a partir de reconhecimentos e reconstruções de lembranças oriundas das nossas vivências em quadros sociais. Ou seja, nossas lembranças partem de uma referência coletiva a partir de um grupo com o qual compartilhamos vínculos de identificação.

A memória possui um papel de suma importância nos eventos históricos e sociais dando vitalidade a objetos culturais, valorizando momentos históricos significativos e resguardando a herança do passado de grupos sociais. Por conseguinte, a memória também estabelece ligação direta com a identidade, uma vez que, ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua auto-reconstrução. Logo, por meio da linguagem o homem faz cultura e a rememora ao longo do tempo.

A escolha em fotografar a fábrica de charutos partiu de uma memória e da ligação que uma das crianças possuía com aquele lugar, muito embora não tenha vivenciado o seu tempo de atividade:

Essa é a famosa fabrica de charutos Suerdick. Meu avô e meu bisavô trabalharam aqui. Minha bisavó também. Hoje é assim feio, mora um povo aí em cima, mas antes o cigarro ia até para os Estados Unidos, pró!

A Suerdieck em seu tempo áureo tornou-se a maior produtora mundial de charutos artesanais, o que deu a Maragojipe grande visibilidade no cenário econômico do país. No momento de apogeu da indústria a cidade muito se beneficiou do império charuteiro, por onde gravitava cerca de 80% da economia municipal. Somente na cidade de Maragojipe, a Suerdieck chegou a ter 2.052 empregados, fora a mão-de-obra temporária. Com a crise de 1970 e o fim do império charuteiro a cidade perde uma de suas principais bases econômicas.



Figura 7 Fábrica de Charutos Suerdick atualmente. Fonte: Eduardo - criança da pesquisa.

As memórias sobre a Suerdick também estão na fala dos mais velhos quando estes definem a fábrica como lugar *non grato* devido ao seu desenho arquitetônico: o prédio antigo fica ligado ao novo através de uma espécie de passarela, como nos diz uma das nossas entrevistadas:

*Não dizem que passar por baixo de escada dá azar? Eu mesmo acredito nisso. Hoje não ligo muito, mas também moro longe de lá, não preciso passar todo dia, mas meus parentes antigos não passavam de jeito nenhum! Dá agouro. Mas também hoje é mais capaz daquilo lá desabar, né mesmo?*⁴⁰

Muito embora, de fato, o prédio da Suerdick hoje se encontre em péssimas condições, haja vista o tempo em que foi construído e a inexistência de obras de restauração, a fábrica de charutos figura na paisagem de Maragogipe enquanto um grandioso marco da história do povo maragojipano. Caminhar por baixo da “passarela do azar” é reviver um tempo que, embora tenha passado, ainda se faz vivo no cotidiano da cidade.

⁴⁰ Fala de uma moradora da cidade de Maragogipe.

2.2.1- A CERÂMICA: QUEM FAZ OS VASOS QUE CARREGAM FLORES PARA SÃO BARTOLOMEU?

“ Flores que ofertamos e que nunca morrerão em vasos e jarros se bronzeiam ”⁴¹

Ao tratarmos da economia maragojipana entendemos que esta não se perfaz tão somente das bases que engendram a acumulação ostensiva de capital e do fluxo dinâmico de produção. Em se tratando de uma região que tem em seu bojo geográfico aspectos favoráveis à pesca e extração de frutos do mar, em paralelo as atividades comerciais já desenvolvidas, Maragojipe tem em um dos seus distritos a produção artesanal como atividade econômica que, apesar de possuir pequeno alcance mercadológico é responsável por garantir o sustento de várias famílias da região.

A cerâmica produzida em Coqueiros para além de atividade comercial carrega consigo a tradição cultural deixada pelos povos indígenas que ali estiveram. Enquanto saber que é passado pelos mais velhos, encontramos nas olarias de Coqueiros bem mais que artesanato local.

Os grupos que se destinam a feitura artesanal constituem-se basicamente de mulheres, havendo poucos homens que se dediquem a atividade. Em suas oficinas que também funcionam como loja, os produtores e vendedores de cerâmica guardam consigo memórias e vivências que se moldam juntamente ao barro de suas artes. Ali também encontramos crianças que, em meio ao contexto do seu lugar, estabelecem relações e referenciais simbólicos com a cerâmica .

A herança geracional que, muito embora resista ao tempo contando com poucos artesões, permanece viva sob a forma de alguidares, pratos, panelas e vasos exibidos no acostamento da via principal que leva à cidade de Maragojipe, ou ainda nos braços das baianas que carregam flores durante a lavagem em homenagem a São Bartolomeu.

A escolha das crianças em destacar a cerâmica enquanto elemento da economia partiu das suas observações sobre a cidade e os objetos produzidos e vendidos em seu espaço. Ademais, da relação estreita que boa parte das crianças possuem com a feitura dos vasos de cerâmica através dos parentes que exercem a função de ceramistas.

Faz-se importante destacar a função da cerâmica nas culturas africanas e afro-brasileiras que fazem uso dos objetos resultantes da moldagem do barro em seus cotidianos. Symanski (2010, p. 14-15) em seu estudo sobre as cerâmicas produzidas por

⁴¹ Trecho da canção Magamalabares, composição de Carlinhos Brown.

escravos africanos nos engenhos de Chapada dos Guimarães – MT, nos traz a dimensão da relação que a cultura africana e afro-brasileira possui com a cerâmica:

O aspecto principal a ser considerado é que os escravos, sobretudo os africanos tinham *backgrounds* culturais totalmente diferentes daqueles dos senhores de engenho e, conseqüentemente, atribuíam diferentes significados ao mundo material que os envolvia. Assim, eles dificilmente concederam às louças europeias a mesma significância social atribuída a esses itens pelos senhores de engenho, pois não estavam preocupados com os discursos capitalistas assimilados pelas altas classes da região. Por outro lado, a cerâmica de produção local, embora apresentando o mais baixo valor econômico dentre os itens materiais cotidianos, teve, conforme já discutido, um valor simbólico muito elevado para eles, apresentando diversos elementos que realçavam seus diversificados *backgrounds*. Assim, os signos e motivos decorativos presentes na cerâmica local serviram para reproduzir memórias, sistemas de crenças e identidades de matriz africana.



Figura 8 Os vasos de cerâmica. Fonte: João – criança da pesquisa

Nesse sentido, a cerâmica sob a forma de vasos, pratos, garrafas, alguidares figuram como formas simbólicas que carregam os traços culturais e identitários dos sujeitos pertencentes ao universo africano e afro-brasileiro. Bem mais que meros objetos, consistem em elo de religação entre os sujeitos e a arkhé.

Assim como as crianças de nossa pesquisa, cada um dos meninos e meninas de famílias que garantem o sustento através do artesanato percebem os resultados da moldagem do barro a partir de finalidades desenhadas por seus territórios culturais. Dessa forma, um vaso serve para levar flores durante a lavagem. Um alguidar serve para oferecer comida a visitas durante um almoço, ou ainda, para ofertar um ebó. No

restaurante, a panela de barro serve para a feitura da moqueca típica da região. Em todas as suas funções, aqui, o barro moldado é elemento simbólico que carrega mitos e um legado ancestral.

2.2.2- O MANGUE: MORADA DE NANÃ, A “VOVÓ DO MANGUE”

*“Ê salubá! Ela vem no som da chuva dançando
devagar seu ijexá”⁴²*

Assim como a cerâmica, que está para além das culturas comerciais que marcaram a história do Recôncavo Baiano e de Maragogipe, destacamos aqui a importância dos manguezais tanto na economia, como na cultura maragojipana. Tal destaque não acontece à toa: a maioria das crianças que fazem parte da pesquisa são filhos ou parentes de marisqueiras – mulheres que saem diariamente para exercer atividades pesqueiras no rio e no mangue e com isso garantir o sustento familiar.

O ecossistema do manguezal é de suma importância para as comunidades pesqueiras. Criadouro natural e abrigo de diversas espécies de peixes, crustáceos e aves, o mangue também desempenha importante função no que se refere aos aspectos geofísicos e ambientais do espaço que o circunda. Sobre tal importância Bastos (1995, p. 45) apud Rebelo & Medeiros (1988) verseja:

os manguezais protegem o litoral da erosão e das conseqüências de ventanias e tempestades, além de reter os evitando assim o assoreamento das águas adjacentes. Sua vegetação enriquece e mantém a produtividade das águas costeiras próximas, sendo também uma importante fonte de madeira, muito usadas na construção de casas, barcos, cercas e postes, bem como para lenha e carvão. As casca e folhas contêm tanino, um poderoso adstringente, usado na curtição de couro, no tingimento de velas de embarcações e como remédios para disenterias e hemorragias.

Para além das funções econômicas e geográficas, o mangue também é lugar de saberes experienciados em grande maioria por mulheres que se dedicam a atividade pesqueira. Por vezes as crianças acompanham as mães no trabalho e de lá saem cheias de histórias: experiências com caranguejo fujão, marcas de picadas nas pernas, unhas sujas e também mitos. Nesse prisma, por meio da memória das crianças foi possível

⁴² Trecho da música “Ponto de Nanã”, composição de Roque Ferreira.

conhecer Maragojipe em detalhes que estão intimamente ligados ao território cultural o qual as mesmas fazem parte.

Para uma criança de identidade afro-brasileira, sobretudo a que vivencia o universo do candomblé, um rio não simboliza somente um rio, águas que correm e abastecem suas casas. Da mesma forma, o mangue, local onde boa parte das mães das crianças tiram o sustento diariamente, não é apenas um local caracterizado pela lama. É, sobretudo, palco de símbolos e mitos.

Sobre a importância dos mitos Eliade (1994, p.11) nos diz:

(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, mito narra como, graças as façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Foi por conta da escolha de um deles em fotografar o mangue que percebemos a importância do lugar e conhecemos o mito da “Vovó do Mangue”:

Eu acho o mangue importante e também acho que é da história daqui. Se a mãe de quase todo mundo trabalha aqui, pró. Mas deixa eu contar uma coisa pra senhora...sabia que aí no mangue mora uma velha? É a vovó do mangue. Eu só entro aí quando tem muita gente. Tenho medo. A vovó do mangue vive aí dentro, todo mundo sabe. Diz que ela gosta de ficar aí na lama. Até tomo banho ali às vezes.

Outra criança completa: “A vovó do mangue existe, sim. Ela não afunda no mangue não, pró. Ela anda e não afunda. Toda corcunda. Eu não tenho medo dela não”.

Fazendo uma leitura simbólica é possível entender de quem os meninos e meninas falam. Trata-se do orixá Nanã, mãe de Oxumaré, Ewá e Obaluaê/Omolu, cuja morada mítica é justamente os mangues. Seu universo simbólico está relacionado ao barro, à moldagem da vida, como também o destino da morte. A denominação “Vovó” casa-se com a árvore genealógica dos orixás onde Nanã assume o papel de mãe maior, ou seja, a avó. Sobre o orixá e sua relação com o mangue, Prandi (2001, p. 196-197) nos conta:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior.

Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho-de-palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em socorro. Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama.

Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro.

Com o sopro de Olorum ele caminhou.

Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra, voltar à natureza de Nanã Burucu.

Nanã deu a matéria no começo, mas quer de volta no final tudo que é seu.



Figura 9 O mangue/ Morada de Nanã. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

A escolha em retratar o mangue não está estanque ao território cultural o qual a criança faz parte. Ao defender tal paisagem e elencá-la como importante a criança, a partir da sua percepção e do sentimento de pertença nos revela seu território identitário. É na vivência no mangue que ela reconhece a importância da natureza, assim como é também no mangue que ela aprende e repassa os mitos da sua cultura. Qual outra criança não teria medo de uma figura velha e corcunda que mora no mangue?

Aqui também é possível pensar na relação com os mais velhos dentro das religiões de matrizes africanas. A avó é um dos principais entes da família, dotada de experiência, sabedoria e doçura. As falas das crianças possuem ecos de falas dos sujeitos mais velhos que a circundam. O repasse do mito faz com que esse não morra como assevera Eliade (1994, p. 16):

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos. Ele é mortal porque algo aconteceu in illo tempore. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal – teria continuado a existir indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu in illo tempore, e , ao relatar esse incidente, explica por que o homem é mortal.

Assim, em concordância com Eliade (1994), entendemos que o mito contado pela criança sugere a existência de um ente sobrenatural que toma conta do mangue e que convive de perto com quem ali vive. O mangue, assim, assume várias funções: espaço de trabalho e de lazer. Espaço de alegria e medo, vida e morte.

2.2.3-A FEIRA: QUANDO AS CRIANÇAS BRINCAM DE TRABALHAR

A feira livre representa uma experiência peculiar de sociabilidade e de uso da rua, uma tradição urbana tornada obsoleta pela expansão do automóvel e do moderno varejo, mas que luta para persistir na paisagem urbana das cidades. Os símbolos e componentes característicos reforçam o ambiente livre, criativo, interativo o que, em certa medida, corrobora para a ideia de que na feira ocorre um sentimento de pertencimento a um coletivo cujo protagonista tanto é quem vende como quem compra.

Trata-se de um ambiente democrático onde a empatia é constante e se traduz em falas, gestos, comportamentos. Da propaganda feita pelo feirante em voz alta até a pechincha feita pelo comprador a fim de garantir um menor preço do produto, constituem-se como caracteres próprios de um lócus onde a espontaneidade é fator preponderante.

A estética das barracas, o colorido das mercadorias, a música, os cheiros, adornam um lugar de encontro, de prosa, de afirmação cultural. Na feira estão presentes diversos aspectos da cultura popular como, por exemplo, o artesanato, a música, os costumes, ditados populares. Segundo Morais e Araújo (2006, p. 267):

Nesses espaços das conversas, das tradições, dos encontros, das transgressões, das experiências, das compras, vendas e permutas, das jocosidades, das performances corporais e orais, enfim, das cores, odores e sonoridades que se misturam e se dissolvem, inúmeras pessoas efetuam as reproduções sociais e capitalistas da vidas sociais no âmbito dos territórios construídos.

Ao longo da pesquisa pudemos perceber a importância da feira na vida de boa parte das crianças, sobretudo, os meninos, quando estes alegavam não poderem participar das oficinas devido ao “compromisso” que possuíam, geralmente aos sábados, ao longo da manhã inteira. Em uma de nossas conversas sobre suas rotinas, descobrimos o lugar da feira na vida dos meninos:

Ah, pró, dia de sábado eu não posso vim pra oficina! Acordo cedo, tenho que ir buscar o carrinho de mão e ir pra feira! Se chego tarde é “barril”⁴³, nem dá pra fazer muitas “corridas”. E de tarde é fraco! O povo da roça faz feira de manhã.

O compromisso levado com seriedade, segundo elas, não era imposto pelos pais, mas partia dos seus desejos em ganhar algum dinheiro por meio do trabalho e suprir necessidades básicas como lanche, figurinhas ou ainda, material para desenho e pintura.

Enquanto lócus naturalmente dinâmico, a feira guarda também especificidades, territórios que só quem circula por seu espaço e o conhece a fundo pode descrever:

Pró, a senhora quer comprar peixe? Se a senhora quiser lhe levo na barraca de minha tia. Cada peixão! O camarão é gigante! Se quiser comprar folha eu sei onde tem também. Folha pra chá, pra banho, pra macumba. E se quiser comprar roupa barata eu levo a senhora na feira do Acari. Mainha compra roupa lá! Mas é dia de quinta, viu? E tem que ser cedo senão não acha é nada que preste.



Figura 10 A feira. Fonte – Daiane – Criança da Pesquisa

⁴³ Gíria utilizada popularmente para referir-se a algo que é ruim, complicado.

Além da feira que acontece aos sábados, as crianças também nos apresentaram a Feira do Acari, que acontece há mais de uma década e é responsável por uma completa (re) configuração socioespacial no município de Maragogipe. O trânsito é modificado desde as primeiras horas do dia para facilitar o fluxo de mercadorias, bem como de pessoas que freqüentam a feira. Ou seja, a dinâmica do município se modifica no dia da feira do Acari seja no que se refere a sua espacialização, como também a sua dinâmica econômica.

Diferente das feiras de hortifrutigranjeiros, a feira de Acari comercializa roupas, sapatos, aparelhos eletrônicos, dvd's e artesanatos oriundos de diversas partes do país cujos preços baixos atraem consumidores de Maragogipe, distritos e municípios circunvizinhos.

Nas quintas-feiras, logo cedo a paisagem do município sofre modificações em uma das suas principais ruas. Barracas são montadas em uma organização própria dos comerciantes, cabides com roupas colorem uma passarela de mercadorias e consumidores amontoam-se em busca de produtos, disputando os melhores preços. Há ainda, aqueles que circulam pela feira para encontrar amigos, comer, ouvir música, conversar ou, tão somente, para vivenciar a pausa no cotidiano que a feira promove.

A permanência das feiras dá-se, também, pela necessidade de espaços de sociabilidade que fujam dos modelos modernos e onerosos de consumo como, por exemplo, supermercados, shoppings, galerias. Se por um lado a feira atende às necessidades de sobrevivência material dos pouco abastados, por outro sua resistência se dá pela necessidade de sobrevivência das culturas desenvolvidas em seu entorno.

2.3 “NÃO É DE CULTURA QUE ESTAMOS FALANDO, PROFESSORA?”

Ao longo do processo de apresentação da cidade de Maragogipe, a categoria cultura surgiu quando as crianças indagaram o que de fato gostaríamos de conhecer sobre a cidade: “*A senhora quer que a gente conte sobre a história e cultura daqui, é?*”. Muito embora o conceito de cultura não tivesse sido trabalhado por nós de maneira prévia, a pergunta da criança trouxe à tona a necessidade de primeiro, falar sobre cultura com as crianças, segundo, de perceber na prática como eles entendiam o conceito elencado.

A cultura constitui-se em, como afirma Schneider (1968) um sistema de símbolos e significados. Assim, podemos inferir que compreender a cultura perpassa por compreender o homem em sua totalidade, haja vista que a sua vida, o seu fazer diário são fruto de uma significação criada por ele mesmo em meio as suas vivências.

Segundo Sodré (1983), dentro ou fora do discurso antropológico, a palavra cultura relaciona-se com as práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamento com o real. Nesse ínterim, conceber a cultura do outro perpassa por reconhecer a unicidade que cada sujeito possui e que tem seu lugar no real, no que não é facilmente passível de significação.

Ao falarem o que achavam ser cultura, em suas falas, as crianças demonstravam a influência do discurso universalizante o qual a cultura ocidental imprime ao categorizar o outro. Destarte, o estigma de superioridade que permeia a ideia de cultura elevada, persiste na atualidade e na fala dos meninos e meninas.

Tem-se como erudito, superior, aquilo que por vezes nem mesmo é cultuado e/ou característico do espaço de vivência dos sujeitos. Isso implica em uma relação dicotômica entre classes de dominantes e classes de dominados. Um bom exemplo disso é a forma como são vistas as manifestações culturais, os cultos religiosos de matrizes africanas, a música produzida nos guetos, dentre tantos outros caracteres que denunciam a ideia monista de cultura.

O nosso intento em conhecer Maragogipe e a festa do seu patrono através das crianças trazia consigo vieses bem mais complexos do que inicialmente imaginávamos. O que é cultura? O que é cultura para uma criança? Nada disso foi previamente indagado. Aqui a ideia não era incutir um conceito na cabeça das crianças, mas sim conhecer o que elas tinham para contar sobre o lugar onde moram. Preferimos entregar a câmera fotográfica e deixar que livremente as crianças fotografassem o que fosse dos vossos intentos e depois explicassem o razão da escolha do símbolo. Dessa forma, mesmo sem serem cobradas sobre o saber acerca do conceito de cultura, as crianças apontavam símbolos culturais de seus pertencimentos.

Sobre o símbolo, Eliade (1991, p.8) nos diz que este “revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafia qualquer outro meio de conhecimento”. Nesse prisma, os símbolos revelam modalidades do ser que não se universalizam, haja vista seu aspecto único, resguardado pelo real.

2.3.1 O “ebó mal feito”



Figura 11 O “ébo mal feito”. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

Durante um dos trabalhos de campo uma das primeiras imagens escolhidas pelas crianças foi a de um ebó “arriado” em uma das ruas da cidade. De imediato não quis indagar o motivo da escolha, tendo em vista que Joaquim, a criança que escolheu fotografar, parecia um tanto quanto sem jeito para falar sobre a sua escolha. Para nossa surpresa, João espontaneamente nos apresentou o lugar:

Essa é a rua do ebó mal feito, professora. Pode olhar aí. Tudo mal feito. Todo dia tem um aqui. Se a senhora passar aqui todo dia vai achar.

Indago por que aquela é a rua ideal e por que os despachos são mal feitos. A resposta é objetiva:

É a rua ideal porque é encruzilhada, pró. Essas coisas se faz em encruzilhada. É mal feito porque tá todo desarrumado. Alguém já levou as moedas, pode olhar aí. A farinha espalhada. Tudo mal feito. Não é assim não. Tem que fazer de outro jeito.

Joaquim concorda com tudo que o colega diz, mas se mantém um pouco envergonhado. Indago a ele o motivo da escolha e se para ele aquilo representava a cultura maragojipana: “Ah, se aqui toda rua tem isso... Eu acho que é a cara daqui. Não sei. Acho que é cultura, sim”. Paulo, ouvindo nossa conversa sobre o “ebó mal feito” nos interrompe e revela a importância do respeito ao dono do ebó: “Professora, sabia que o santo não gosta quando pega as moedas? Eu que não pego. Deus é mais.”

Tais crianças convivem diariamente com esses caracteres de suas culturas e, o entendimento acerca dos mesmos não parte de fora, mas sim de suas próprias vivências, de suas casas, da tradição que é repassada dos mais velhos para os mais novos, do olhar atento e curioso durante as festas.

Obviamente, dentro da cultura cristã o ebó ou despacho é visto de forma depreciativa, o que corrobora para a vergonha inicial que a criança sentiu por ter escolhido tal imagem para fotografar. Nesse prisma, Ramos (1946, p. 90) nos apresenta a seguinte perspectiva:

O ebó tem diversas finalidades. A primeira é o despacho indispensável de entidades consideradas maléficas, por exemplo, Exu. Por isso o ebó deve ser depositado nas encruzilhadas, pois, como já dissemos, é o lugar preferido do “homem das encruzilhadas” e seus companheiros. Alias, a finalidade mais frequente é o malefício a determinada pessoa; por isso, o ebó deve ser colocado no lugar por onde transite a pessoa visada, ou na porta da residência desta. Muitas vezes o ebó ou despacho se reduz a uma pequena quantidade de pipocas, embrulho com farinha e azeite de dendê ou outros objetos utilizados nas praticas de feitiçaria, que são jogados na direção da pessoa a quem se deseja fazer mal.

Ramos (1946) nos apresenta a visão depreciativa a qual comumente o imaginário cristão possui acerca do ebó e sua funcionalidade. A transmissão do axé se dá através do ebó ou oferendas dedicados aos Inquices, Voduns, Orixás e ancestrais, sendo este um dos elementos da vida do Terreiro e/ou da religião Afro Brasileira de suma importância. Contudo, faz-se necessário destacar que os ditames da filosofia cristã demonizam o ebó, bem como a figura de Exu, orixá ligado as encruzilhadas – onde geralmente os ebós são encontrados, despachados.

Se o ebó é maléfico, tem como função desenvolver o mal direcionado a alguém, mais ainda é Exu, cuja imagem demoníaca, temível está impressa no imaginário depreciativo acerca dos cultos africanos e afro-brasileiros, como verseja Ramos (1946, p. 81):

Um orixá poderoso é Exu, que os negros assimilaram ao diabo dos cristãos, desde África, como vimos. Exu é também chamado Bará, Elegbará e Leba, nomes de origens daomeianas, como veremos. É também chamado, na Bahia, “o homem das encruzilhadas”, porque onde há entrecruzamento de ruas ou estradas, lá está Exu, que é preciso despachar, dando-lhe pipocas e farinha com azeite de dendê.



Figura 12 Casa de Exu no Banda Lecongo. Fonte: José – Criança da Pesquisa

Assim, em Exu encontramos a força que transgride, que possibilita o desvelar das coisas, da vida. Dentro do universo religioso africano, sem Exu não existe o movimento vital, a transmissão do axé haja vista que ele é princípio, meio e fim. Se por um lado, em sua própria composição Exu reúne as diferenças que coexistem no humano, por outro é também sua função as educar e harmonizar.

Para a criança, ainda que o orixá faça parte do seu universo, falar sobre ele significa corromper normas que ele está habituado a seguir, por exemplo, na escola. Dessa forma, seus saberes, os mitos, lendas e aprendizados são silenciados, como nos diz Luz (2000, p. 77):

A criança negra dentro da instituição escolar, sobredeterminada pela Pedagogia Terapeutica do Estado, fica alijada e vê recalcada toda sua referencia de mundo assentada no universo simbólico africano. A escola exige e impõe que a criança se interesse por aprender valores e linguagens que a discriminam e a rejeitam. Aprender, nesse contexto, é deixar de viver “da porteira pra dentro”, ou seja, deixar de ser e passar a submeter-se a domesticação, disciplinamento e docilização, bases de comportamento ideal para o mundo produtivista-moderno, organizador das relações “da porteira pra fora.

A domesticação imposta pela escola explica a reação inicial da criança quando instintivamente fotografou um símbolo identitário da sua cultura, mas não sabia como seu feito seria avaliado por nós. Entre o ser e o estar, a criança viu-se em uma zona de conflito que só foi solucionada mais adiante, quando falando sobre a fotografia, a criança percebeu que o símbolo escolhido por ela não era representativo apenas da sua identidade, mas também de um território maior do qual ela e os colegas estão inseridos.

2.3.2- A casa da cultura



Figura 13 A casa da Cultura. Fonte: Elias – Criança da Pesquisa

A escolha pela casa da cultura teve ligação direta com o nome que a instituição carrega. Quando me apresentaram o lugar, fizeram questão de defender que “ *se um turista chegasse aqui tinha que passar pela casa da cultura!*”. O local assume o papel de biblioteca, espaço para reuniões políticas, exposições e eventos culturais. Boa parte do acervo bibliográfico que a cidade de Maragojipe possui encontra-se lá. Ademais, as crianças frequentam o espaço para fazerem pesquisa escolar, quando não encontram material na própria escola onde estudam.

Para além de livros, revistas e periódicos, a casa da cultura expõe fotografias de personalidades locais, como também de elementos relacionados à cultura maragojipana. Ao me apresentarem o local e avistarem os quadros com fotografias de paisagens de Maragojipe, João indagou:

Ô professora...se a gente tá fotografando Maragojipe toda, fazendo desenho...a gente poderia expor aqui também, né? Se é casa da cultura e estamos contando a cultura pra senhora...dava certo, pró! Pense aí que massa!

João havia entendido que a cultura a qual ele e as demais crianças estavam me apresentando através das suas produções imagéticas era, sim, possível de ser exibida para um turista que visitasse a casa da cultura e pretendesse conhecer um pouco do

território maragojipano. Ou seja, ao passo em que apontava símbolos culturais de seus pertencimentos, as crianças desenvolviam a ideia de cultura e a dinamizavam no próprio momento de nos apresentar e, também, de fotografar. A criança havia compreendido e ali defendia que sua percepção era tão importante quanto a do fotógrafo que produziu as imagens ali expostas e que, certamente, não conhecia Maragojipe tão bem quanto ela. Ademais, naquele momento a criança teve uma dimensão do seu papel enquanto ator social, que não somente vive, mas faz a história e a cultura de sua cidade.

2.3.3 – “ A casa de São Bartolomeu”

A construção da matriz de São Bartolomeu se deu no século XVII e se desenha em paralelo a constituição do território maragojipano em freguesia, vila e, por conseguinte, cidade. Os ditames do período colonial, cujo caráter era estabelecer o controle hierárquico da cidade e seu entorno, podem ser evidenciados através da escolha do patrono de Maragojipe.

Sá (1981), em seus escritos acerca da cidade, nos conta que, antes de São Bartolomeu, Maragojipe possuía outro santo protetor. Trata-se de São Gonçalo do Amarante, cujo culto em pouco ou nada agradava o núcleo religioso da época, tendo em vista que este julgava o santo e seus festejos dotados de imensa liberdade.

Ferreira (2004) em sua tese doutorado “*Fé e festa nos janeiros da cidade da Bahia: São Salvador*” nos traz uma dimensão do imaginário acerca da figura de São Gonçalo do Amarante, evidenciando que não somente em Maragojipe, mas também em outros espaços o santo e seus festejos historicamente foram renegados, tidos como inadequados no bojo dos preceitos cristãos. Ainda nesse prisma, Teixeira (2001), verseja que as comemorações em homenagem a São Gonçalo do Amarante desde Portugal se caracterizam pela forte presença de bebidas, música e danças alegres.

As manifestações festivas em louvor a São Gonçalo já denotavam a intolerância da elite no que concerne a participação do povo negro nos festejos religiosos. Segundo Lody (1988), os cultos a São Gonçalo do Amarante foram responsáveis, por exemplo, a inserção do candomblé e seus adeptos na festa do Senhor do Bonfim, que acontece em Salvador.

Dessa forma, as danças, músicas, bebidas, batuques e lundus que caracterizam os festejos a São Gonçalo não eram vistos com bons olhos por aqueles que geriam a cidade. O espaço da festa, do festejar e, por que não dizer, o espaço da fé já era pensado de forma segregada, universalizando crenças e menosprezando toda e qualquer cultura que não fosse “ideal”. Era, pois, inadmissível os “maus costumes”, bem como a “folia negra”. Assim, a mudança de patrono da cidade seguiu os interesses do então líder senhoril da cidade, Bartolomeu Gato, que projetou a construção da matriz e a conseguinte substituição do padroeiro de Maragojipe.

São Bartolomeu é um dos doze apóstolos de Cristo e tem sua história mítica marcada pelo martírio sofrido durante a sua trajetória religiosa. Ao longo da sua caminhada Bartolomeu empreendeu evangelizações nos territórios da Pérsia, Arábia e da Índia, local onde enfrentou o diabo, o prendeu aos seus pés e depois o expulsou para o deserto garantindo a paz do reino de Polêmio⁴⁴. A história mítica conta que, o dia 24 de Agosto é quando o diabo consegue se desvencilhar dos pés de Bartolomeu e caminhar livremente pelo mundo. Assim, popularmente se diz que no dia de São Bartolomeu “o diabo está solto”.⁴⁵

A vitória sobre o diabo e a redenção deste á verdade cristã acerca da existência de um único Deus, rendeu a São Bartolomeu a ira e o desejo de vingança por parte dos que acreditavam na coexistência de outros deuses. Quando o irmão de Polêmio – este que, havia renunciado o posto de rei e virara apóstolo – soube do feito de Bartolomeu, mandou prende-lo, chicoteá-lo, esfolá-lo. O martírio do apóstolo se complementaria com a sua crucificação de cabeça para baixo. Contudo, a ira do rei Astrágio ia além, o que rendeu a Bartolomeu uma nova série de esfolamento do corpo e, por fim, o corte de sua cabeça.

Quando nos apresentaram a história do santo, nas falas das crianças havia o eco das memórias herdadas por tabela. Ademais, todos diziam ser São Bartolomeu um santo querido e parte da vida de todos os sujeitos que moravam em Maragojipe:

Minha avó diz que São Bartolomeu sofreu tanto, mas tanto que quando morreu nem tinha mais corpo. Antes de morrer ele lutou muito, mas era sozinho e apanhou um bocado lá numa cruz, que nem Jesus, professora. Se pedir uma coisa a São Bartolomeu ele atende!

⁴⁴ Segundo Sá (1986) pontua que o mito católico tem importância no imaginário que todo maragojipano possui acerca da figura de São Bartolomeu e sua importância religiosa.

⁴⁵ INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA. **Revista Neon**, Salvador, n. 8, ago. 1999.

E completa, orgulhoso do santo de sua cidade: *“Professora, qual o santo de onde a senhora mora? Duvido que seja que nem São Bartolomeu! Duvido!”*

A imagem do santo carrega consigo os símbolos representativos da sua trajetória e, por conseguinte, do seu calvário. O manto vermelho e dourado cores que, em ordem indicam primeiro o sangue derramado pelo mártir, segundo a imponência da sua figura, a faca usada para o corte de sua cabeça e o diabo aos seus pés, constituem a imagem mítica do santo, a qual as crianças descrevem destacando sua força e natureza guerreira.



Figura 14 O santo padroeiro. Fonte: Paulo- Criança da Pesquisa



Figura 15 O santo padroeiro na praça. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

Sobre a construção da matriz, documentos históricos do Arquivo Ultramarino de Lisboa⁴⁶ nos contam:

A Matriz desta Freguesia e Villa de S. Bartholomeu de Maragogipe, feyta pelos moradores, com ajuda de custo de S. Magestade, que concorreo com settenta mil cruzados, na Praça; e ângulo do poente, He reputada pela mayor das Parochiaes do Arcebispado. Debaixo de hum so telhado se cobrem seos pórticos, capellas, conseitorios, sacristias e mais officinas, que circundão o Corpo principal da igreja, toda de estructura magnífica. A sua entrada principal he para o poente de três portas na fachada entre duas grandes e elevadas torres de sinos, para o norte e para o sul... Nella se venera de vulto, grande; e estofada de ouro, a Imagem do Orago, e Apostolo S. Bartholomeu, a quem alumea uma grande e antiga alampada de prata. A sua irmandade se administra, e serve pelos officiais da Camara, que por provimento dos ouvidores da Comarca da Bahya lhe fazem a festa no seo dia.

É sabido que a história oficial despreza mitos e memórias que não coadunem com seus intentos, silenciando o que não corrobora para um pensamento universalizado acerca de um dado fenômeno. Em paralelo, soterra memórias e saberes que revelam a relação dos sujeitos com seus espaços de vivência. Aqui, versemos nos mitos a possibilidade de conhecer a história para além da memória oficial.

Muito se diz sobre a posição da matriz de São Bartolomeu e sua direção para o Oeste, com o fundo da mesma em direção ao centro da cidade. Conta-se no mito passado pelos mais velhos e contado pelas crianças que, no processo de feitura da matriz, a sua inicial frontaria era voltada para o oriente. Contudo, ao alvorecer do dia a sua posição misteriosamente já não era a de antes: a matriz tinha a frontaria voltada para o oeste. Incrédulos diante do ocorrido, os construtores tentaram por três vezes reverter o ordenamento estranhamente modificado. Uma vez que não havia jeito e, a cada amanhecer a frente da igreja encontrava-se voltada para o oeste, assim, a mesma ficou. Assim é até hoje.

⁴⁶ ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Notícia sobre a Freguesia de S. Bartholomeu da Villa de Maragogipe**, Recôncavo da Bahia. [S.l.: s.n.], [17--?]. Não paginado.



Figura 16 A matriz de São Bartolomeu. Fonte: João – Criança da Pesquisa

Outro mito, contado pelas crianças nos apresenta outra versão sobre a decisão quanto à localização da matriz. Conta-se que um escravo caminhava possivelmente rumo à casa do seu senhor, situada ao redor do que hoje é a matriz de São Bartolomeu e encontrou deitado sob uma pedra um homem ferido e bastante ensanguentado, vestido de vermelho. Ninguém poderia informar a origem do homem, tampouco se arriscava em tocar em seu corpo. Desfalecido, o homem permanecia inerte deitado sobre a pedra.

A imagem impressionou a todos que a contemplavam e que nela reconheciam a figura de São Bartolomeu. Assim sendo, o aceitaram como santo padroeiro, haja vista que o mesmo havia escolhido a cidade para abençoar com a sua presença. Tal mito está na fala de boa parte dos sujeitos moradores de Maragogipe, inclusive das crianças que apontam a “Pedra de São Bartolomeu” como um lugar sagrado:

Professora, a senhora sabia que São Bartolomeu foi encontrado caído naquela pedra ali? Depois de sofrer muito, apanhar muito, ele foi crucificado. Mas aí ele conseguiu sair, eu acho... não sei direito. Só sei que ele chegou até aqui e como já estava muito mal, caiu em cima da pedra desmaiado. Era um homem todo acabado, sangrando muito. Foi São Bartolomeu que tinha chegado aqui e como ele morreu nessa pedra, a igreja foi construída aqui, em homenagem a ele que tanto sofreu por nós.



Figura 17 A pedra de São Bartolomeu. Fonte: João – Criança da Pesquisa

O mito contado pela criança e a construção arquitetônica que protege a Pedra de São Bartolomeu, evidenciam a relação dos sujeitos com espaços sagrados, como verseja Eliade (1992, p. 18):

Lembre-mo-nos das implicações da primeira: a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias.

Embora seja um “ponto fixo”, a pedra possui em seu simbólico o movimento que o mito condiciona a todos os elementos que o carregam. Quando nos contaram o mito da pedra as crianças tornaram possível a renovação do elemento simbólico, ainda que este permanecesse parado, estático.

O professor, historiador e memorialista maragojipano Ronaldo Souza (2005, p. 25), em seus escritos nos traz outro viés para pensarmos acerca da construção da matriz e da existência de um “dono do lugar”:

Quando corria a primeira metade do século XVII, era grande a agitação em volta da construção que se edificava naquela colina. Por ordem da coroa portuguesa (1000 cruzados por cada ano trabalhado), os homens de Maragojipe erguiam aquele que viria a ser o suntuoso e magnífico templo de Bartolomeu (...) Os três amigos, dois já de cãs,

outro vergado pelo peso dos anos sofridos, eram o negro Elesbão, que veio da África como escravo, onde era chamado Okomirô; o outro, de pele tisonada de sol e acobreada, descendia dos tupinambás, primeiros nativos maragojipanos, era Ubiratan, conhecido em sua antiga e extinta tribo como o filho do ria-mar. O terceiro dos amigos, era o branco Martin, cujos pais vieram nas primeiras viagens de colonização lusa e tinha traços e feições européias. Os três conversavam, olhavam a obra monumental e, a mais das vezes, olhavam para lugar nenhum, deixavam seus olhos se espriarem pelo mangal que circundava a vila. Falavam pouco, como manda a educação dos idosos, sentidos gastos, mas aguçados para as belezas do local, os sons, as cores, os cheiros. Falou-se, empós, da igreja que se alevantava e o índio disse:

- Vai ser do arco-íris, de Karobitã, nosso Deus! Disse e bateu a cabeça no solo ou quase isso, o que lhe permitia as juntas cansadas.

- Nada disso, falou Elesbão, cor de ébano e do tamanho de um baobá. Aqui vai morar Oxumaré, aquele que leva a água da terra para o céu. Orrobobô, arrobobô, disse numa reverência, levando as pontas dos dedos à testa e à nuca.

- A igreja é de Natanael, filho de Tolomeu, Bartolomeu, Apóstolo de Cristo, assim proclamou Martin, o branco, depositário das raízes do catolicismo português e de toda Península Ibérica. Disse e fez o sinal da cruz, persignando-se.

Assim contaram os mais velhos, que passaram estas conversas de geração para as outras que lhes sucederam. Assim contaram os sábios que se assentam nos fundos da matriz, um senado conspícuo e eticamente bem melhor que muitos dos que conhecemos. Assim se constrói a história ou se inventa a lenda, nos dois casos evidencia-se a cultura, alma dos povos.

O mito possibilita que pensemos na existência de não somente uma, mas sim, de três entidades que dominariam o lugar da matriz, contrariando o que nos conta a história oficial. Nas memórias acerca do festejo no passado, os moradores mais antigos de Maragojipe nos falam sobre a relação entre Oxumaré e a festa:

A gente sabe que a festa é de São Bartolomeu, né? Mas tem o candomblé e não tem como dizer que não existe alguma coisa assim...tem influência. Eu não sei lhe explicar direito, mas desde moça eu ouço dizer que a festa não é só de São Bartolomeu. Então eu acho que se é dia de um, deve ser dia do outro também. As pessoas ainda tem vergonha de falar se estão comemorando outro santo assim, que seja do candomblé. Mas aqui tudo tem candomblé. Não tem como negar. E eu sempre soube que essas terras é de um santo do candomblé.

Um outro entrevistado complementa:

A igreja católica domina. Não tem como negar. Se for pensar na festa, é ela quem organiza, quem arruma tudo aí de missa, essas coisas. Mas por outro lado, tem o candomblé, sim, que sofre um bocado de preconceito e vai ver é por isso que as pessoas evitam falar. Eu tenho colegas que vão na festa, no batuque lá no terreiro escondido. Besteira, rapaz. Todo mundo aqui tem um pouco disso, dessa cultura, né? Acho que posso falar assim. Eu vou na missa e vou no terreiro. Não tenho problema. Sou devoto de São Jorge e to lá com Ogum, Oxossi, Xangô. Se tem São Bartolomeu, tem Oxumaré, sim. Se peço pra um, peço pro outro. Tem que ser assim.

Em referência aos aspectos sincréticos, Consorte (1999) atenta para a essência e fundamentação dos mesmos uma vez que o sincretismo está ligado ao processo de inserção do negro na sociedade brasileira e, conseqüentemente ao da (re) construção da sua identidade. Nas religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras São Bartolomeu está sincreticamente associado à Oxumaré, orixá dono da riqueza e intermediário entre o céu e a terra.

2.3.4- Oxumaré, “O dono do arco íris”

Oxumaré é um orixá originário do Mahi, no antigo Daomé. Na região de Ifé é chamado de Ajé Sàlugá, ou ainda, aquele que proporciona a riqueza aos homens. Filho de Nanã Buruku com Oxalá, na mitologia Fon, Oxumaré está ligado à criação do mundo, a fecundação da existência, a renovação da vida.

Segundo alguns mitos, tal orixá teria sido um dos companheiros de Odudua por ocasião de sua chegada a Ifé. Ramos (1937, p. 106) nos apresenta a origem do orixá e sua função na cosmogonia africana:

Uma quarta categoria de vodun merece um destaque especial: é Dã ou Dan, a serpente. Como destaca Herskovits, se Se é a alma, Fá, destino e Legba, o acidente, Dã é o principio do movimento, da energia, da própria vida. O culto da serpente tem sido assinalado no Daomei por toda uma serie de autores, principalmente em Whydah. É o culto dado como sendo o de Aido Hwedo, também chamado Dan, Danh, Dan, gbe, Danhgbwe...No entanto, é preciso distinguir o culto de Danmgbe de Whydah, do culto mais geral de Dan, sob cujo termo se compreendem Aido Hwedo, de que há dois tipos, o que vive em baixo da terra e o que vive no céu; o Da do cordão umbilical, o Dan dos antepassados conhecidos; Dambada, o espírito dos velhos antepassados não conhecidos... Dan como um culto mais genérico, é mais do que a serpente. Pode manifestar-se como serpente, arco iris, cordão umbilical, raízes de plantas ou qualquer objeto de forma

sinuosa como serpente, mas simboliza o movimento, a flexibilidade, a fortuna de cada indivíduo.

A ligação das crianças com o orixá dá-se em dois ambientes: o primeiro, no espaço do terreiro, experienciando festas em homenagem ao orixá. O segundo, sobretudo para Maria, Daiane e João, acontece também em suas casas, uma vez que as mães dessas crianças são filhas do orixá Oxumaré. Dessa forma, podemos dizer que a relação com o orixá está imbricada na própria identidade destas crianças.

Os saberes sobre os mitos, as simbologias e formas são reveladas pelas crianças na produção desenhística e repassados pelos mais velhos através da oralidade. Maria além de saber quem é o dono do arco íris e o que ele representa na festa, nos diz que o dia de São Bartolomeu também é dia de Oxumaré:

Eu não sei muita coisa dessas coisas de santo, nem do santo de minha mãe porque eu sou criança ainda e nem tudo a gente pode saber. Minha mãe não conta. Mas eu sei que é Oxumaré. Lá em casa minha mãe sempre fala e diz que ele é São Bartolomeu também. Aí ela falou que no dia de São Bartolomeu é dia de Oxumaré também. A senhora sabe disso? (...) É a festa de um e de outro e os dois moram aqui.

Ouvindo Maria falar sobre o santo da mãe, outras crianças revelaram a pertença em comum. João tratou de pegar uma imagem que figurava em um porta retrato de sua casa para nos mostrar que também conhecia o orixá. Animado, nos contou sobre a sua relação com o santo:

Minha mãe também é filha desse santo, pode olhar aí essa foto que fica lá na estante lá de casa. Esse santo é brabo também viu, pró? E grande. Nessa foto aí a senhora tá vendo esse homem musculoso? Ele é bem assim. E olha que eu vi ele em minha mãe, viu? Em uma mulher. Se for em um homem...misericórdia. Eu gosto por causa do arco íris.

A relação com a chuva, o arco íris e a natureza é representada no mito contado por Verger (1999, p. 231):

Oxumaré fica no céu .Controla a chuva que cai sobre a terra.
Chega a floresta e respira como o vento.
Pai venha até nós para que cresçamos e tenhamos longa vida.

Para além da relação sincrética, São Bartolomeu e Oxumaré possuem aspectos simbólicos que interligam seus universos míticos. São Bartolomeu carrega no nome o

significado de “filho que suspende as águas”. Assim, o povo maragojipano associa o santo aos rios e todo meio aquático existente na natureza.

De igual maneira, a sabedoria popular maragojipana defende que no dia do santo sempre chove e, tal acontecimento, enseja a presença da entidade abençoando a sua terra. Se de um lado, São Bartolomeu, no catolicismo ,é o “filho que suspende as águas”, do outro, no universo dos orixás, Oxumaré é o orixá que corta o céu com seu manto colorido e controla a chuva.

Durante os dois anos em que acompanhei o festejo ao santo padroeiro, confirmei o que o saber popular e os mitos diziam: ainda que breve, no dia dedicado ao santo uma garoa presenteava a cidade de Maragojipe. Ali, São Bartolomeu e Oxumaré dialogavam em sincronia e abençoavam os seus territórios.

2.3.5 - O terreiro Banda Lecongo

O Banda Lecongo representa não somente a casa de João, José, Elias e Daniel, mas também o espaço mítico originário dos símbolos e mitos que as crianças carregam em seus imaginários. Aqui, o lugar corresponde ao lócus de onde as crianças falam e constroem suas identidades.



Figura 18 O terreiro. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

Sobre o terreiro e seu espaço mítico, Sodré (2002, p.20) nos diz:

Do lado dos ex-escravos, o terreiro (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potencia social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtem-se traços fortes de subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil.

E completa, versejando sobre o aspecto patrimonial que o terreiro possui:

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, a institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. É o egbé, a comunidade litúrgica, o terreiro, que aparece na primeira metade do século XIX – período de investimentos simbólicos marcantes por parte do Estado: Missão Artística Francesa (1816), inauguração da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro (1826) – como a base físico-cultural dessa patrimonialização. (p.53)

Entendemos que o terreiro abriga o sagrado e, mais que isso, o real contido nos mitos vividos pelos sujeitos. Quando as crianças decidiram fotografar o Banda Lecongo, havia em seus feitos o intuito de apresentar não somente uma produção imagética, mas seu espaço sagrado e os elementos míticos simbólicos que o constituem

Xangô, retratado em uma das imagens, é o orixá o qual João deverá servir, caso seja confirmado Ogan. Ao escolher fotografar a entidade, a criança demonstra o elo existente entre este e sua identidade :” *Eu gosto de Xangô, de Ogum, de São Jorge. São fortes, né? São os que eu mais gosto. Tudo guerreiro, professora.*” Sobre a imagem de “guerreiro” do orixá, o mito contado por Verger (1986), evidencia:

Entre os clientes de Ogum, o ferreiro, havia Xangô, que gostava de ser elegante, a ponto de trançar seus cabelos como os de uma mulher. Havia feito furos nos lóbulos de suas orelhas, onde usava sempre argolas. Ele usava colares de contas. Ele usava braceletes. Que elegância!!! Esse homem era igualmente poderoso por seus talismãs. Era guerreiro por profissão. Não fazia prisioneiros no decurso de suas batalhas (matava todos os seus inimigos). Por essa razão, Xangô é saudado: Rei de Kossô, que age com independência!



Figura 19 Xangô. Fonte: João – Criança da Pesquisa

Durante as oficinas, quando nos reuníamos no espaço do barracão, em meio a desenhos e fotografias as crianças contavam os mitos que guardavam consigo. Foi assim que conheci “o santo que bate”:

Professora, existe um santo que bate em menino, sabia? Um dia eu estava aqui e esse santo apareceu. Ninguém via, pró. Só eu que enxergava ele. Ninguém mais! Aí ele falou que se eu continuasse desobedecendo minha mãe ele ia me bater e eu não ia ganhar bicicleta nenhuma. Eu juro, pró! Eu corri dele.

Quando Paulo nos conta sobre “o santo que bate” possivelmente ele está se referindo a entidade originária dos ameríndios, o caboclo, cultuado no Banda Lecongo. Sobre o culto aos caboclos, Carneiro (1961, p. 101) nos diz:

no candomblé de caboclo, além da introdução desses novos personagens ao lado dos orixás, o tempo da iniciação foi drasticamente reduzido, os tambores são batidos com a palma da mão, os filhos-de-santo são possuídos por vários "encantados"⁴ e não se recolhem para mudar de roupa quando incorporados. à diferença do candomblé "tradicional", a representação dos personagens invisíveis aceitaria comportamentos associados à natureza humana, pois os encantados falam, bebem, fumam e apresentam-se ao público com a ajuda de um canto.

O mito contado pela criança se refere ao caboclo Eirú ou Eru, comumente cultuado pelo povo banto, cuja característica é justamente o pouco apreço pela presença de crianças durante o seu culto. Segundo a sabedoria popular, durante algumas festas é comum as mães esconderem os filhos debaixo das mesas quando a entidade se faz presente.

Ainda sobre as fugas, Paulo nos conta:

Se eu ver que esse santo tá aí eu nem aqui na frente fico! Vai que ele me pega pra bater que nem falou que ia fazer, professora? Nem fico pro rango⁴⁷. Vou-me embora pra casa.



Figura 20 A janela do terreiro. Fonte: Eduardo – Criança da Pesquisa

Pela janela do Banda Lecongo, observando a festa acontecer, ou participando do “rango”, como no momento do caruru, as crianças dialogam com um universo mítico de forças espirituais e saberes, os quais se desenham em suas falas. A vivência possibilita que a existência de um santo que ninguém vê, mas que conversa com a criança e a repreende pela desobediência, seja uma experiência natural, integrada em suas identidades, parte de seus territórios enfim, um sagrado contido no real das crianças e das suas culturas.

⁴⁷ Gíria usada para se referir a refeição.

2.3.6– A lavagem



Figura 21 A lavagem. Fonte: Daiane – Criança da Pesquisa

Além das festas que seguem o calendário litúrgico em homenagem as entidades cultuadas em seu espaço religioso, o Banda Lecongo há pelos menos 10 anos é responsável por organizar a lavagem popular da festa de São Bartolomeu. Entre as etapas da festa esta é a mais concorrida, com extensa presença de turistas de diversas partes da região e do Brasil.

Segundo jornais locais⁴⁸, a lavagem do templo inicialmente era organizada majoritariamente pela igreja e, com isso, tinha como característica fundamental a ordem e seriedade impostas pelas bases religiosas. Ademais, o grupo de fiéis lavava o interior do templo e, em seguida, a parte externa da matriz. Ao passo em que a população passou a participar da lavagem e esta ganhou o espaço da rua, a “ordem” a qual a igreja buscava manter, perdia espaço para o festejar visto de forma depreciativa pelos líderes católicos:

Lavagem

Como nos annos anteriores, procedeu, hontem, a lavagem da nossa magestosa Matriz, para a festa do nosso Augusto Padroeiro S. Bartholomeu. O terno “Mombaça”, á frente do povo, percorreu as ruas da cidade, na execução de tangos e lundus que tanto arrancam aplausos ao nosso bom Zé-povo.⁴⁹

⁴⁸ LAVAGEM. *O Ideal*, Maragogipe, BA, 25 ago. 1920. Não paginado.

⁴⁹ LAVAGEM. *O Ideal*, Maragogipe, BA, 25 ago. 1920. Não paginado.

As influências das culturas africanas e afro-brasileiras corroboraram para que a lavagem ganhasse um caráter afro-brasileiro. A própria territorialização das ruas da cidade, incitavam que o festejo não se resumisse ao templo, o que resultou na disputa pelo espaço da festa. De um lado, a igreja. Do outro, o povo.

Sobre o sagrado e o profano os quais a igreja se referia em seus discursos em prol dos seus interesses, Durkheim (1989, p. 23-24), nos dirá:

Como a noção de sagrado está, no pensamento dos homens, sempre e em toda parte separado da noção de profano, como concebemos entre elas um vazio lógico, ao espírito repugna invencivelmente que as coisas correspondentes sejam confundidas ou simplesmente postas em contato, pois tal promiscuidade ou mesmo uma contiguidade demasiado direta contradizem violentamente o estado de dissociação em que se acham tais ideias nas consciências. A coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve e não pode impunemente tocar. Claro que essa interdição não poderia chegar ao ponto de tornar impossível toda comunicação entre os dois mundos, pois se o profano não pudesse de maneira nenhuma entrar em relação com o sagrado, este de nada serviria.

As manifestações festivas em louvor a São Gonçalo, primeiro patrono da cidade de Maragojipe, já denotavam a intolerância da elite e da igreja no que se refere à participação do povo negro nos festejos. Os batuques e lundus que, em paralelo as orações e cânticos homenageavam ao santo padroeiro, não eram vistos com bons olhos por aqueles que geriam a cidade.

Assim, o espaço da festa, do festejar e, por que não dizer, o espaço da fé, já era pensado de forma segregada, universalizando crenças e menosprezando toda e qualquer cultura que não fosse “ideal”. Era inadmissível a existência dos “maus costumes”, bem como da “folia negra”.

Uma vez que não era de interesse das bases eclesiais da cidade incentivar a “desordem” festiva, tampouco associar sua imagem ao caráter popular que a comunidade imprimia no evento, o então padre da cidade, Florisvaldo José de Souza, representante oficial da reforma católica na cidade, sugeriu a separação dos dias da lavagem do templo e da rua. Tal divisão vigora até hoje. Primeiro acontece a lavagem do templo, organizada pela Irmandade de São Bartolomeu e fiéis da igreja. Em data posterior, geralmente no segundo ou terceiro domingo do mês acontece a lavagem popular, organizada pelo terreiro.

Nesse sentido, a fé e a devoção que unem os sujeitos também os separa na medida em que cada grupo busca galgar o seu espaço na festa e na sua organização, territorializando o espaço da festa. Sobre isso, Rozhental (2005, p. 4) pontua:

a territorialização religiosa é uma estratégia de poder e manutenção independente do tamanho da área a ser dominada ou do caráter meramente quantitativo do agente dominador. A territorialidade deve ser reconhecida, portanto, como uma ação, uma estratégia de controle. Torna-se importante compreender o fenômeno religioso neste contexto, isto é, interpretar a “poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas sobre territórios que a religião se estrutura enquanto instituição, criando territórios seus.

O território religioso configura-se como um instrumento carregado de significados e símbolos que se originam da apropriação por parte de um grupo. Ou seja, a Igreja Católica assim como os grupos de religiões de matriz africana e afro-brasileira disputam o território imprimindo no mesmo os símbolos, mitos e intencionalidades que são responsáveis pela sua existência e reprodução enquanto tradição. No caso da Igreja Católica, a disputa pelo território remonta a sua própria história, já que por muito tempo a mesma seguiu como religião única no país.

Ainda segundo Rozhental (2005), a territorialidade da Igreja Católica é complexa. A sua história no Brasil revela a permanência de antigas divisões administrativas herdadas de uma tradição oriunda da Idade Média e ainda adotadas pela Igreja Católica (Sack, 1986). Tais territórios foram modificados ao longo dos séculos.

A rua, espaço onde a festa acontece, representa o lugar da intimidade, da aproximação dos indivíduos e de suas posturas. Na rua a informalidade é possível, uma vez que ela representa a liberdade de ser e estar. Nesse prisma, a festa na percepção das crianças, configura-se como um momento de estar entre os seus partilhando a liberdade de suas identidades.

Sobre o sentido da festa, Duvignaud (1983) vai nos dizer que, assim como o transe, permite às pessoas e às coletividades sobrepujarem a “normalidade” e chegarem ao estado onde tudo se torna possível porque o indivíduo, então se inscreve apenas em sua essência humana, porém em uma natureza, que ele completa pela sua experiência, formulada ou não. Nesse sentido, a rua torna-se palco do êxtase das identidades, quando estas desenham com seus símbolos os seus territórios étnicos. Festejam o santo, o orixá sincreticamente associado a este e, concomitantemente, festejam a si mesmas.

Ao som do “Calango do Seo Tibúrcio” , bem como de outros sambas e canções populares o cortejo segue animadamente, desenhando pelas ruas um mar de flores e bandeiras preponderantemente vermelhas, rumo a escadaria da matriz de São Bartolomeu.

*Quando eu vim da Bahia, êta!
Encontrei seu Tibúrcio, êta!
No meio da praça, êta!
Fazendo discurso, êta!*

*Era o dia da festa do santo da casa
Do seu padroeiro
Tibúrcio bebia cachaça
Fumava cachimbo
E tocava pandeiro
Todo florido Tibúrcio
Fazia discurso na empolgação
Cantava cantiga de roda
E puxava com o povo
Esse mesmo refrão:*

*São Bartolomeu chegou da Bahia
Coberto de flores
Cheio de alegria
São Bartolomeu chegou da Bahia
Coberto de flores
Cheio de alegria⁵⁰*

Os versos contam a vivência de um sujeito chamado Tibúrcio que, em meio a bebidas, charutos, pandeiro e animação comemora o santo padroeiro e anuncia a chegada do mesmo. Tibúrcio e sua alegria estão representados pelos sujeitos que participam da lavagem e anunciam não somente a chegada, como também o lugar onde, como eles mesmos dizem, São Bartolomeu decidiu morar. Doravante, a canção também representa o aspecto popular que a lavagem de rua possui, onde os sujeitos desenharam suas identidades de forma plena. A rua é lugar de todos. O santo, também, é de todos.

Ao passo em que desvelam seus saberes sobre a história cultural da cidade as crianças nos aproximam dos elementos percebidos por eles como constitutivos do território cultural da festa de São Bartolomeu. Nos predispomos desde o início da

⁵⁰ Música gravada pelo grupo Originais do Samba.

pesquisa a sermos literalmente guiados pelas crianças no processo de descoberta da festa, concebendo que a escolha dos meninos e meninas nos levaria ao nosso objetivo precípuo.

Assim, as crianças estavam livres para nos apresentar a missa e os elementos compositivos do culto católico ao santo padroeiro; a Regata Aratu, evento náutico desportivo que compõe o festejo, os shows que acontecem na praça principal da cidade, enfim, qualquer uma das partes da festa de São Bartolomeu.

A escolha pela lavagem popular foi natural. Parte não somente do vivido, do que experienciam em seus contextos, mas sobretudo, da suas identidades construídas nos espaços de vivência. As crianças participam desde os momentos que precedem a saída das baianas para o desfile até a dispersão pelas praças da cidade, ou ainda o retorno ao Banda Leongo, uma vez que a maioria das mulheres que se vestem tipicamente de baianas e desfilam na lavagem residem nas proximidades ou são filhas de santo do terreiro.

Tendo como orientação metodológica a Hermenêutica da Profundidade de Thompson (1995), neste capítulo tratamos da etapa inicial, que consiste na aproximação com o contexto sócio-histórico a fim de tomar as formas simbólicas como nortes para a compreensão da cultura dos sujeitos, ou seja, do território cultural da criança, que se desenha na realidade cotidiana. Ainda nesta etapa, ao passo em que as crianças apontavam as formas simbólicas de seus pertencimentos, concebemos como tais sujeitos, as crianças, entendem o lugar onde vivem. A partir do campo-objeto, nos aproximamos do cotidiano e, concomitantemente, das formas simbólicas as quais caracterizam e compõem suas culturas.

No capítulo a seguir, intitulado “ O desenho do Território Cultural da Festa” analisaremos as produções desenhísticas das crianças que em suas composições apresentam elementos do universo da lavagem popular e que, por conseguinte representam o território cultural da festa.

CAPITULO III

**O DESENHO DO TERRITÓRIO CULTURAL DA
FESTA**

O trabalho com crianças suscita a atenção quanto à complexidade dos universos em que as mesmas estão inseridas. Inicialmente, nos defrontamos com o universo infantil e todos os seus elementos constitutivos os quais fazem a criança um ser único, inventivo, capaz de perceber o mundo através de analogias construídas em seu imaginário. O segundo universo, situando em uma macro escala, se refere ao espaço contexto de vivência das crianças, onde estas experienciam e ordenam formas simbólicas de acordo com os sentidos que lhe chegam.

Para algumas culturas, como a africana, o saber das crianças é de grande importância. Para outras tantas o universo infantil geralmente é visto sob a ótica da análise distanciada resultando em conceber as crianças como tábulas rasas, sujeitos em formação, incapazes de interpretar o que lhes rodeiam, o que resulta no distanciamento entre o universo da criança e do adulto. (Cohn, 2005)

Destarte, outorga-se a estas crianças papéis tidos como funcionais, extraindo a missão vigorante que estes possuem; quando brinca, vê desenho, caminha por seu bairro, assiste desenho animado ou quando desenha rabiscos aleatórios, a criança está construindo saberes. Intenta comunicá-los, haja vista o próprio ato de fazê-los. Contudo, se não encontram espaço, silenciam-se.

Para contrapor este olhar do universo infantil é que desenvolvemos com esta pesquisa uma análise acerca da forma como as crianças concebem o seu espaço, os símbolos existentes no mesmo e como os experienciam. Uma folha de papel em branco sob a posse de uma criança representa a possibilidade mister de expressar o que está contido em seu imaginário, enfim, o que lhe tem sentido.

Nesse sentido, o ato de criar está intimamente ligado com duas vertentes de quem desenha. A primeira diz respeito a sua identidade, suas memórias e emoções. A segunda corresponde à percepção que o desenhador tem sobre o mundo a sua volta. Por meio do saber aliado a inventividade própria das crianças é possível conhecer, relacionar, experienciar e criar. Sobre isso, Munari (1997, p. 18) verseja:

Cada um possui um armazém de imagens que fazem parte do próprio mundo, armazém que foi se formando durante toda a vida do indivíduo e que este acumulou; imagens conscientes e inconscientes, imagens longínquas da primeira infância e imagens próximas e, juntamente com as imagens, estreitamente ligadas a elas, as emoções.

Os saberes, as memórias, as subjetividades formam a base primordial para a criação tanto do adulto quanto da criança e são expressos, por exemplo, nas produções desenhísticas. Uma vez que o desenho revela, o mesmo é capaz de dialogar, de servir como base de comunicação entre quem desenha e quem lê o desenho. Obviamente, o processo de leitura requer que o leitor compreenda que o desenho não se perfaz como uma forma de comunicação como, por exemplo, a escrita, onde a grafia das letras condiciona a um entendimento supostamente universal. Uma frase é “entendível” a qualquer um no que concerne a sua base gramatical, ao ordenamento das sílabas, verbos e afins.

No caso do desenho é preciso ler em seus elementos gráfico visuais, a representação do desenhador acerca de um dado fenômeno, de uma situação, ou ainda de um sentimento, que denotam a percepção e a maturidade de quem produz. Ora, mas quando fomos ensinados a ler um desenho? Ou ainda, como o desenho é vivenciado desde o começo da infância até a fase escolar, nas aulas de Educação Artística? Parece-nos necessário versar sobre o papel do desenho nessas fases da vida da criança.

Quando, por exemplo, solicita-se a uma criança de pouca idade que ela desenhe a família é comum que se espere a representação de um ou mais sujeitos, a depender de como se caracterize esta família, atendendo a um padrão de forma humana, a saber: cabeça, tronco, membros superiores e inferiores, olhos, boca, nariz, cabelo.

Ao passo em que a criança apresenta formas incompreensíveis ao olhar do adulto, comumente o desenho é contemplado com a interjeição: o que é isso? Diante do não entendimento do receptor comunicativo – que vê/lê o desenho – e quem o desenhou, cria-se um abismo, o qual dicotomiza os universos da criança e do adulto. Logo, a criança entende que não sabe desenhar, haja vista que não conseguiu fazer com que o adulto enxergue em seus traços a representação “real” da família.

Dessa forma, desde os primeiros rabiscos espontâneos os desenhos das crianças erroneamente são vistos como obras de pouco ou nenhum fundamento, uma vez que aos olhos desatentos as composições esboçadas pouco ou nada se assemelham com a realidade. Se o adulto não se enxerga no que a criança grafou, o desenho não possui valor algum. Se não são fidedignos a realidade, não comunicam.

Arnheim (2005), em sua análise acerca da arte, dos elementos gráfico visuais que a compõem e da relação destes com a percepção visual que construímos acerca das imagens, dedica um espaço do seu estudo a tratar da relação da criança com a sua

capacidade de criação e representação do que vê. A justificativa para tanto se faz imanente na própria existência de grande parte das imagens que figuram o nosso entorno, uma vez que estas foram feitas por adultos que, outrora foram crianças e experienciaram a descoberta da possibilidade de ver e representar, o enquadramento da criatividade e, por conseguinte, a busca pelo retorno a inventividade e espontaneidade em suas produções.

Nesse bojo, Arnheim(2005, p. 159), assim nos diz sobre a relação da criança com o que vê e sua forma de representar desenhisticamente:

Sem dúvida as crianças vêem mais do que desenham. Numa idade em que distinguem facilmente uma pessoa de outra e percebem a menor mudança em um objeto familiar, seus desenhos são ainda sumamente indiferenciados. As razões devem estar na natureza e função da representação pictórica. Neste caso temos de pôr de lado um velho ,mas forte preconceito. Da mesma forma que se admitia que toda a percepção visual apreendia a totalidade da aparência individual, supunha-se também que os desenhos e outras imagens visavam a réplica fiel de tudo que os desenhistas viam no modelo. Isto de modo algum é verdade. Com que se parece a imagem aceitável de um objeto depende dos padrões dos desenhistas e do propósito de seu desenho. Mesmo na prática adulta, um mero círculo ou ponto pode ser suficiente para representar uma cidade, uma figura humana, um planeta; de fato, ele pode servir a uma dada função muito melhor do que uma semelhança mais detalhada. Portanto, quando uma criança se retrata com um simples padrão de círculos, ovais e linhas retas, pode fazê-lo não por ser isto tudo o que vê quando olha para o espelho, e não por ser incapaz de produzir um desenho mais fiel, mas porque o simples desenho preenche todas as condições que espera encontrar em um retrato.

A capacidade de perceber, observar, explorar intuitivamente o que está a sua volta é intrínseca a criança desde os primeiros anos de vida, o que avança com o passar do tempo e o desenvolvimento da linguagem do desenho. Assim, como no caso do retrato da família, quando desenha círculos a criança não tem o intento de alcançar um produto que seja majoritariamente fiel aos elementos de sua realidade, embora a conceba em sua essência, mas entende como a possibilidade de por meio da linguagem do desenho modelar mentalmente e graficamente o que vê. Os círculos desenhados para representarem as cabeças dos personagens são fruto de um operoso processo de experiência onde a criança adapta o real dentro do plano desenhístico, atendendo a princípios básicos como o de rotundidade (ARNHEIM, 2005).

Na esteira da geometria e das formas desenhísticas, a rotundidade está relacionada ao círculo, a esfera, enfim, as formas circulares que, segundo Dondis (1997)

se caracteriza por ser um dos elementos visuais mais utilizados pelas crianças para representarem o que veem. Embora denotem instabilidade, as formas circulares são harmoniosas aos olhos humanos. A própria natureza apresenta uma diversidade imensa de formas circulares as quais as crianças utilizam em suas fases iniciais de desenvolvimento da linguagem do desenho para representar o que veem em seu entorno, como podemos visualizar na produção desenhística de uma das crianças da pesquisa:



Figura 22 A rotundidade. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

No desenho acima, a criança fez uso de linhas para configurar as partes do corpo humano como braços, pernas, tronco, pescoço, o que resultou na configuração de um *boneco palito*, forma comumente utilizada pelas crianças em suas fases iniciais de linguagem do desenho para representar seres humanos. A cabeça foi representada através do círculo, atendendo a ideia de rotundidade.

É sabido que uma cabeça não possui a forma circular a qual a criança grafou em seu desenho. Não existem cabeças humanas perfeitamente redondas como uma esfera. Contudo, o que a criança tentou através da feitura de círculos foi tornar palpável via desenho as formas que ela vê no corpo humano, o que segundo Arnheim (2005), é fruto de “uma invenção genuína, uma conquista impressionante”.

O esquema acima se define também pela *simplicidade*, técnica visual identificada por Dondis (1997) para caracterizar composições que não apresentam complexidade no que concerne ao ordenamento de formas. Aqui, o termo simples não

se refere à simplicidade ou simplismo no que tange ao feito da criança, haja visto que grafar formas simples requer do desenhador um grande poder de síntese.

A simplicidade a qual nos referimos se apresenta no ordenamento de formas simples devido à tendência a representar apenas os elementos considerados relevantes pela criança para a constituição e representação da figura humana. Só está no papel aquilo que efetivamente lhe interessa para comunicar a sua intenção. Assim, embora apresente um esquema minimalista no que concerne ao uso de toda gama de elementos gráfico visuais disponíveis no escopo da desenhística, o desenho é rico em inventividade pela busca empreitada pela criança em grafar a sua intenção através de formas que são fruto da sua experiencição perceptiva.

O uso das linhas para representar o corpo é resultado de um ordenamento baseado em princípios de proporção; a linha usada para grafar o tronco é maior que as linhas utilizadas para os braços e pernas, tentando se aproximar da simetria do corpo humano. A bandeira, elemento que um dos personagens do desenho segura em uma das mãos é grafada em tamanho maior que o seu portador, o que nos leva a crer que, embora apresente uma espécie de *exagero ou distorção* quanto à composição das formas, em seu desenho a criança concebe a proporção entre o corpo humano e uma bandeira ou demais objetos. Dada a importância que ocupa na construção desenhística, a bandeira pode ter sido mais importante ou mais fácil de ser desenhada pela criança.

Dondis (1997) destaca o *exagero* e a *distorção* como elementos que se caracterizam pela ideia de distanciamento da representação real das coisas, de como estas são percebidas visualmente. Um bom exemplo do uso da distorção está nas caricaturas cuja característica principal está em evidenciar aquilo que se enseja chamar a atenção. No caso da composição acima o que a criança tentou ao grafar o elemento em tamanho maior foi destacar a altura da bandeira quando esta é levada ao alto por um adulto no momento da lavagem popular. Ora, mas de fato vista assim a bandeira parece maior do que quem a carrega!

A *espontaneidade* é outro aspecto encontrado nos desenhos das crianças em suas fases iniciais. Dondis (1997) assevera que as composições caracterizadas pela espontaneidade apresentam um ordenamento intuitivo, distante de qualquer enquadramento espacial. Ou seja, a criança grafa no papel formas e figuras de forma aleatória, o que não quer dizer que a mesma não planejou o que intentava desenhar, mas

que, no momento da feitura desenhística o papel não assume a função de suporte para a sua produção e sim, o de pano de fundo.

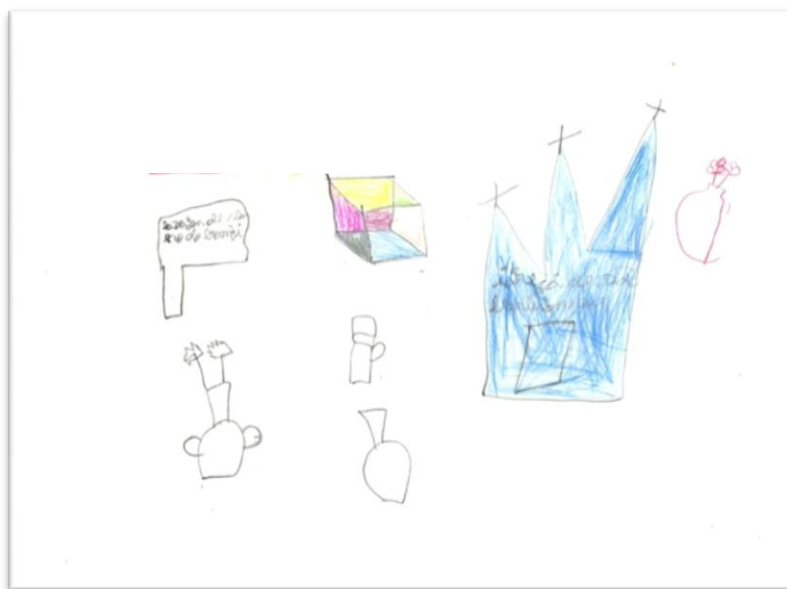


Figura 23 A Espontaneidade. Fonte: José – Criança da Pesquisa

No desenho acima a criança utilizou a folha para grafar diversos elementos em tamanhos diferentes, sem seguir uma “ordem” no que se refere a predisposição das formas no espaço do papel. Os vasos demonstram a sua tentativa de grafar a forma do elemento de maneira similar ao real. Assim, a criança utilizou o espaço da folha para dispor as figuras dos vasos de diferentes formas; com e sem abas, com base reta e arredondada, com e sem tampa, com flores e vazios.

A igreja, desenhada em plano bidimensional apresenta em sua forma um ordenamento que demonstra o poder de abstração da criança no momento de grafar. O quadrado é a base para três triângulos que carregam em seu cume uma cruz. Juntos, tais elementos representam a igreja da cidade que, vista de uma certa distância, apresenta a forma que a criança desenhcou de maneira sintetizada.

O cubo, elemento que apresenta linhas ambíguas as quais se cruzam e impossibilitam a identificação da frente ou do verso da figura, demonstra que a criança sabe grafar formas tridimensionais. Ao colorir cada lado do cubo usando uma cor a criança destacou a forma do elemento e sua dimensão. No que tange ao uso da cor, Dondis (1997) elencará o *colorismo* como o predomínio de cores primárias e ausência ou pouco uso de variação tonal, o que garante ao desenho aspectos de profundidade.

A cromografia⁵¹, termo usado por Gomes (1997) para se referir ao uso da cor em sua dimensão expressiva no escopo das imagens, é de suma importância no que se refere ao seu caráter simbólico, sobretudo no universo das crianças, haja vista o seu poder de atrair a percepção. No caso do azul utilizado pela criança para colorir a igreja o significado está na sua relação com a cor. Em sua versão real a igreja não apresenta a coloração azul. Contudo, a criança defende que, por ser a sua cor favorita, o azul deveria ser utilizado para representar a figura: *“Azul é cor do céu. Eu gosto muito, tenho um bocado de roupa. (...) não dizem que Deus mora no céu e também na igreja? Então, professora.”*

Na fruição de sua capacidade desenhística inicial a criança concebe o ato de representar como um momento prazeroso onde é possível colocar no papel ou nas paredes da casa o que os seus olhos e sua mente constroem e reconstróem o tempo todo. Percepção e imaginário, em paralelo, formam o elo que promove a capacidade de traduzir formas sem reduzi-las a um significado denotativo.

Assim, o uso da criatividade perceptiva e representativa das crianças é traduzido em criações que quando valorizadas transportam quem vê para o universo de quem criou. Assim, segundo Gomes (1996, p.26), “todas as crianças conseguem realizar fábulas ilustradas e construções físicas que, há pouco mais de um século, vem despertando o interesse de psicólogos, pedagogos, pintores, escultores e desenhadores”.

3.1 : OS PRIMEIROS DESENHOS DA FESTA : CROMOGRAFIA E CRIATIVIDADE

Durante as nossas intinerâncias investigativas, como já exposto no capítulo I, desenvolvemos oficinas no intuito de conhecer as percepções das crianças acerca do seu lugar e das suas vivências no culto a São Bartolomeu. Nesse sentido, ao passo em que conhecíamos o território cultural da festa, experienciávamos também como as crianças se relacionavam com o desenho.

⁵¹ Assim como Gomes (1997) utilizaremos o termo cromografia para nos referir a cor na análise dos desenhos.

A primeira oficina desenvolvida por nós teve como tema a festa do Senhor do Bonfim⁵², que acontece na cidade de Salvador – Bahia. Seguindo os procedimentos da Metodologia Dialética de Vasconcellos (1992) utilizamos tal festejo como chamariz inicial para mobilizar as crianças a pensarem sobre festas onde a religiosidade católica dialoga sincreticamente com o universo das religiões de matrizes africanas.

Para tanto, fizemos uso de fotografias⁵³ e vídeos do festejo⁵⁴ como ferramentas aguçadoras para o pensar sobre a festa, os sentidos, memórias e símbolos religiosos existentes na mesma que, em certa medida, estão associados ao culto a São Bartolomeu, bem como ao universo das religiões de matrizes africana e afro-brasileira com o qual as crianças possuem relação.

Enquanto contato inicial, o desenho não se fez como resultado esperado ao fim da oficina. As crianças desenhariam se e quando se sentissem á vontade, o que nos possibilitou perceber como o desenho era experienciado por elas. A partir de conversas em grupo conhecemos o que os meninos e meninas sabiam e/ou pensavam acerca do festejo.

Uma das reações iniciais, quando as fotografias foram distribuídas ao grupo, deu conta de evidenciar que, em se tratando de festas religiosas as crianças gostavam de participar, tinham memórias sobre as mesmas e que a imagem funcionava como catalisador de saberes guardados em seus imaginários e memórias. Ao observarem as imagens abaixo, referentes à festa do Senhor do Bonfim, em Salvador/Ba, as crianças assim nos disseram:

⁵² O festejo acontece em Salvador em meados do mês de Janeiro.

⁵³ Fotografias produzidas por Amanda Oliveira, fotógrafa baiana que trabalha com festas religiosas. Algumas das fotos da festa de Iemanjá fazem parte do projeto “Terreiro em Festa” que tem o propósito de trazer ao público o universo das festas de Candomblé.

⁵⁴ Material áudio visual produzido pelo Grupo de Pesquisa Artes do Corpo, liderado pelo professor doutor Luis Vitor Castro Neto durante a festa do Senhor do Bonfim do ano de 2012.



Figura 24 Festa do Senhor do Bonfim em Salvador. Fonte: Grupo Artes do Corpo - Uefs

Aí é Salvador, né? Eu já fui pra essa festa, pró! Anda muito no sol quente...não fui até lá longe não, mas minha mãe e minha tia foram por causa de negócio aí de promessa. Tem que pegar dois ônibus pra chegar e depois anda um bocado⁵⁵.

Outra criança, estabelecendo relação de similitude entre o festejo que acontece em Salvador e o de sua cidade, indagou:

Isso não é aqui em Maragogipe não, pró? Igualzinho as baianas com jarro de flor na cabeça... Ali não é a tua mãe não, Paulo? Parece a lavagem daqui, pró.(...) Mas é um pouco diferente. A senhora vai ver⁵⁶.

Nesse momento a imagem assumiu três funções primordiais para a nossa pesquisa. A primeira diz respeito a aproximar as crianças do nosso objetivo. A segunda de possibilitar a mediação das nossas análises, haja vista que, por meio da imagem, memórias foram reveladas. A terceira função da fotografia foi a de possibilitar que as crianças desenvolvessem associações, bem como destacassem o que não lhes era comum em seu espaço de vivência. Assim, a fotografia fez as vezes de um espelho: tanto evidenciou as similitudes, quanto deu destaque as diferenças dos festejos que não passariam despercebidas aos olhos dos meninos e meninas. Ademais, a imagem atingiu seu efeito maior e, para nós, mais significativo: comunicou!

As demais crianças que ouviam os relatos e que nunca vivenciaram a festa do Senhor do Bonfim, ou nem mesmo conhecem a cidade de Salvador, ao ouvirem a fala

⁵⁵ Fala de Paulo, uma das crianças da pesquisa.

⁵⁶ Fala de João, uma das crianças da pesquisa.

dos colegas, relacionavam o que ouviam, a realidade não experienciada e o que viviam durante as homenagens ao santo padroeiro de sua cidade. As relações existentes entre a festa ocorrida em Salvador e o festejo a São Bartolomeu partem dos vários elementos constitutivos da cultura africana e afro-brasileira que estão impressos no imaginário das crianças.

As vestes brancas das mulheres que caminham no curso da festa, seus adornos, os vasos de barro contendo flores, enfim, os símbolos existentes nas imagens, para as crianças pareciam similares a todos os elementos que elas percebem e vivenciam durante a lavagem popular ocorrida em Maragojipe.

A água, componente fundamental em uma lavagem, seja pelo propósito que o festejo enseja – a lavagem de um espaço sacro, das escadarias, ou ainda o benzer das cabeças dos fiéis – como também pela função que carrega enquanto elemento sagrado nos cultos africanos e afro-brasileiro, foi elencada como um dos símbolos representativos dos dois festejos, como nos diz, uma das crianças:

Tem que ter e não é pouca! É muita gente para lavar a cabeça, pró. Daqui até a igreja, tem que parar toda hora pra benzer o povo que pede. Aí o povo faz pedidos, né? E a escada é grande também. Tem que ter água e tem que ter perfume se não, não é lavagem!

Ao se remeterem a água⁵⁷, para além da função básica de lavar, haja vista o intento no qual o elemento está representado, as crianças concebem também a missão sagrada, o caráter renovador que há em ter o orí⁵⁸ lavado, abençoado durante um festejo. Dessa forma, pautadas em seus saberes acerca da importância da água as crianças a elegem como elemento fundamental de toda e qualquer lavagem popular. Uma delas diz: “Se não tem água, não é lavagem, professora! É outra coisa, mas não lavagem”.

Dentre as diferenças destacadas pela criança estão o ordenamento espacial da cidade e as cores das flores utilizadas para reverenciar o santo. Sobre isso, a criança nos diz e desenha, evidenciando o saber acerca do lugar e de como ela percebe os símbolos do festejo:

⁵⁷ Enquanto elemento da natureza associado aos orixás Nanã, Iemanjá e Oxum, tríade feminina que segundo os mitos africanos representa a mulher e suas fases – Nanã é a avó, Iemanjá, a mãe de todos os orixás, inclusive de Oxum e esta representa a protetora das crianças - a água é símbolo da totalidade divina, como nos diz Eliade (1998): desde a pré-história, o conjunto água-lua-mulher tem sido percebido como o circuito antropocósmico da fecundidade (...) a mulher, a água, o peixe pertencem constitucionalmente ao mesmo simbolismo da fecundidade, verificável em todos os planos cósmicos (p.155)

⁵⁸ No Yorubá significa cabeça. Nas religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras o orí é a base do sujeito, devendo ser protegida e tratada.

Maragojipe é toda na ladeira, professora. As ruas são assim, como é que se diz... não são grandonas que nem essa aí não. Aonde que dá pra passar esse tanto de gente na lavagem daqui. Dá não! Fica tudo apertado, todo mundo suado no meio da charanga, um sol quente (...) e a flor é vermelha e amarela. Tem branco também.



Figura 25 Os vasos de flores. Fonte: Daiane – Criança da Pesquisa

O desenho feito pela criança apresenta aspectos desenhísticos importantes para o entendimento acerca do significado que ele intenta nos comunicar. O arranjo de flores desenhado em plano bidimensional, com flores em formato chapado, em seu centro apresenta uma forma côncava em tom marrom que representa os vasos de cerâmica produzidos na região onde as crianças vivem. A textura expressa pelo uso do giz de cera marrom garante uma proximidade com o material do qual o vaso é feito artesanalmente. Embora a altura real do vaso e seu formato alongado não tenham sido representados, a fala da criança evidencia o que o desenho enseja representar: as flores e seu aspecto cromográfico e simbólico.

O amarelo em par com o vermelho se destacam em função de suas qualidades; ambas estão na escala de cores quentes e tendem a expandir-se (Arnheim, 2005). Associadas ao calor, fogo, emocional, afetivo, a díade cromática representada pela criança também possui simbologias importantes dentro do universo religioso católico e africano. Se o vermelho das flores representa a cor do manto de São Bartolomeu e o

sangue derramado por ele, segundo o mito católico ocidental acerca do martírio, a cor em par com o amarelo, aplicada de forma intercalada, como no desenho da criança, reverenciam a cobra coral, elemento simbólico que representa uma das qualidades do orixá Oxumaré⁵⁹. Ademais as cores também estão no arco íris, elemento relacionado ao orixá.

Uma vez que as crianças demonstraram interesse e animação no que se refere à díade festa e fotografia, antes de iniciarmos o trabalho de campo onde elas seriam as autoras das fotografias da lavagem de São Bartolomeu, trabalhamos em momento posterior com mais imagens de festas religiosas. Dessa vez utilizamos a Festa de Iemanjá⁶⁰ e a Festa de Santa Bárbara⁶¹, todas ocorridas na cidade de Salvador- Bahia.

Ao contemplarem as fotografias⁶² as crianças desenvolveram novas associações entre os festejos ocorridos em Salvador e a festa do santo padroeiro de sua cidade, muito embora uma boa parte delas jamais tenham ido aos festejos ocorridos na capital baiana, tampouco conheçam pessoalmente a capital baiana. Como explicar as associações representativas construídas pelas crianças?

Partimos do entendimento que os meninos e meninas perceberam nas fotografias elementos dos festejos ocorridos em Salvador que versejam um território que não se estabelece em fronteiras topograficamente visíveis. O não ser um cidadão morador de Salvador, ou não experienciar as festas ocorridas na capital soteropolitana, não impede que as crianças reconheçam na imagem caracteres que constituem um território mais amplo, no qual as mesmas estão inseridas e que se justifica pela identidade.

Trata-se do território cultural, o qual abarca elementos identitários, símbolos, traços culturais que os caracterizam, diferenciam e, como no caso da experiência aqui ensinada, aproximam os universos dos sujeitos. Nesse sentido, os grupos culturais se ancoram em elementos identificadores que os representam e, assim, constroem seus territórios.

⁵⁹ No capítulo II tratamos sobre a mitologia do orixá.

⁶⁰ A festa de Iemanjá a qual nos remetemos acontece no dia 2 de Fevereiro, na cidade de Salvador- Bahia. Segundo Ferreira(2003) “A festa, atualmente, ocorre no bairro do Rio Vermelho, orla de Salvador, motivada pela devoção de pescadores à divindade marinha; a data dois de fevereiro, como em outras festas realizadas ao longo do litoral, refere-se a figura da Mãe d’água e Nossa Senhora das Candeias cuja celebração é feita nesse dia.”

⁶¹ Também fazemos referência a um festejo ocorrido em Salvador. A festa de Santa Bárbara acontece no dia 4 de Dezembro.

⁶² Fotografias produzidas por Amanda Oliveira, fotógrafa baiana que trabalha com festas religiosas. Algumas das fotos da festa de Iemanjá fazem parte do projeto “Terreiro em Festa” que tem o propósito de trazer ao público a visão das particularidades de uma festa de Candomblé.

Para as crianças, os elementos simbólicos observados nas fotografias os aproximam do universo da festa ocorrida em Salvador, são comuns aos seus olhos, bem como as suas experiências. Se os conhecem, se identificam com estes, as crianças sabem falar sobre os mesmos. Ao observarem a cor do manto de Santa Bárbara e das vestes das mulheres trajadas tipicamente de baianas, as crianças prontamente estabeleceram associação com a cor do manto de São Bartolomeu, ambos vermelhos, como podemos visualizar nas fotografias abaixo:



Figura 26 A festa de Santa Bárbara. Fonte: Amanda Oliveira

A cor, as flores, o manto e demais elementos denotavam que a associação feita pelas crianças partia de como elas percebiam e reconheciam o santo a partir do simbólico que este carrega e que as crianças apreendem em seus imaginários. Por que vermelho? São santos iguais? Quem é Santa Bárbara? As dúvidas esboçadas ainda timidamente eram respondidas pelas próprias crianças com a naturalidade e praticidade que lhes são características:

Um não tem nada a ver com o outro! É vermelho porque Santa Bárbara é do trovão, do fogo! O de São Bartolomeu minha vó disse que é por causa do sangue que ele derramou, professora. A senhora sabe disso, né? Ele sofreu. Aí ficou a cor dele.⁶³

Quando falam sobre Santa Bárbara, as crianças estabelecem a associação com o santo padroeiro de Maragojipe ancoradas no aspecto cromático dos seus mantos, mas também destacam com precisão os elementos simbólicos que caracterizam a santa e que a diferenciam de São Bartolomeu. Se o vermelho do padroeiro é justificado pelo sangue

⁶³ Fala de uma das crianças da pesquisa

derramado, pela ideia de sofrimento que está contida nos mitos católicos ocidentais, no caso de Santa Bárbara o vermelho tem seu lugar na relação com o fogo, raios e trovões.

Da mesma forma que sabem a característica de cada santo católico, as crianças demonstram saber a qual santo⁶⁴ do universo das religiões africanas e afro-brasileiras cada um está associado sincreticamente. Indagados sobre quem era Santa Bárbara, uma das crianças tratou de nos mostrar através da fala e do desenho o entendimento acerca das associações versejadas entre as entidades e seus universos religiosos:

Eu acho que é Iansã! Minha avó é filha desse santo. “Braba”, pró (...) ela diz que o santo dela é dono do fogo, gosta de vermelho e é guerreira . Deve ser por isso que ela é “braba”, né? As vezes ela é boazinha, mas quando quer reclamar (...) O colar de minha avó é vermelho também. Lá em casa na estante tem foto de Iansã e da santa da igreja (...), é Santa Bárbara, que ela acende vela. Aqui na casa de João também tem foto desse santo porque a avó dele eu acho que é filha desse santo também. É amiga de minha avó.



Figura 27 O vestido de Iansã. Fonte: Daiane – Criança da Pesquisa

⁶⁴ Utilizamos aqui a palavra santo para nos referir não somente as entidades do universo católico, como também as do universo das religiões de matrizes africana e afro-brasileira, uma vez que em determinados momentos as crianças assim se referiam a estas entidades, não fazendo uso da expressão “orixá”.

O desenho feito pela criança apresenta a forma de um vestido feminino cuja linha base foi esboçada com lápis preto para só posteriormente ganhar os elementos cromáticos que o tornariam um “vestido de Iansã”.

O sentimento se perfaz como um elemento que explica a composição exagerada ou distorcida porque durante a feitura desenhística não estão estanques ao ato de desenhar os sentidos e memórias que o desenhador carrega consigo. O vestido representado pela criança, embora não seja similar, por exemplo, ao das roupas usadas por mulheres de santo, obedece ao intento primordial que a criança tinha no momento de desenhar e que dialoga com o que ela percebe, vê e sente: a grande saia, seu volume e expressividade enquanto veste feminina e o vermelho, que enquanto cor quente, emocional, está associado ao fogo que representa Iansã, bem como ao sangue do manto de São Bartolomeu. Na representação desenhística da criança a cromografia é o elemento principal.

Ao observarem fotografias relativas à festa de Iemanjá, novamente, as cores simbólicas usadas nas vestes das mulheres de santo, ou nos adornos dos presentes mostraram-se importantes em outra fala, quando a criança destacou a figura de uma mulher trajando vestes na cor azul celeste e portando no pescoço um colar de contas transparentes, como podemos perceber na foto abaixo:



Figura 28 Festa de Iemanjá. Fonte: Amanda Oliveira

*Essa festa é pra Iemanjá. Olha o azul e branco aí.
A flor branca também é pra Iemanjá. E essa mulher deve ser filha de
santo toda de branco e azul e com esse colar e esse lenço na cabeça.
(...) Gente de santo que usa branco e essas coisas aí.*

As correlações construídas entre os elementos da fotografia e as características dos santos e orixás, nos oferecem bem mais que percepções superficiais. Há em cada fala das crianças o entendimento acerca de quem é cada santo, seu elemento representativo, sua identidade, seu papel no universo mítico.

Ademais, as crianças descrevem sobre o visível, o que está concretamente na fotografia, mas também sobre o invisível, o que não é materializável, mas que está em suas percepções, como por exemplo, a presença de Iemanjá sem que esta propriamente esteja presente na fotografia. No panteão africano outros santos como Ogum, Oxóssi e Oxum são simbolizados pela cor azul. Contudo, a criança possui o saber acerca da tonalidade e outros elementos simbólicos que juntos representariam uma filha de Iemanjá, como a moça da fotografia.

Ao nos apresentarem a cidade durante a festa de São de Bartolomeu, reencontramos Iemanjá, por meio da percepção de uma das crianças. Quando Joaquim escolheu fotografar uma imagem de barro exibida em uma das entradas da festa, inicialmente achamos se tratar de São Bartolomeu, ou qualquer outra imagem constituinte do cenário da festa. Somente depois, quando ele nos mostrou o seu feito, pudemos perceber quem a imagem retratava e entender as razões para a escolha da criança: “É Iemanjá⁶⁵, pró. Eu gosto. Minha tia é filha dela. Filha de santo. Essa daí só não tá pintada de azul. Mas é ela, sim.”



Figura 29 Iemanjá. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

⁶⁵ No panteão africano Iemanjá figura como a senhora das grandes águas, mãe e protetora dos deuses, homens e peixes, “ela está na terra, nos grãos, nos rios, nos mares, em todas as mulheres e em todos os seus filhos, que co-participam desse poder graças à força conferida pelas Grandes Mães” (Souza, 2011, p. 128).

A fotografia produzida pela criança apresenta uma imagem de barro com formas femininas que remetem a Iemanjá e seus elementos simbólicos como os longos cabelos, os seios avantajados e a coroa, elemento que dialoga com a sua vaidade. O corpo em formato pisciforme, associando-se ao mito das sereias também é representado na imagem (MACEDO, 2008).

No desenho feito pela criança para representar Iemanjá observamos que ela ordenou elementos que remetem à imagem de uma mulher, como os longos cabelos, as flores, o laço enfeitando a cabeça enfim, elementos que se assemelham aos que estão na fotografia e que caracterizam a vaidade da santa.

O vaso de barro é destacado pelos aspectos de proporção que a composição apresenta como um todo. Nesse caso, a ideia de estar erguido nos possibilita conceber que a criança grafou o vaso de flores em tamanho maior para dar a noção de altura. Outro viés de análise se apresenta na própria fala da criança quando esta destaca a presença das flores nas festas para Iemanjá.



Figura 30 O azul de Iemanjá. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

Ademais, no desenho a criança buscou representar o que a foto não possui: a cromografia do orixá. Os diversos tons de azul escolhidos pela criança para representar as vestes, bem como o vaso de flores em tamanho maior que a própria figura feminina,

dão conta de evidenciar o seu intento em desenhar uma Iemanjá a partir do que ele concebe como representativo. Nesse caso, a cor e a importância simbólica das flores.

Se por um lado a fotografia animava as crianças a falarem, contarem sobre a festa de sua cidade, por outro a feitura de desenhos se mostrava, a princípio, um tanto quanto difícil. Elencamos algumas proposições acerca da negativa das crianças. A primeira se referia ao fato de estarem tímidos diante de uma professora nova, em um ambiente comum a eles, mas não para prática de ensino. A segunda dava conta da avaliação acerca do feito desenhístico. As crianças indagavam como seriam avaliadas, se uma má “nota” no desenho implicaria em comunicar aos pais, ou ainda se seus desempenhos resultariam na permanência ou não nas oficinas, o que nos fez refletir acerca do recalque sofrido pelos meninos e meninas em casa e, sobretudo, na escola.

As aulas de Educação Artística, espaço reservado para o desenho no escopo escolar, mas que não contribui para uma educação do desenho, tampouco para a valorização da potencialidade que tal área de expressão humana possui. A desvalorização do desenho segue além, nas demais fases da escolaridade, como nos diz Gomes (1996, p. 14-15):

A expressão através do desenho tem sido considerada como uma das atividades da educação formal que possui peso quase nenhum na estrutura da grade curricular do primeiro grau escolar e, muito menos ainda, no currículo mínimo de cursos de segundo grau (exceto em algumas instituições de ensino técnico-industrial). Por isso a educação do desenho, que deveria ser, tal como a entendemos, de fundamental importância para a compreensão de aspectos da cultura material e, em particular, da influência desta sobre a cultura das ideias e a do comportamento de um povo.

A escola, bem como o processo de aprendizagem, tendem a reprimir a liberdade desenhística das crianças uma vez que dão importância maior aos exercícios, conteúdos, leituras. Pouco ou nenhum espaço é dado para o pensamento, para o que a criança pode e quer fazer, valorizando sua capacidade inventiva e criativa, o que resulta na ideia de não saber desenhar.

Albano (1999) é categórica: toda criança desenha. Tal afirmação vai de encontro ao imaginário de inaptidão do ser na fase da infância, o que nos leva a repensar a importância da escola desde as fases iniciais na formação dos educandos. Ora, se toda criança desenha por que, algumas dizem não saber desenhar?

Ao passo em que são enquadrados ou ignorados os desenhos deixam de ter importância, perdem espaço no universo infantil em detrimento do letramento que

atende aos pressupostos curriculares, o que terá influência na fase adulta, como nos diz Albano (1999, p. 70):

O que tenho observado no início da alfabetização, quando pressionada no tempo e pela mecânica que a faz repetir formas sempre iguais, é que a criança rompe com seu desenho. Acontece realmente uma quebra, um corte e a criança pára de desenhar, estacionando nesta fase. Se pedirmos a um adulto que desenhe algo, seu desenho será o desenho de uma criança nesta fase e no entanto seu pensamento não é mais operacional concreto, mas formal, se obedecermos a uma terminologia piagetiana.

Assim, o desenho se apresenta como superficial, algo para ser feito durante o momento de lazer, ou na aula de Educação Artística, mas que não possui valor significativo na sua evolução cognitiva. Ao passo que sua produção desenhística não é valorizada como um feito tão importante quanto a aprendizagem das letras do alfabeto ou as somas primárias, a criança entende que desenhar não possui valor algum dentro do que se espera do seu desenvolvimento.

Quando expõe aos pais ou aos professores seus feitos desenhísticos a criança enseja primeiro, comunicar. Segundo, perceber que sua mensagem foi transmitida, compreendida e, por conseguinte ter seu feito valorizado. A produção desenhística não se faz em vão. Uma vez que ordenou mentalmente a proposição a qual detinha como objetivo expressar, imprimiu nesta sentidos, símbolos, códigos referenciais do seu mundo, a criança espera se não a compreensão, ao menos o elogio frente ao seu esforço comunicativo.

Quando nenhuma dessas prerrogativas se fazem presentes a atividade desenhística encontra o seu maior entrave, uma interjeição que repercutirá ao longo da existência do sujeito: desenhar serve para quê? Paralelo ao questionamento quanto a funcionalidade, emana o “não sei desenhar” como justificativa para esconder o receio de não ter o seu feito valorizado, compreendido dentro daquilo que a criança se propôs a fazer, a comunicar. Tolhidas em sua capacidade desenhística, as crianças deixam de utilizar a imensa gama de recursos da imaginação desenhística que possuem desde o começo do processo cognitivo por falta de encorajamento, ou ainda em detrimento de um ensino que não valoriza o desenho em sua dimensão expressiva.

A recusa de algumas crianças em desenhar não se mostrou como uma barreira intransponível haja vista que, enquanto professora que também teve seus desenhos renegados durante a infância, me parecia possível construir juntamente com os meninos

e meninas um novo olhar sobre o ato de desenhar, desfazendo-se da necessidade do acerto e resgatando o poder que essa atividade possui.

Assim, a partir do “Eu não sei desenhar, professora...” propus-me a desenhar juntamente com as crianças durante todas as oficinas. Tal escolha foi fundamental tanto para que os meninos e meninas quisessem desenhar, quanto para aumentar a proximidade entre nós, estreitar a relação educador-educando e desfazer o medo que ali também se estabelecia, posto que as crianças imaginavam que, em se tratando de uma professora, eu deveria saber desenhar bem, ou ainda poderia julgar as suas produções certas ou erradas.

Desenhar com as crianças certamente foi um dos momentos mais prazerosos da pesquisa, haja vista a riqueza de saberes que cada um dos meninos e meninas partilhavam comigo de forma espontânea. Quando o medo da minha avaliação sobre seus desenhos já não se fazia presente, as crianças se sentiam livres, inclusive, para me ensinar “macetes” desenhísticos. Foi assim que ao observar o meu desenho de uma mulher vestida tipicamente como baiana, João se dispôs a me ensinar a fazer “uma baiana maragojipana”, bem como a desenhar diversos tipos olhos.



Figura 31 A baiana da professora

Essa baiana da professora parece que é japonesa! Essa não é de Salvador, nem de Maragojipe! Pró, a senhora me desculpe, mas eu

*sou mais a minha. Vou ensinar a senhora como é que se faz um olho decente!*⁶⁶

Aqui destacamos não somente a relação que foi construída através da partilha em fazer junto, como também os aspectos levantados pela criança em sua fala. Ao dizer que o meu desenho retratava uma mulher possivelmente japonesa, ao invés de uma mulher caracteristicamente baiana, a criança expressou o entendimento acerca das formas dos olhos humanos, que não se apresentam como uma linha semelhante a desenhada por mim, como também, e sobretudo, o saber acerca dos caracteres que constituem o corpo negro, a partir dos sujeitos que ele convive em seu território.

A figura feminina desenhada por mim não era considerada baiana e maragojipana por não apresentar formas que se remetessem ao que a criança diariamente vê. Assim, João me ensinou a desenhar olhos de diversos formatos o que nos possibilita conceber a inventividade da criança no que tange a representação.

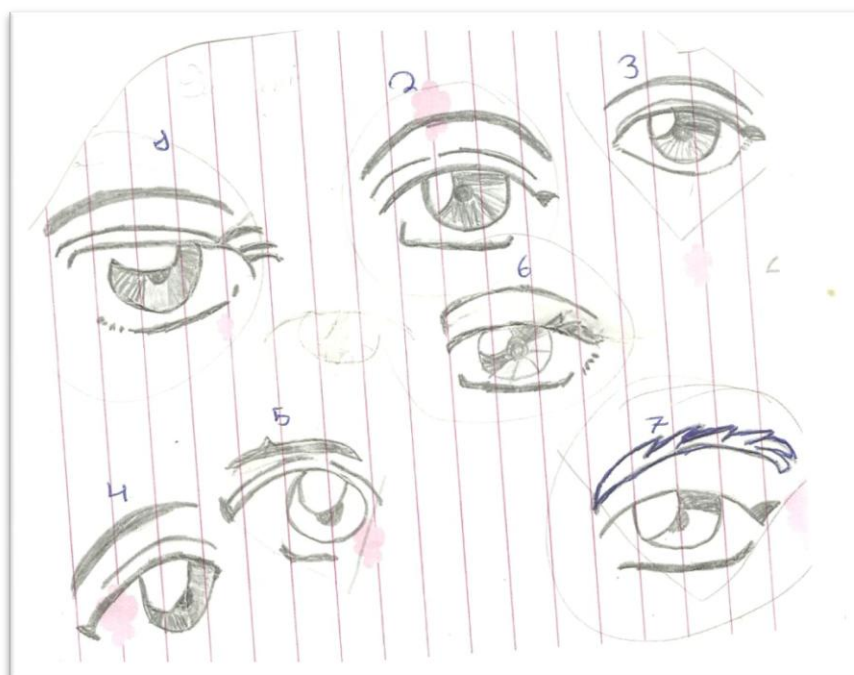


Figura 32 Aprendendo a desenhar olhos. Fonte: João – Criança da Pesquisa

Com a maestria de um ladino desenhista João construiu uma espécie de tabela referencial de formas desenhísticas do olho humano que, para além do aspecto circular

⁶⁶ Fala de uma das crianças da pesquisa

do globo ocular, apresenta expressões delineadas pelas linhas da sobrancelha, dos cílios e supercílios e que, dentro da composição feita pelo desenhador representam a infinidade de tipos de olhos e de olhares do ser humano.

Para construir cada tipo de olho representado na tabela a criança iniciou traçando um “V” como base inicial do desenho e parâmetro para a configuração das demais formas compositivas do olho. O ensejo em se basear através dos pólos que as retas do “v” proporcionam era simples: esboçar as linhas circulares do globo ocular e as linhas horizontais da sobrancelha de forma simétrica. Após diversas tentativas de alcançar a simetria desejada a criança nos apresentou a tabela. Não podemos deixar de evidenciar a potencialidade inventiva da criança e sua capacidade de perceber as formas, de configurá-las baseando-se no que vê, nos seus saberes.

Da mesma forma que percebem e sabem falar sobre as características dos santos e orixás, as crianças possuem percepções aguçadas acerca do ser ou não de santo. Uma vez que o nosso contato com as crianças não se resumia ao momento das oficinas e ao cronograma estabelecido, ao fim de cada encontro, quando os meninos animadamente me convidavam para brincar com eles no parque próximo ao espaço do terreiro, ou se ofereciam carinhosamente para me levar até a minha casa a pesquisa permanecia acontecendo.

Ouvi-los contar as peripécias na escola, as matérias que mais gostavam e as que não apresentavam bom rendimento, a relação com os professores, o que gostavam de fazer nos momentos de lazer, as histórias cheias de simbolismo sobre “santos”⁶⁷ que reclamam com meninos desobedientes, enfim, tudo se mostrava como elemento de suma importância para a pesquisa e seu objetivo. Se o saber se faz na vivência e esta não se enquadra em momentos estanques, a pesquisa com as crianças não poderia ser diferente.

Nesse sentido, alguns símbolos, como o “ebó mal feito”, que fazem parte do território cultural das crianças emanavam em nossa pesquisa durante os passeios feitos no intuito de conhecer Maragojipe conforme a percepção dos meninos e meninas. O desenho de Exu é outro bom exemplo da liberdade conquistada pelas crianças no

⁶⁷ Trazemos a denominação santo utilizada pelas crianças de terreiro e pela comunidade de religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras para se referirem aos orixás. Destacamos que na história contada pela criança a mesma não se referia a um santo católico, mas sim a um orixá possivelmente incorporado que esteve em uma das festas no terreiro.

processo desenhístico. Em meio a conversas sobre a fotografia do ebó uma das crianças espontaneamente nos apresentou a seguinte composição desenhística:



Figura 33 Exu. Fonte: Joaquim – Criança da Pesquisa

O desenho é composto por um círculo, elemento que associa-se a ideia de repetição, infinitude. A forma circular que figura o meio da folha por si só, numa prévia leitura simbólica, já é representativa do santo pela íntima relação com o movimento que este possui. Contudo, em sua composição desenhística a criança nos apresenta outros elementos que dão ao desenho um aspecto dual; há na composição de Joaquim símbolos demonizantes que a cultura ocidental imprimiu na imagem de Exu.

Em cada lado do topo do círculo, encontramos um ordenamento de linhas intercruzadas que simbolizam chifres em forma de um tridente. Ambos os elementos, os chifres e o tridente, na cultura brasileira são relacionados à imagem do diabo medieval lavrada pelo cristianismo católico, pelo protestantismo e o neopentecostalismo. Cabe analisar cada um desses elementos a fim de conceber como estes estão no imaginário das crianças e se associam a imagem diabólica dada a Exu .

Embora comumente os chifres sejam associados à figura do diabo, tais elementos são de suma importância para religiões pré-cristãs como o judaísmo e o

cristianismo, não apenas pelas representações plásticas, mas também pelo seu aspecto simbólico.

Segundo Luker (2006), na Antiguidade os chifres eram considerados armas de ataque e defesa, símbolos máximos de força física e poder. Os chifres também possuem estreita relação com o sol o que em certa medida explica o seu desenho. A deusa egípcia Hator, dona do céu, traz na cabeça um par de chifres e um sol, os quais simbolizam o amor, a sexualidade, a fertilidade, a alegria, a música, a embriaguez, o que desmistifica a ideia negativa acerca do símbolo que foi inculcada no imaginário coletivo. Dessa forma, inferimos que a depreciação dos chifres parte do processo de resignificação dada aos elementos de culturas concebidas como primitivas, como no caso, as religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras, que tem seus símbolos conotados pejorativamente, atribuindo a estes aspectos repugnantes.

No desenho da criança um par de olhos desenhados na forma de círculos vazados e um sorriso expresso por uma linha curva dão conta de dar rosto ao santo e, mais que isso, representar a dualidade polifônica da entidade. O desenho conta ainda com um rabo, elemento associado à figura demoníaca que a cultura ocidental inculca no imaginário coletivo.

A cromografia fecha a composição gráfica do santo; com o giz de cera preto a criança pintou uma espécie de moldura para o desenho. O corpo do círculo ganhou duas cores: preto no entorno e vermelho no meio, no que seria o próprio corpo da entidade uma vez que, o rabo ganha a mesma coloração. O inusitado par de chifres apresenta a cor azul, que em contraste com as outras cores, destacam a expressividade do desenho da criança.

Para além dos elementos do desenho não podemos deixar de citar a simbologia expressa na produção gráfica da criança que, se por um lado apresenta o tridente que se confunde com os chifres e o rabo, símbolos característicos da imagem criada sobre a figura do diabo, por outro apresenta um sorriso que à primeira vista parece inocente e infantil, como os sorrisos dos personagens de desenho animado que as crianças costumam desenhar. Se representa o medo culturalmente criado, também representa a alegria, como a própria criança nos disse tentando explicar a razão do sorriso de Exu: “*ele ri porque é alegre, professora.*” É Exu o movimento, é Exu a alegria.

Partilhar da vivência com as crianças possibilitou não somente que as mesmas desenhassem com tranquilidade e representassem seus imaginários, mas também que

revelassem para nós caminhos metodológicos, possibilidades de tornar a pesquisa ainda mais feita com e para eles.

Dessa forma, buscamos investigar com os meninos e meninas quais partes da festa eles gostariam de nos apresentar. Daiane foi a primeira a nos dizer o que gostava e o que não gostava do festejo:

Eu não gosto da parte da missa, de ir todo dia orar, essas coisas. Eu gosto muito é da lavagem porque é animada, todo mundo se diverte, tem charanga, tem fogos. Minha mãe sai vestida de baiana, a gente arruma ela todinha, bota maquiagem. A minha tia também, a mãe de Maria. Eu gosto também da regata⁶⁸, mas não tem muita graça porque não dá pra eu ir naqueles barcos. É tudo caro.

As demais crianças demonstravam a mesma escolha que Daiane, destacando o aspecto alegre que a lavagem popular possui:

Professora, a senhora já foi em alguma lavagem? A de Maragojipe não tem igual! É cada coisa, cada coisa...e dá muita gente de tudo que é lugar. Esse ano então, vai ser “o bicho”!

Muito embora as falas reverenciassem a escolha pela lavagem enquanto evento associado as suas pertencas, nos intentava saber como o resto do festejo a São Bartolomeu era percebido pelas crianças, haja vista que direta ou indiretamente as etapas da homenagem ao santo tem rebatimento nas vidas dos meninos e meninas.

No primeiro dia do mês de Agosto, por exemplo, as aulas são suspensas em todas as escolas da rede pública do município e as crianças são levadas pelos professores para assistirem a uma missa que anuncia o início das homenagens ao santo padroeiro. Indagadas se a ida a missa acontecia somente nesse momento, assim as crianças nos disseram:

Professora, eu só vou porque não tem jeito, viu? Aonde que eu não vou? Vai que a professora tira ponto da gente? Mas se tivesse como eu “me sair” eu me mandava era pra casa, pra jogar videogame, ou jogar gude aqui na porta. Eu só vou porque ate minha avó se descobrir que eu não fui me mata. Mas demora muito, eu nem sei o que é que falou lá...não presto atenção. Fico doído pra liberar logo.

⁶⁸ A criança se refere à Regata Aratu, que também faz parte da festa a São Bartolomeu. O evento náutico que faz parte dos festejos e reúne velejadores de todo país, como também do exterior. No último domingo da festa, quando a atividade desportiva acontece, um grande contingente de turistas visitam a cidade e circulam por seu espaço.

Para além do fato da obrigatoriedade quanto à presença, as crianças destacaram o aspecto austero característico das missas, como razão pela qual não se sentiam a vontade para partilharem do ambiente, como nos diz Maria:

Eu só vou na missa bem raramente. É longe daqui de onde a gente mora. E quando chega lá eu canso logo. Fica todo mundo sério, todo mundo sentado, tudo arrumado. Não pode falar nada que reclamam e é pecado. Não tem música também, né? Quer dizer, tem até música, mas é aquela coisa toda séria. Se me colocarem para escolher entre uma missa e uma festa aqui na casa de João eu nem penso, pró! Minha mãe deixando, eu venho pra cá. A senhora já foi em alguma festa em terreiro? É bom demais! Tem comida, tem música, tem mais gente. É festa de verdade! Vem um dia pra senhora ver.

Fazendo um breve contraponto as falas das demais crianças, Eduardo nos diz:

Eu até gosto de ir na missa. É bom. Gosto da procissão também. Não é divertido como uma lavagem, mas é bom pra rezar. Agora se for pra escolher entre ir na missa e ir na festa aqui, eu escolho a daqui. A gente se diverte tanto, que a senhora nem sabe. Tem hora que corre de santo, tem hora que a gente come, tem hora que a gente fica só olhando o povo dançando. A gente não entra porque é criança, né? Fica aqui da janela. As vezes a gente vai dormir e a festa nem acabou.

A escolha entre a festa no terreiro em detrimento da missa, ou da procissão nos apresenta um desenho prévio do território cultural da festa de São Bartolomeu, como também e, sobretudo, do território dos meninos e meninas da nossa pesquisa. Quando descrevem o ambiente da missa, as crianças nos mostram o que não caracteriza os seus universos. A seriedade, o sermão proferido pelo padre, a necessidade de manter-se comportado, os cânticos católicos, enfim, todos os elementos constituintes de uma missa não dialogam com o universo o qual as crianças se sentem pertencentes.

Por outro lado, ao falarem animadamente sobre as festas que participam no terreiro, as crianças nos demonstram que concebem no espaço do culto um momento de celebração não somente aos santos, mas também de suas próprias vidas, de suas identidades. Da mesma forma que comem, brincam e assistem a festa, ações comuns a qualquer um que esteja presente no momento do culto, as crianças correm do “santo brabo”, observam as características de cada santo, experienciam mitos, fazem e refazem memórias em meio a tradição ancestral. Escolhem esta, ao invés da obrigação imposta

pela escola porque, no espaço do terreiro, ou em seu entorno, é possível viverem suas identidades de forma plena, sem depreciações ou recalque.

Dessa forma, o terreiro assume uma função primorosa na vida dos meninos e meninas por se destacar como espaço mítico originário de grande parte dos símbolos e mitos que estes carregam em seus imaginários. Aqui, o lugar corresponde ao lócus de onde as crianças falam, vivem e constroem suas identidades.

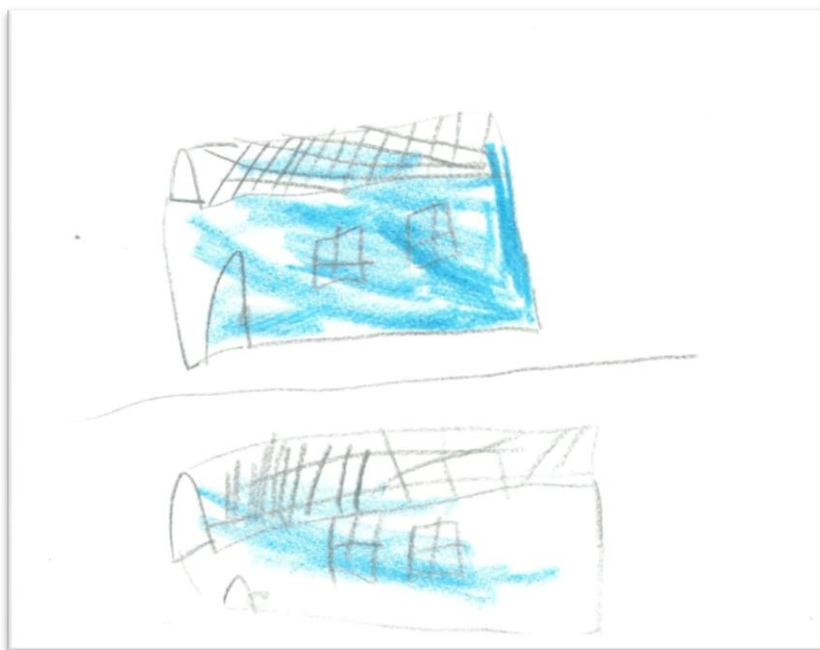


Figura 34 O terreiro. Fonte: Paulo – Criança da Pesquisa

Uma vez que não conseguiu desenhar o terreiro como ele é por dentro, seus elementos e formas, a criança escolheu a cor para representar o lugar e dar concreticidade ao que ele tentava revelar. O azul, cor que figura as paredes do Banda Lecongô, foi utilizado pela criança no desenho e justificado na fala, em uma associação entre a representação do real e o sentido simbólico que a cor carrega: “É azul porque é a cor do santo da mãe de santo, da dona do terreiro. Azul e branco”.

Haja vista a importância que o terreiro possui para as crianças por ser o espaço de vivências das mesmas e local de onde a lavagem popular sai para desenhar as ruas da cidade, apresentamos uma planta baixa do local destacando a função do espaço do barracão, local onde as nossas oficinas aconteciam.

Como dito anteriormente, no capítulo I da presente dissertação, as nossas oficinas ocorriam no barracão, espaço ofertado pela Mameto para que desenvolvêssemos nossas atividades. Embora o terreiro apresente a forma quadricular,

comum ao ordenamento arquitetônico das casas, o barracão em seu desenho simbólico apresenta a forma circular. Tal aspecto é explicado pela função do lugar no momento do culto, como também pelo simbólico que a forma circular possui no bojo das religiões de matrizes africana e afro-brasileiras. O axé, energia que move e sustenta a existência é essencialmente circular. No momento em que os santos dançam o círculo novamente se faz presente pelo ordenamento enérgico que a dança possui e que está impresso no universo mítico do candomblé.

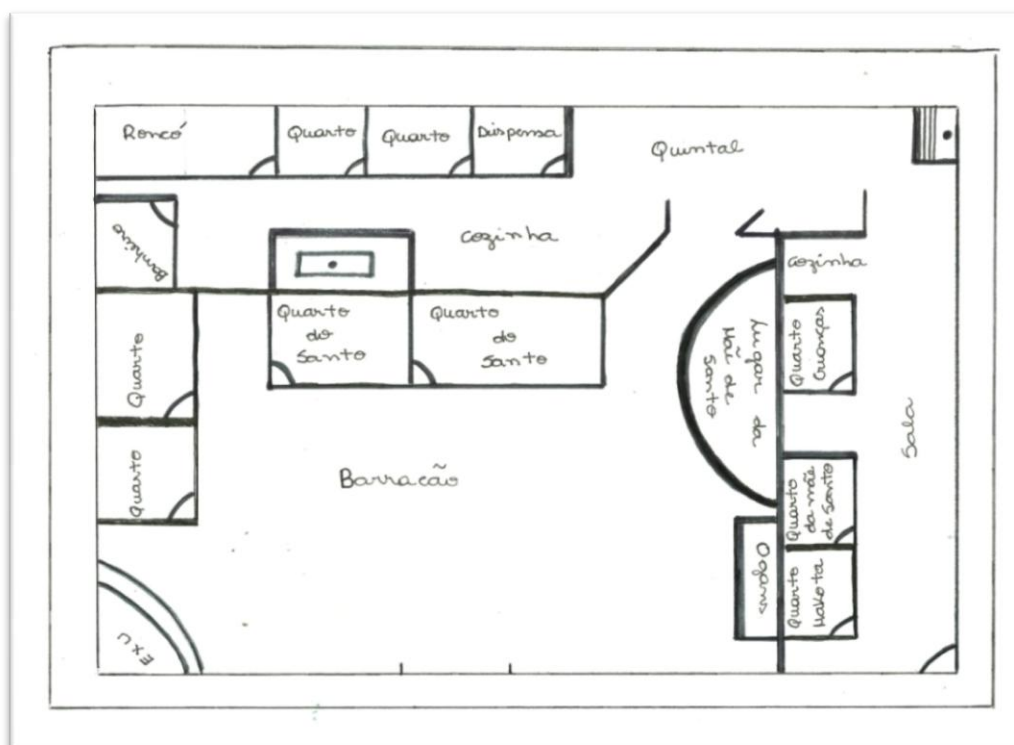


Figura 35 Planta baixa do terreiro Banda Leongo

À esquerda, logo na entrada do terreiro encontramos o lugar de Exu que se explica pela função do santo em proteger a entrada e saída dos que circulam pelo terreiro, ou seja, o movimento e sua circularidade. Os quartos existentes no espaço do barracão possuem duas serventias: dois para guardar utensílios, roupas, adornos e os demais são as “casas dos santos”⁶⁹.

À direita, encontramos o local onde os ogans se posicionam para tocarem percussão no momento da festa e o “lugar da mãe de santo” espaço reservado para que a Mameto fique acomodada possua uma visão privilegiada no momento das cerimônias.

⁶⁹ Denominação dada por uma das crianças da pesquisa para designar o local onde os santos ficam assentados.

As crianças destacam o local pelo simbólico que carrega, uma vez que seria uma espécie de casa da Mameto.

A figura da mãe de santo também foi representada desenhisticamente pelas crianças seja por sua importância dentro do terreiro, nas festas, na lavagem, como também pela sua imagem de senhora séria, temível e a qual todos devem ter obediência:



Figura 36 A mãe de santo. Fonte: Elias – Criança da Pesquisa

Eu nunca vim em festa aqui sem que ela esteja lá sentada naquela cadeira, toda “empiriquitada” de branco, com os colares. Todo mundo faz o que ela manda. Minha mãe mesmo atende rapidinho. Ela é velhinha, né? Tem que ficar sentada, mas também já vi dançando. Se a gente ficar “zuando” demais na hora da festa ela reclama.

No desenho encontramos a representação de uma figura feminina trajando vestes típicos de baiana, colares, carregando flores e sorrindo. A falta de cores nos remete a necessidade da criança em representar o branco das roupas que cotidianamente a mãe de santo usa.

Na composição da criança podemos analisar através das formas escolhidas para desenhar o corpo da mãe de santo o intento de representar o efeito que as roupas de santo dão ao corpo feminino. Uma vez que a mãe de santo é magra, uma análise precipitada acerca do desenho denotaria que a criança não conseguiu representar fidedignamente a figura da Mameto como ela de fato é.

Contudo, concebendo que a criança desenha o quê e como vê, versemos que em sua composição está a representação da sacerdotisa não em sua forma física magra, mas sim, em como a criança a percebe adornada em suas roupas e acessórios que, de fato, contornam o corpo feminino com mais volume. Nesse sentido, a criança em sua composição simples, sem uso de cores, somente do lápis preto, trouxe ao papel como ela percebe a mãe de santo partindo dos elementos forma, volume e cor, o que contribui para que o feito desenhístico apresente seu caráter simbólico e representativo.

Tomando como referência as etapas metodológicas elencadas para subsidiar a feitura da pesquisa, destacamos aqui o momento em que as crianças, empoderadas de suas capacidades criativas e interpretativas, desenhavam com liberdade e segurança expressando as formas simbólicas que vivenciam e produzem. Trata-se da Análise, segundo a Dialética de Vasconcellos (1992). Ao passo em que representam desenhisticamente as formas simbólicas de suas culturas, dos seus territórios, as crianças nos apresentam seus universos simbólicos.

3.2 “É DO TERREIRO QUE SAI A LAVAGEM!” : A RELAÇÃO ENTRE MOVIMENTO E DESENHO

A organização da lavagem acontece dias antes, com o preparo do espaço, a ornamentação dos vasos de barro, preparo das comidas a serem servidas no almoço que antecede o curso pelas ruas da cidade, bem como a limpeza e reparo nas bandeiras em homenagem ao santo padroeiro. Nas primeiras horas do dia a rua em que o terreiro fica localizado ganha cores, cheiros e sentidos que denotam o momento da lavagem. Dessa forma, a dinâmica do terreiro é modificada e as crianças, em meio ao preparo festivo, nos ofereciam uma prévia do que aconteceria no momento da lavagem.



Figura 37 Baiana se arrumando. Fonte: João e Maria – Crianças da Pesquisa

É o dia que mais faz sol aqui, professora. Se prepare porque a gente vai andar muito no sol quente, um calor (...) Não sei como as baianas aguentam com aquelas roupas toda parecendo um bolo, um negócio assim, cheio de maquiagem, cheio de colar. Deve dar um calor...mas baiana tem que se “empiriquitar”, né? Fica bonito, fica massa.

Na fotografia acima a criança buscou destacar o momento que antecede a lavagem, quando as mulheres se reúnem no espaço do barracão e se arrumam em grupo. As cores do pano da costa⁷⁰ usado pelas mulheres em torno da cintura correspondem às cores das flores que as crianças destacam em suas falas e desenhos, como policromia associada à lavagem e ao universo simbólico e representativo dos santos católicos e africanos; amarelo e vermelho. Na fotografia a saia, elemento já antes representado no desenho da mãe de santo e na roupa de Iansã, chama a atenção do observador para o volume da peça, o desenho das rendas que adornam o tecido e o contraste cromático entre as cores que compõem os trajes.

No momento da lavagem a dança alegre das mulheres vestidas tipicamente de baianas, o rodar das saias, o samba de roda dançando em grupo, as músicas tocadas pela charanga, os sorrisos das pessoas, são alguns dos elementos que chamam a atenção das crianças e que compõem o desenho do território da festa. Adornadas com vastas saias geralmente brancas com detalhes em vermelho e amarelo, segurando vasos de cerâmica

⁷⁰ Parte integrante das indumentárias das mulheres de santo.

contendo flores, as mulheres trajadas tipicamente de baianas são as protagonistas da lavagem e um dos elementos que as crianças intentaram representar na fotografia e no desenho.



Figura 38 A dança da baiana. Fonte: Eduardo – Criança da Pesquisa

A criança fotografou o momento exato em que uma mulher dança animadamente ao som da charanga que a acompanha o curso da lavagem. O movimento das saias, o gingado dos corpos, as sombras produzidas pelas mulheres e seus trajes formam a composição visual percebida pela criança. Quando de lápis e papel em mãos a criança buscou reproduzir o que a fotografia congelou: o rodar das saias.

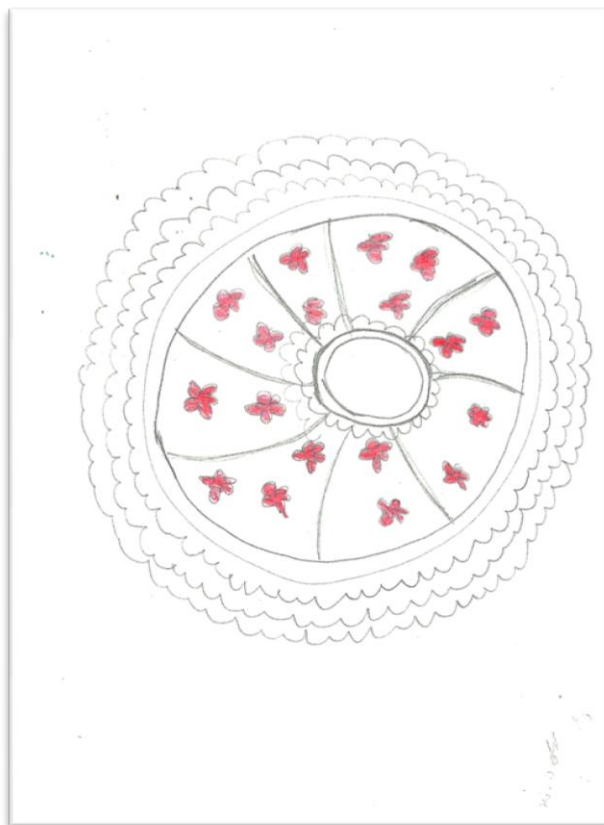


Figura 39 A saia. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

A composição desenhística produzida por Maria nos chama atenção pela inventividade da criança ao tentar reproduzir via desenho o movimento da saia das baianas no momento da dança. Para esboçar seu intento a criança, primeiro fez uma sucessão de círculos para representar a peça em sua parte superior, e na inferior com os babados e rendas que enfeitam a barra da saia.

No círculo central, que seria o corpo da saia, a criança esboçou linhas que dão a impressão de pregas, costuras, o que, no campo do desenho de moda, por exemplo, é utilizado justamente para dar a ideia de caimento do tecido e movimento da peça. O círculo menor, no meio da saia seria o lugar de encaixe na cintura da mulher. Flores vermelhas adornam o tecido da saia, dialogando com o pano da costa usado pelas mulheres.

Sobre o movimento nos desenhos, Dondis (1997, p. 80), nos dirá:

A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida. Em parte, essa ação

implícita se projeta, tanto psicológica quanto cinestésicamente, na informação visual estática.

O desenho de Maria embora estático contém em sua composição a ideia de movimento expressa na forma dos círculos ordenados em tamanhos diferentes e que dão a dimensão de crescimento da forma esboçada na saia. Sobre isso, Hsuan- Na (1997, p.77) assim nos diz:

Nos desenhos visuais fisicamente estáticos, o movimento é subjetivo, isto é, percebido como um diagrama de forças que interpreta certo processo de movimento ou crescimento. O movimento é sugerido, de modo que leva os olhos facilmente de uma parte a outra do desenho, de uma maneira direta e imediata. Vemos a mudança de uma linha para outra, de uma dimensão para a outra, de uma cor a outra ou de um tom ao outro, e assim por diante.

Boa parte das mulheres que desfilam na lavagem possuem algum grau de parentesco com as crianças da nossa pesquisa. São mães, tias, primas, madrinhas, vizinhas das crianças da pesquisa. Isto posto, percebemos que ao falarem sobre os sujeitos das fotos feitas por elas mesmas, as crianças sentiam-se orgulhosas em nos apresentarem cada uma delas destacando os elos de pertença e o papel delas na lavagem, como nos diz José: *“Olha aí, professora. Minha tia fica bonitona, né? É a mais bonita de todas, pode reparar. Toda combinando.”*

O branco das saias e sua relação com o “povo de santo”, mais uma vez é destacado pelas crianças ao nos mostrarem uma das fotografias em que “ a saia parece nuvem”:

Essa minha foto tá tão bem tirada que a saia da baiana parece uma nuvem de tão branca, professora. Botei pra lá, não foi? Sou fotógrafo, rapaz! Aí ó... o povo que é de santo gosta de se vestir assim. Tem que botar na Qboa⁷¹ uns quinze dias antes pra ficar assim, tudo branquinho. Eu não sei não, mas eu acho que se tiver mal lavada o santo deve “pirar” com a cara da pessoa.

⁷¹ Marca de água sanitária utilizada como desinfetante e alvejante.



Figura 40 branco das vestes. Fonte: João – Criança da Pesquisa

Nos desenhos das crianças sempre que as formas não apresentavam cores havia o intento de reproduzir o branco em sua essência. Ainda que o papel pudesse lhes dar a ideia do branco puro, as crianças encontraram na fotografia a possibilidade de representar o real efeito da cor, sobretudo, no universo do candomblé.

O mesmo branco citado no que concerne às vestes, mais adiante seria lembrado pela criança quando esta nos explicaria o sentido do milho branco lançado ao ar pela mãe de santo, momentos antes da saída do cortejo.



Figura 41 O milho branco. Fonte: João – Criança da Pesquisa

Na fotografia a criança captou o momento em que a mãe de santo lança os grãos de milho branco ao ar e purifica a cidade antes do começo da lavagem. O ato da criança em captar a sua ação e o símbolo que a sacerdotisa carrega, comunicam o seu intento. Nesse sentido, a figura da Mameto com um dos braços elevados e o outro segurando uma bacia contendo o milho branco, dão a dimensão do que a criança buscou desenhar via fotografia.

O milho branco ou *Àgbàdó Funfun* lançado pela mãe de santo trata-se de um ebó, canal que interliga sujeito e axé (Santana,2004). De igual maneira o pombo branco e a pipoca, elementos também de cor branco utilizados pela Mameto antes da saída do cortejo, estão ligados pelo mesmo sentido que possui nos cultos africanos e afro-brasileiros: purificar, equilibrar e garantir a paz.

No desenho, a criança representa o pombo branco, pássaro utilizado no momento da purificação da rua, mas que fotograficamente não foi possível captar. Aqui observamos o efeito contrário da relação desenho e fotografia. O que o movimento rápido do pássaro não possibilitou captar de modos a conseguir congelar o objeto de forma nítida, o desenho no papel possibilitou. Aqui, a criança apresenta a representação do animal em sua forma estática, momentos antes deste ser solto ao ar.



Figura 42 O pombo. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

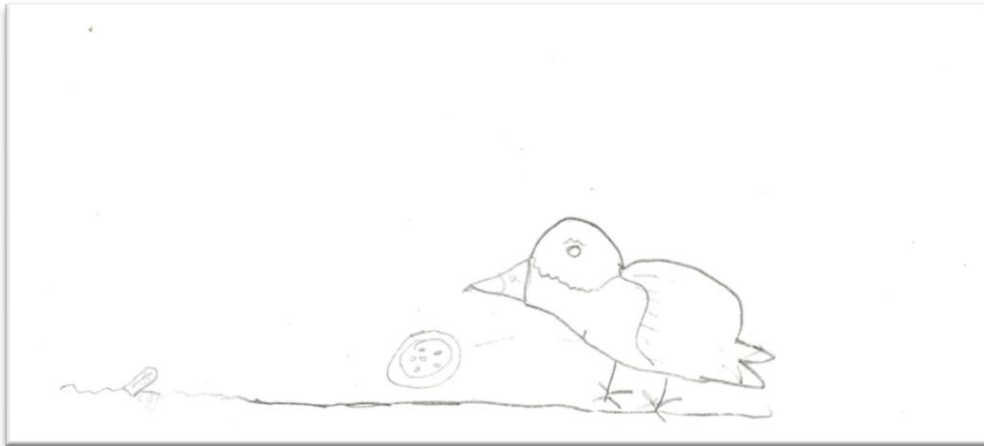


Figura 43 O pombo. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

Nos dois desenhos encontramos o pombo no que seria o chão do terreiro. O desenho do pombo comendo o milho branco utilizado pela Mameto na benção da cidade apresenta a forma animal comum de um pássaro em sua composição mais simples; linhas ordenadas a fim de representar a silhueta do objeto; falta de cores enquanto ação intencional, uma vez que o branco da folha fez as vezes da coloração natural do pássaro.

Em suas análises sobre a abstração enquanto redução aos elementos mais essenciais e característicos do que é percebido pelo desenhador, Dondis (1997, p. 91) utilizando o exemplo do desenho de um pássaro, assim nos diz:

Em ambos os casos de licença visual, a forma final segue as necessidades da comunicação. Em ambos os casos, na informação visual, estão presentes detalhes do aspecto natural do pássaro suficientes para que a pessoa capaz de reconhecer um pássaro possa identificá-los nos esboços. A eliminação ulterior dos detalhes, ate se atingir a abstração total, pode seguir dois caminhos: a abstração voltada para o simbolismo, as vezes com um significado identificável, outras vezes com um significado arbitrariamente atribuído, e a abstração pura, ou redução da manifestação visual aos elementos básicos, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente.

Os desenhos dos pombos nos remetem aos touros esboçados por Picasso na série “Metamorfoses de um touro” que, ao invés de buscar a configuração máxima dos detalhes constitutivos do animal, fez o caminho inverso buscando no traço único e simples, no ordenamento básico de linhas que geram a forma, a representação similar ao da criança em seu processo desenhístico inicial. Ou seja, a criatividade e o poder de síntese representativa.

Embora não faça uso de uma gama extensa de detalhes como os traços da penugem e sua textura, dos olhos ou ainda do movimento das asas do pássaro concebemos que a abstração construída pela criança em seu desenho chega a ser máxima, uma vez que apresenta uma composição que corresponde a representação extraída da natureza. Neste sentido, atinge seu objetivo precípua que é nos mostrar a forma e a função do pássaro dentro do festejo.

Maria esboçou o desenho de um pombo que nos chama pela composição desenhística escolhida para a representação do pássaro. Trataremos inicialmente da forma e das linhas. O pombo desenhado pela criança ocupa parte do centro da folha e, em posição levemente diagonal, com as asas abertas, nos dá a sensação de movimento.



Figura 44 O pombo amarelo. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

Para além das linhas e formas, a cromografia do desenho chama atenção pelo arranjo de cores; o azul de fundo e seu aspecto de retração, em virtude da sensação fria que a cor passa é contrastado pelo calor do amarelo usado para representar a cor do pássaro. Ora, mas existe na natureza alguma espécie de pombo de cor amarelo? A criança concebe as cores reais do animal. Concebe também que seria possível utilizar a tinta guache branca para reforçar o tom caucasiano do pássaro já existente na folha, quando os primeiros traços foram esboçados ou ainda, deixá-lo apenas em sua versão de contorno, sem preenchê-lo com a cor.

Contudo, sua escolha é autônoma, inventiva e confirma a genialidade da criança, uma vez que parte da sua relação com as cores e seus sentidos. Seu desenho, embora

não siga a policromia que representa o real, ou o simbólico relacionado ao orixá Oxalá, atende ao que a menina concebe comunicar, como a mesma nos diz: “*Eu acho que amarelo também é paz, sabia? Seria bonito pombo amarelo por aí junto com os brancos. É paz, sim.*” Branco, ou amarelo, o pombo da criança continha um sentido maior que a sua própria legenda, seguida do desenho de um coração ensejavam representar: a paz.

Ainda no bojo dos preparativos religiosos para a saída da lavagem, o incenso utilizado pela Mameto, o qual promovia uma extensa nuvem dentro do espaço do barracão foi destacado por uma das crianças em sua produção desenhística acerca da festa.



Figura 45 A fumaça do incensário. Fonte: Eduardo – Criança da Pesquisa

A névoa branca que figura nos rostos das mulheres e no espaço do barracão foi o objeto escolhido pela criança para ser representado através da fotografia como a fumaça do incensário e seu efeito textural. Nos parece interessante a empreitada em tornar palpável um elemento como a fumaça, quando esta tem como pano de fundo figuras humanas, como no caso da fotografia acima. A névoa se mistura ao tom do branco das roupas das figuras e só ganha maior destaque quando contrastada as demais cores que compõem o quadro da fotografia. Mais adiante, a criança buscou representar as formas do incensário, seu interior e, novamente, a fumaça.

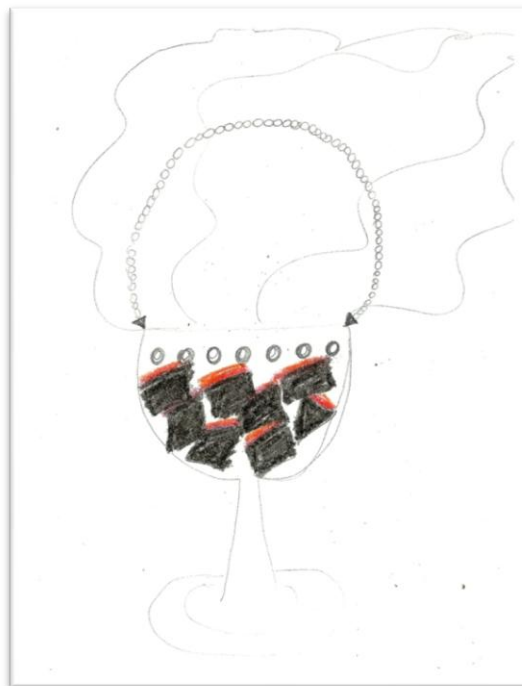


Figura 46 O incensário. Fonte: Eduardo – Criança da Pesquisa

Sempre tem esse negócio aí antes das festas. Eu não gosto do cheiro não, fico enjoado. Escolhi porque em toda festa tem e eu acho que só a mãe de santo pode fazer isso aí que nem ela fez dentro do barracão e lá na porta. Diz minha tia que é pra abençoar.⁷²

O movimento é um dos elementos que mais chamam a atenção das crianças e que as mesmas buscam representar em suas produções. A fumaça que sai do incensário usado pela mãe de santo minutos antes da saída da lavagem, a fim de purificar as energias, é um dos elementos que Eduardo tentou representar por duas razões, a saber: o cheiro do incenso não lhe agrada e está em sua memória como elemento que representa a lavagem, ainda que não lhe seja aprazível. A outra razão é o desenho que a fumaça faz no barracão, formando uma grande névoa.

Outro elemento em que a criança se debruça para tentar representar de forma fidedigna são os cubos do carvão em brasa. A mistura cromática de preto, vermelho, amarelo e laranja intentam representar o estado quente do carvão no momento em que o processo de queima da substância com a hulha acontece e, enfim, a fumaça ganha corpo e existência.

⁷² Fala de Eduardo, uma das crianças da pesquisa.

A alfazema, também chamada de água de cheiro, elemento utilizado pelas mulheres durante lavagens populares como a de São Bartolomeu no intuito de promover a purificação da energia da rua, bem como dos fiéis, foi destacada pelas crianças para ser representado. As explicações acerca do símbolo parte do saber acerca da função da essência de alfazema, bem como de outras ervas, no bojo do universo das religiões de matriz africana e afro-brasileira, como nos diz Daiane:

Não é perfume normal, não. É um perfume, mas não é normal assim...como eu posso dizer, professora. A baiana não coloca outro tipo de perfume lá no vaso não, entendeu? Tem que ser esse daí. Vai ver os santos gostam desse. Aí elas jogam no povo, na rua, nas roupas delas.

Uma das músicas tocadas pela charanga foi lembrada pela criança quando esta tentou associar a alfazema a outras ervas utilizadas na lavagem:

“A flor da laranjeira, alô Bahia! Cheira mais que aroeira, alô Bahia! A baiana já conhece, alô Bahia! O cheiro da laranjeira ,alô Bahia! Vou mandar tirar, vou mandar tirar flor de laranja pra o meu benzinho cheirar!”⁷³



Figura 47 A Alfazema. Fonte: Daiane – Criança da Pesquisa

Na fotografia, o objeto o qual a criança ensajou representar não tem grande destaque haja vista os demais elementos que fazem parte da composição fotográfica

⁷³ Música popular

como os músicos, os instrumentos musicais e a própria mulher com seus adornos. Nas mãos da baiana a alfazema, elemento o qual a criança elencou só é visto por meio da observação minuciosa; a tampa do perfume e o verde do frasco denunciam o que a criança ensejou revelar. O aspecto simbólico do elemento dentro da composição feita pela criança em seu momento de fotografar, nos leva ao ambiente da festa e as sensações que esta promove.

Os cheiros constituintes do festejo fixam-se na memória das crianças possibilitando a estas destacarem o momento em que cada essência prepondera no espaço – como no caso do cheiro do incenso, destacado pelas crianças como forte – ou ainda, quando, em meio ao ápice do cortejo, os cheiros se misturam de modos a não serem identificáveis. Aqui, o visível da festa se confunde com o invisível, com o que cada sujeito percebe, imprime sentido e carrega em sua memória.



Figura 48 A bandeira. Fonte: Elias – Criança da Pesquisa

A bandeira escolhida por Elias para ser representada desenhisticamente é um dos elementos simbólicos que as mulheres vestidas de baiana carregam durante a lavagem popular. O desenho da bandeira foi construído pela criança na parte direita da folha, fora do centro e do aspecto de estabilidade que este imprime na composição desenhística (ARNHEIM, 2005). As duas linhas paralelas que dão forma ao mastro que sustenta a bandeira, desenhadas de forma inclinada, dão a sensação de movimento. Embora obviamente estática em sua representação bidimensional, a bandeira desenhada pela criança parece firular no espaço, como acontece no momento da lavagem.

A própria escolha da criança em desenhar no canto direito da folha, deixando todo o resto em branco nos dá a impressão de que esse era um dos intentos: representar o movimento no desenho, trazendo ao observador a representação real do momento em que a lavagem acontece. Ademais, o tamanho da bandeira e sua posição, erguida ao alto, nos dá a representação de como a criança percebe o elemento no momento da lavagem.



Figura 49 O cortejo. Fonte: Elias – Criança da Pesquisa

Quando chega ao espaço circundante da matriz de São Bartolomeu a lavagem tem seu ápice. As portas da igreja já se encontram fechadas horas antes, quando acontece a missa matinal do domingo. Nesse momento, baianas lavam as cabeças dos fiéis, dançam, cantam, entoam músicas populares e outras tidas como “profanas”, resignificam o espaço religioso e fazem deste o lugar do festejar.

Se a fé no santo católico é comunicada por quem dele é devota e confia em sua providência, a fé ou simpatia pelo santo do panteão africano, sincreticamente correspondente a São Bartolomeu, também é expressa por alguns sujeitos que seguem o cortejo. Assim, durante o trajeto é possível ouvir “*Viva São Bartolomeu!*” e também “*Viva Oxumaré!*”. Mais adiante, lembrando o momento da lavagem por meio das fotografias as crianças nos contaram suas relações com o santo africano e como este se desenha na festa de São Bartolomeu.

3.3 “ O ARCO-ÍRIS TAMBÉM MORA AQUI! ”: FORMA E SIMBOLISMO

A lavagem popular, momento escolhido pelas crianças para representar a festa de São Bartolomeu se mostrou como uma oportunidade mister de conhecer não somente o festejo, como também e sobretudo, de conhecer o universo identitário dessas crianças que integram a comunalidade africano-brasileira.

No momento da lavagem os meninos e meninas assumiam a função de desenhadores responsáveis por nos apresentar o evento. Contudo, o ambiente festivo, onde a fé e a festa caminham lado a lado, convocava as crianças a também viverem o momento. Dançando ao lado das mulheres vestidas tipicamente de baianas, sorrindo ao encontrarem colegas de escola, cantando os versos em homenagem ao santo ou saudando ao mesmo, as crianças experienciavam os mais variados sentidos da festa.

Dessa forma, sabíamos que ao lembrarem a experiência do momento festivo as crianças teriam muito a nos contar, sobretudo fazendo uso das imagens produzidas por elas mesmas. Contemplar suas produções serviu não somente para que as crianças se sentissem orgulhosas de seus feitos, mas também para que revelassem memórias e pertencas.

A mãe de Maria, uma das nossas crianças da pesquisa, foi escolhida pela filha para ser fotografada durante o cortejo. Quando viu a fotografia, a criança orgulhosa nos apresentou a sua mãe. Admirando a roupa da figura materna, os colares e pulseiras, a criança nos disse: “*Ela é bonita né? Mas a senhora precisa ver quando é pra festa do santo dela aqui no terreiro. É um luxo! Mais que isso aí! A roupa dela brilha*”.

Ao ouvirmos Maria falar sobre a roupa da mãe decidimos investigar a relação da criança com Oxumaré, tendo em vista que ela foi uma das pessoas que saudaram o

orixá durante o trajeto da lavagem. Assim a criança nos disse: “*Oxumaré? Ah, é o santo de minha mãe, professora! Eu não falei isso pra senhora não?*” Antes que pudéssemos construir novas indagações, a criança decidiu mostrar como era a roupa “de luxo” e assim nos apresentar o santo da mãe através da produção desenhística:



Figura 50 O vestido da mãe. Fonte: Maria – Criança da Pesquisa

No desenho feito por Maria para representar o vestido da mãe destacamos a relação entre a sinuosidade utilizada pela criança para representar a saia e os aspectos simbólicos do santo o qual a mãe da criança é filha. Em seu ordenamento desenhístico a cromografia é o elemento principal, haja vista a composição cromática feita pela criança para simbolizar o elemento que representa o santo da mãe. Na saia encontramos um

arco íris em posição vertical que, embora não tenha sido projetado de forma sinuosa, como o formato da saia, apresenta a escala de cores que a criança concebe como representativa do fenômeno da natureza.

João, ao ver Maria falando sobre o dono do arco íris, nos contou sobre a relação com o santo e posteriormente grafou desenhisticamente o elemento que ele concebia como representativo:

Não sei desenhar ele assim, como nessa foto. Teria que decalcar com aquelas folhas finas do caderno de desenho. Aquela transparente. A senhora não vai querer, né? Eu artista..., copiando. Tá por fora. Vem um aí e diz que eu não sabia fazia o desenho do santo e decalquei da foto da internet. Vou fazer esse arco íris aí que tem nas costas dele que é bonitão.

A ideia de desenhador, “artista” naquele instante já estava impressa nas crianças. O medo de desenhar havia perdido espaço para a autonomia de escolher quais materiais a serem utilizados, tipo de lápis ideal para conseguir efeito de sombra e até mesmo, a escolha em desenhar efetivamente, ignorando a possibilidade de decalque, cópia e afins.



Figura 51 O arco íris. Fonte: João – Criança da Pesquisa

O desenho de João traz em sua composição três elementos básicos para a sua análise. O primeiro refere-se a relação simbólica existente entre o arco íris e Oxumaré⁷⁴. O segundo se refere à cromografia. E, por fim, o terceiro elemento é a forma que o fenômeno possui e que a criança representou desenhisticamente.

O arco íris é um fenômeno resultante da expansão da luz do sol pelo espectro das cores. A escala cromática pintada pela criança segue uma ordem de temperatura a qual Dondis (1997, p. 66), assim nos explica:

A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. Matiz ou croma, é a cor em si, e existe em numero superior a cem. Cada matiz tem características individuais; os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. Existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se.

O vermelho, primeira cor utilizada pela criança no arco superior, assim como o laranja e o amarelo, respectivamente, estão associados a cores quentes, emocionais. O verde e os dois tons de azul utilizados pela criança para concluir o desenho do arco íris, estão no conjunto de cores frias, suaves.

No que se refere à forma, o arco íris é formado de arcos concêntricos em um ponto comum. Na verdade, o que vemos a partir da superfície terrestre, devido ao limite do horizonte natural são semi arcos, como os desenhados por João. Nesse sentido, o desenho da criança é mais uma vez confirmado como aquilo que ela vê. Se o arco íris fosse um arco completo, certamente, assim João o faria, ou tentaria fazê-lo.

Depois de desenhar o arco íris, João voltaria a nos contar sobre sua relação com Oxumaré, destacando conhecer mais elementos representativos do orixá:

Lembrei de uma coisa! Minha irmã diz que tem coisa com Oxumaré. É Oxumaré o nome, né? Ela participa da festa também. É filha de santo que nem minha mãe. Ela é filha de um santo aí do nome estranho. Eu não sei direito não como é. Não lembro o nome. Só sei que ela fala que é filha de cobra. Das cobras. Vai ver é desse aí também. Esse santo gosta de cobra, é? Tá segurando uma aqui.

⁷⁴ No capítulo II contamos o mito de Oxumaré e a relação do orixá com o arco íris.

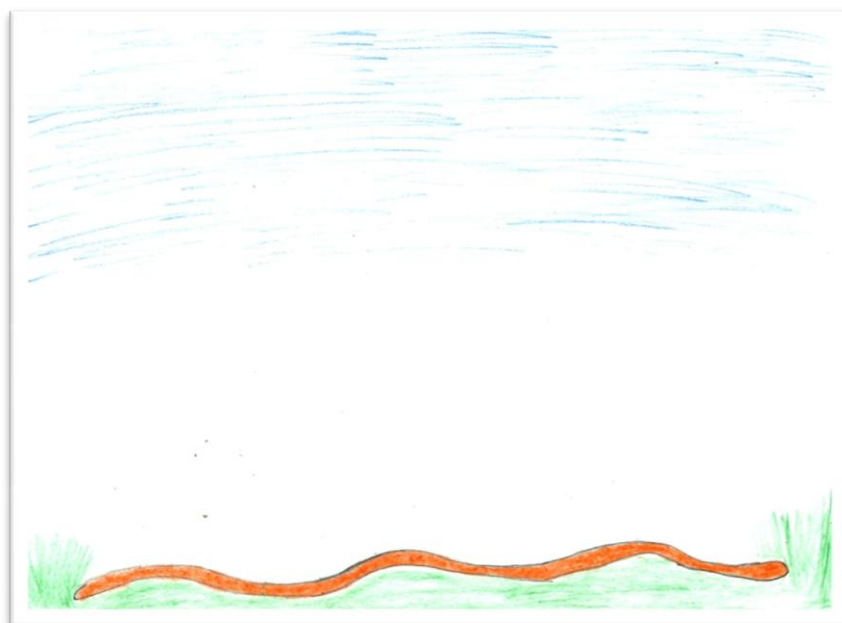


Figura 52 A cobra. Fonte: João – Criança da Pesquisa

A ligação com as cobras, como a criança pontua em sua fala, nasce do aspecto mobilizador e renovador que o orixá possui como nos diz Verger (1999): “Ele é o símbolo da continuidade e da permanência e, algumas vezes, é representado por uma serpente que se enrosca e morde a própria cauda”.

A serpente representa a continuidade, a força que se move, mas não se finda. Nasce e renasce continuamente, corroborando para que a vida não cesse o seu ciclo de idas e vindas, de transformações e (re) transformações. Em seu aspecto desenhístico a produção da criança apresenta uma forma sinuosa, ondulada, característica dos animais serpentiformes como a cobra e que coaduna com o sentido de movimento e renovação ao qual a cobra está simbolizada no universo das religiões de matriz africana e afro-brasileira.

A cor laranja escolhida pela criança para colorir o corpo da cobra, em uma leitura simbólica, pode ser entendida como a junção do amarelo e do vermelho, cores essas que fazem parte da composição cromática que simboliza São Bartolomeu e, também, Oxumaré.

Daiane, outra criança cuja mãe também é filha de Oxumaré, nos conta sobre a cor da vela ofertada em homenagem ao santo, no dia em que liturgicamente ele é reverenciado no espaço de vivência da criança e desenha a saia usada pela mãe no dia da festa do seu orixá:



Figura 53 A saia. Fonte: Daiane – Criança da Pesquisa

Minha mãe sempre acende vela lá em casa, professora. É pra rezar pro santo. Aí é vela de tudo que é cor que a senhora imaginar. Ela acende muito amarela. Diz que é pro santo dela. Deve ser pra Oxumaré, né? Eu também acho ela “braba”. É amiga da mãe de João. Elas se parecem até. E o colar delas duas é igualzinho. E no dia da festa ela passa a roupa dela de um jeito, professora. Parece roupa de artista, toda colorida. Eu gosto das saias. As blusas são que parecem de velho, mas as saias coloridas eu gosto.

Mais uma vez, a saia é representada com linhas sinuosas utilizadas para grafar o traje da mãe indicam que a criança tentou dar movimento ao elemento, assim como dão a ideia de correlação com a forma serpentina que o orixá Oxumaré possui. A

policromia da saia, o arranjo cromático de vermelho e amarelo, remete as cores das contas do orixá Ewá⁷⁵.

O laço desenhado no espaço da cintura da saia mostra que a criança concebe a diferença de gênero que influencia nas características e arranjos das roupas dos santos. Se a mãe de Daiane fosse filha apenas de Oxumaré, orixá masculino, o laço do seu traje lhe adornaria as costas. No caso do desenho feito pela criança, buscamos investigar a razão pela qual o laço estava figurando na frente do traje, caracterizando a veste de um orixá feminino. Na resposta de Daiane encontramos a razão para o desenho do laço: “Minha mãe já falou que é filha de orixá homem e mulher...então o laço é da mulher porque toda roupa de santo mulher tem que ter laço, sim. E minha mãe é vaidosa”.

Analisamos a resposta de Daiane tomando duas preposições. A primeira estaria no que a criança concebe como próprio do gênero masculino ou feminino no que concerne a cores, adornos e afins. A segunda preposição e aqui, tomando-se por base a mitologia dos orixás, estaria no fato do orixá Oxumaré comumente ser entendido como uma entidade dual, cuja parte feminina seria justamente Ewá.

Indagadas sobre a relação do orixá da mãe com o santo padroeiro de Maragojipe, Maria nos diz:

Eu não sei contar direito não, pró. Minha avó tava falando uma dia que Maragojipe não é terra só de São Bartolomeu não, que era do santo de minha mãe também. Aí a festa é dos dois, entendeu? (...) Que os dois moram aqui, mas eu não sei onde. Quer dizer, São Bartolomeu mora lá naquela pedra lá em frente a igreja, mas Oxumaré eu não sei não. Deve ser no mato, né? É lá que elas colocam o presente dele no dia da festa. Se ele recebe no mato, ele deve morar lá. Sei lá.

A oralidade é um das bases principais do universo das religiões de matrizes africanas e afro brasileiras. Por meio desta, os saberes são repassados, reatualizados, enfim, dinamizados. Quando nos conta o que a avó fala sobre a morada do santo e do orixá a criança reatualiza mitos.

Nesse sentido, a criança concebe que Oxumaré, assim como São Bartolomeu moram na cidade, dividem o espaço da mesma. Se um mito conta que o santo católico está na pedra que figura a frente da matriz de São Bartolomeu, o outro, numa

⁷⁵ Segundo Verger (1986), em alguns mitos Ewá é considerada a parte feminina de Oxumaré. Em outros, sua irmã ou esposa. Já Prandi (2001), diz que a Ewá pertence a parte branca do arco íris, ou ainda a neblina.

reatualização construída pela criança nos revela que possivelmente o santo mora no lugar onde as oferendas a ele são entregues. A associação entre o lugar onde o orixá mora e onde ele recebe os presentes, parte do saber construído na vivência. Uma vez que sua mãe é filha de Oxumaré, Maria conhece o local onde, após as festas, as oferendas são “arriadas”.

Saber onde o santo morava tornou-se a questão norteadora naquele momento. Os olhares indagadores e as perguntavas tecidas uns aos outros, sem a nossa intervenção, nos dava a dimensão que a pesquisa havia ganhado. As crianças teciam uma colcha de saberes onde cada um, com sua memória, com sua experiência costurava um tecido novo, cores novas que resultariam na construção dos saberes sobre o universo mítico do candomblé. Nesse momento, a nossa intervenção havia ficado em segundo plano, haja vista que uma criança respondia a dúvida da outra ou ainda, contava mitos a fim de ratificar o seu saber.

Ouvindo a colega falar do lugar da macumba como morada de Oxumaré, Daniel interpela: “Ah, mas se for assim lá é a casa de tudo que é santo porque as macumbas todas vão pra lá!”. O local ao qual as crianças se referem de fato é utilizado pelos adeptos do candomblé para a entrega de presentes e oferendas aos santos. Fica situado na entrada da cidade, em um dos trechos onde a vegetação é abundante e conta com a presença de uma cascata. Assim as crianças descrevem o lugar:

É no mato, professora. É longe, tem que atravessar a pista. Se tivesse uma bike pra senhora a gente ia lá, mas sem minha mãe saber porque ela “reta” se souber que eu andei atravessando a pista. É perigoso. É perto de Coqueiros, mas não é mais Coqueiros. É Maragojipe, mas tá perto de Coqueiros. Tem um negócio parecendo uma floresta, um mato grande danado. E uma cachoeira pequena.

Ao passo em que buscavam definir a morada de Oxumaré, as crianças enxergavam no desenho a possibilidade de nos apresentar com mais precisão o que elas concebiam como casa do santo. As representações sobre o lugar de “colocar macumba”, do presente ofertado ao santo ou ainda, a casa de Oxumaré nos mostra como a policromia da entidade, bem como os elementos que se perfazem em seu arquétipo estão impressos no imaginário das crianças, como podemos ver na fala de Daniel e nos desenhos abaixo:



Figura 54 Casa de Oxumaré. Fonte: Daniel – Criança da Pesquisa

Acima encontramos uma composição de elementos da natureza que fazem parte da Casa de Oxumaré. Nos debruçaremos na análise cromática do desenho. Gomes (1997) em seu livro “Debuxo” trata da importância da cor e sua função expressional em uma composição pictórica. A predisposição cromática escolhida pelo desenhador jamais é aleatória; segue um norte intuitivo, expressivo e, sobretudo, intencional.

Dessa forma, quando a criança utiliza uma variedade de cores no desenho da casa de Oxumaré intenta representar por meio da cromaticidade a identidade do orixá, o referencial que ela possui, do que vê nas roupas de santo da mãe, nas festas. Ademais, representa as cores percebidas na natureza e seus elementos que, depois do terreiro, é o espaço onde a criança está mais próxima do orixá, no momento em que acompanha a mãe na entrega das oferendas.

O par de arcos em tom marrom representam duas pedras dispostas em um extenso fundo verde que dá a impressão de vegetação, mata. O que a criança fez com o lápis de cor verde se aproxima do que Gomes (1997) chama de “organização gráfica de alta ordem”. A criança poderia desenhar árvores com galhos, folhas, tronco, mas preferiu simplificar os traços da vegetação do lugar que conhece, de certa forma decompondo a forma original. Nesse sentido, de acordo com Gomes (1997), o processo

de decomposição da forma leva a uma abstração do elemento, o que resulta em uma organização de alta ordem de organização gráfica:

(...) exige maior habilidade do desenhador, a fim de compor uma forma que, ao mesmo tempo, mantenha algumas características essenciais do elemento, apresente outras ideias criativamente dispostas e, unidas de maneira harmoniosa, deem origem a outro elemento mais rico artística e funcionalmente. (p.88)

O verde da vegetação em conjunto com o azul das nuvens e as pedras predispostas à frente no desenho sugere uma distância, como se no momento em que desenhou a criança praticamente tivesse feito uma fotografia à distância do local. Os semi arcos concêntricos coloridos que nascem da lateral direita da folha e seguem rumo a um ponto não visível, dão a sensação similar a de quando passamos de carro em uma estrada e avistamos um arco íris cortando o céu.

Tal sensação é ratificada pela explicação da criança para justificar o seu desenho e a certeza sobre a morada do orixá:

Eu tenho certeza que ele mora lá sabe por que? Um dia eu estava voltando de Cachoeira com minha mãe e mais ou menos no lugar da macumba tinha um arco íris que nem esse da foto. Eu vi, professora! Eu vi! É porque eu não tenho uma máquina que nem a da senhora pra tirar umas fotos massa. Se eu tivesse vocês iam ver que tinha um arco íris lá sim!

No desenho e na fala da criança está a ideia de que a representação fidedigna, concreta do que ela viu só seria confirmada, por exemplo, através de uma fotografia onde todos os elementos em seus traços, linhas, formas, cores e texturas fieis estariam representados e confirmariam a sua hipótese sobre existência de uma morada do orixá.

O que a criança não concebia é que, o seu desenho, tem valor igual ou maior que qualquer fotografia feita com a mais potente das câmeras, pelo mais hábil fotógrafo. O processo de perceber, rememorar, reconfigurar e, por conseguinte, ordenar uma composição gráfica para representar o que vê, o que imagina, torna a criança um desenhador de imensa magnitude, capaz de seduzir quem observa o seu feito e convidá-lo a também ser um desenhador.

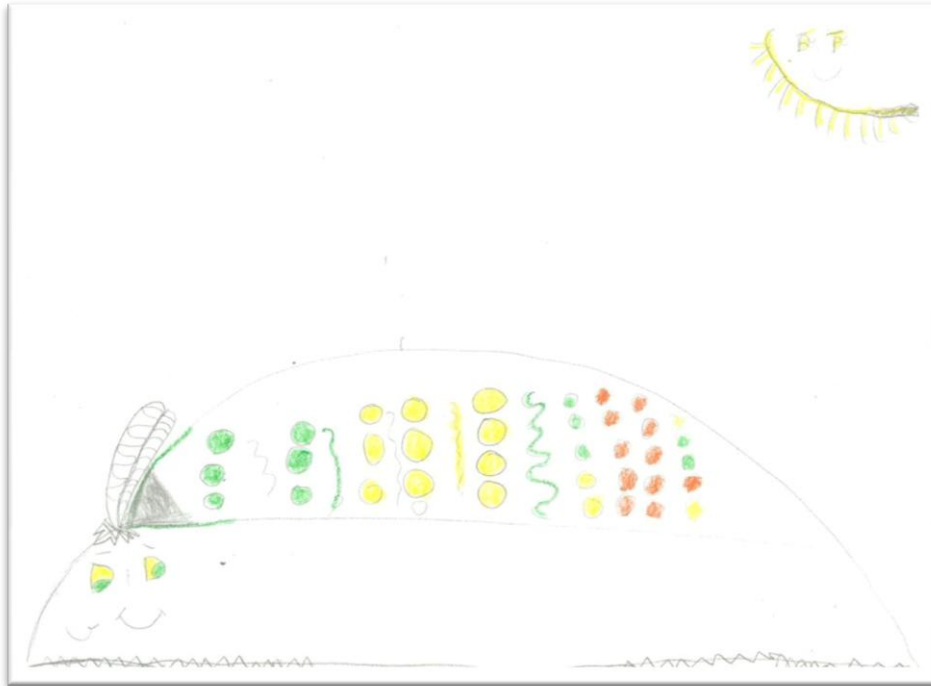


Figura 55 Casa de Oxumaré. Fonte: Elias – Criança da Pesquisa

O desenho acima dá a ideia de uma forma fincada no chão, como uma casa. Uma linha central divide o semi círculo na posição horizontal em duas partes dando a ideia de no cume da forma, a criança ter intentando representar um telhado ou parte superior da casa.

Círculos e linhas sinuosas, em forma serpentina enfeitam a casa. As cores escolhidas pela criança dialogam com a gama cromática que caracteriza o orixá. O vermelho e o amarelo, cores fortemente reconhecidas pelas crianças como referenciais de Oxumaré, aparecem com maior destaque na composição desenhística. A expressão de um rosto dá a ideia de que a casa e o orixá se misturam, são quase uma coisa só. A fala da criança contribui para essa percepção: *“Ele tá aí dentro, mas também tá fora (...) É ele aí... Ah, é ele na casa dele.”*

A forma da casa de Oxumaré embora não atenda, por exemplo, ao que se espera de uma casa, como as que figuram nos terreiros, ou como as casas comuns que vemos na cidade, atende as formas que as crianças concebem como representativas do orixá e ainda, como o desconhecido se apresenta para elas, haja vista os aspectos mitológicos que o constituem. Dessa forma, fazendo uso dos materiais visuais que carregam em seus imaginários – forma, cor, textura, simbólico, as crianças desenharam a casa e expressam através dos seus feitos uma representação que comunica pelo intento que carrega.

Ancorados no entrecruzamento dos caminhos metodológicos elencados para feitura da presente pesquisa, destacamos aqui, o momento em que as crianças produzem, interpretam e reinterpretam as formas simbólicas de suas vivências. Assim, ao sintetizarem os saberes, seguindo as etapas da Hermenêutica da Profundidade, de Thompson (1995) e a Dialética de Vasconcellos (1992) as crianças nos apresentam a autonomia e a capacidade de sistematizar e interpretar o conhecimento pré existente, ao passo em que produzem e reproduzem o mesmo. Cada desenho ou imagem produzida apresenta uma gama de relações estabelecidas no contexto sócio-histórico, ao longo das oficinas e que representam os universos simbólicos das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Deixa-me dizer isto: se tivesses acreditado mais no desenho do que na escrita estarias mais próximo do que é verdadeiro no Mundo”.*⁷⁶

Maragojipe, nosso campo de pesquisa, apresenta um legado ancestral africano que se desenha desde a sua constituição histórica até a atualidade. Os mitos, símbolos, memórias, elementos do universo dos povos de matriz africana estão representados no espaço maragojipano, nas identidades dos sujeitos, nas tradições, como também no momento em que a cidade comemora o seu santo padroeiro.

O trabalho com crianças de identidade afro-brasileira nos possibilitou conhecer um dos territórios culturais da festa de São Bartolomeu através do olhar de quem experiencia o festejo a partir do seu próprio território e das relações estendidas com o universo cultural africano e afro-brasileiro, o qual as crianças vivenciam e fazem parte. Encontramos no território da festa a disposição de elementos que dialogam com outros territórios, como o do universo católico e o das religiões de matrizes africana e afro-brasileira.

A lavagem popular representa um território que é desenhado pelos sujeitos que partilham do festejar experienciando os múltiplos sentidos que a festa possui. No caso das crianças, a lavagem se apresenta como o momento onde em companhia dos pais, parentes e amigos as suas identidades são festejadas, revividas. Se no momento de ir a missa enquanto atividade obrigatória da escola as crianças vivem o mito católico ocidental sobre São Bartolomeu e todos elementos que constituem o universo da religião católica, na lavagem é o momento onde os meninos e meninas dialogam com os mitos sobre Oxumaré, bem como com os demais elementos que compõem o universo das culturas africanas e afro-brasileiras.

As imagens e sua potencialidade na construção do conhecimento possuem destaque nos estudos que apontam a dimensão cultural como base para o entendimento acerca do outro e sua identidade. No campo da educação, sobretudo na atualidade, a imagem vai além do mero uso ilustrativo apresentando-se como aporte pedagógico que substancia a construção do conhecimento, uma vez que carrega consigo a expressão e o subjetivo.

⁷⁶ Trecho do texto “ O falhanço dos homens”, de autoria do escritor Gonçalo Tavares.

Trazendo para o campo da Geografia, Lacoste (1981) já previa o uso da imagética como potência para os estudos geográficos, quando este assim versegou: “hoje em dia não há mais somente a geografia dos professores, mas também aquela que veiculam a televisão, o cinema, os cartazes, os jornais, as imagens...”. Lacoste (1981) nos oferece a dimensão que o próprio campo da ciência geográfica possui em sua potencialidade analítica. Conceber o espaço, não se finda em decorá-lo através das predisposições físicas que o compõem como o relevo, as bacias hidrográficas, a vegetação, ou, ainda através do “saber” acerca dos estados e capitais que formam um país.

Encontramos na Geografia Cultural o uso da imagem como uma das ferramentas que possibilitam a representação do mundo em que vivemos, dos espaços, lugares e territórios construídos pelos sujeitos e que são compostos por símbolos, signos, formas, enfim, elementos que dialogam com a sua função e sentido para aqueles que o constroem. Assim, segundo Massey (2008) o espaço geográfico deveria ser concebido como “uma multiplicidade de estórias-até-aqui”, estórias essas construídas pelos sujeitos que dele fazem parte.

Nesse sentido, podemos conceber a potencialidade da imagem no estudo acerca do espaço geográfico e sua representação múltipla do real, o que possibilita o entendimento acerca das configurações espaciais versadas pelos sujeitos, como por exemplo, a formação de territórios no festejo em homenagem a São Bartolomeu.

A categoria território a qual nos referendamos não se apresenta de forma cartesiana, demarcada de forma concreta no espaço da festa. Nos remetemos a um território ordenado espacialmente através de símbolos e elementos que garantem a esse território um aspecto diferente do pensamento ocidental. Trata-se de um território que carrega o concreto – se pensarmos, por exemplo, no terreiro, lócus onde as crianças partilham vivências e saberes –, mas também o invisível, como no caso da morada de Oxumaré, elemento simbólico o qual a criança destaca por fazer parte do seu território cultural.

No bojo da nossa pesquisa elencamos o desenho e a fotografia como linguagens do campo da imagem que se destacam por sua expressividade e revelam a forma como os sujeitos concebem a realidade. O desenho expõe, dialoga primeiro com o desenhador e sua mente no ato inicial de configurar mentalmente o que será esboçado desenhisticamente, depois com quem observa a produção desenhística.

O desenho de composição e de caráter expressional o qual nos destinamos a analisar contém os elementos desenhísticos, bem como as simbologias elencadas pelas crianças para representarem um dos territórios culturais que elas em companhia dos seus amigos e parentes participam na festa de São Bartolomeu. São formas, texturas, cores, linhas, traços, volumes, movimento, enfim, bases do escopo do desenho que quando configuradas geram um significado e nos levam a intenção de quem desenha.

O desenho, como nos diz Gomes (1996) é capaz de tornar possível a compreensão de formas simbólicas, o que corrobora para as nossas análises acerca dos festejos em homenagem a São Bartolomeu. Uma vez que é fruto do saber, do que é percebido, o desenho carrega consigo também a identidade de quem o produz e a forma como, a partir das experiências com a sua realidade, o desenhador ordena elementos gráficos a fim de representar o que vê.

Assim, convalidamos em nossos estudos que o desenho está presente em nosso entorno seja no que efetivamente vemos, as linhas de um prédio, como também no ato de ir e vir, no desenhar espaços e territórios através dos ordenamentos simbólicos construídos pelos sujeitos, o que tem relação com a percepção do que está ao nosso redor.

Dessa forma, ratificamos a nossa defesa acerca da relação entre a fotografia e o desenho grafado no papel, uma vez que ambos são fruto de composições intuitivas e intelectuais que nascem no plano mental e somente depois são grafadas, reproduzidas. Sobre a representação do real nos desenhos das crianças destacamos que estas quando desenhavam não seguiam padrões desenhísticos impostos, através dos quais o feito atendesse a um ideal. Desenhavam seguindo seus próprios padrões. Em parte, alguns se associavam ao que o desenho contém como elementos primordiais como forma, linha, contraste, cor. Contudo, como desenhadores, cada um escolhia a sua forma de fazer uso desses elementos.

Obviamente, as crianças, embora em fases distintas do desenvolvimento da linguagem do desenho, já apresentavam os efeitos da pouca importância dada ao desenho seja pelos adultos, quando ignoram os feitos desenhísticos, como também e, sobretudo pela escola através da minimização da potência que o desenho tem enquanto linguagem, bem como no enquadramento imposto as representações das crianças.

Tomando por base essas premissões e investigando-as, ratificamos que a criança desenha quando tem vontade, quando se sente em condições favoráveis e a reação do

adulto perante o seu desenho influencia diretamente na feitura de um posterior desenho, bem como na negativa em fazê-lo. Tais questões possuem origem na relação construída entre o desenho e sua importância no universo da criança. Faz-se importante, pois, evitar o julgamento das produções desenhísticas das crianças a partir de padrões estéticos adultos. A cobrança arbitrária de formas, cores, linhas que sejam fidedignas ao real tende a enquadrar as produções desenhísticas infantis, bem como a tolher o desenvolvimento da ação de desenhar em sua potencialidade.

Se, por um lado, a fotografia possibilitou que as crianças representassem os elementos que elas julgavam não saber esboçar desenhisticamente via lápis e papel, por outro evidenciou o imaginário que as crianças possuem sobre o não saber desenhar. Para elas a fotografia dava conta de apresentar no plano do concreto o que os seus traços no papel não evidenciavam.

Contudo, tanto o desenho quanto a fotografia, díade imagética defendida por nós como linguagem utilizada pela criança, assumiram a função máxima de comunicar as intencionalidades das crianças, bem como os seus saberes acerca da cidade, da festa em homenagem ao santo padroeiro, como também ao universo das religiões de matrizes africana e afro-brasileira.

Ao passo em que observavam as fotografias de outros festejos religiosos e destacavam as diferenças e similitudes entre estes e o ocorrido em Maragogipe convalidamos que a criança conhece o seu lugar e possui percepções referenciais acerca do mesmo, capazes de guiá-lo rumo à representação do que vê e do que vivencia.

A análise dos desenhos expressa que a criança conhece o seu lugar e sabe falar sobre o mesmo. Assim, no momento de aproximação com o contexto sócio-histórico, com base na *Hermenêutica da Profundidade* (1995), encontramos nas imagens fotográficas, bem como nas narrativas pré-interpretações acerca do campo-espço ao qual investigaríamos. As crianças nos apresentaram a cidade a partir de suas percepções e, com isso, nos aproximaram dos seus lugares.

Ao passo em que se sentiram compreendidas e produtoras de saberes, as crianças nos possibilitaram conhecer seus universos simbólicos não apenas apresentando-os, mas também, e, sobretudo, interpretando-os. Assim, as formas simbólicas desenhadas para representar a lavagem a São Bartolomeu apresenta os símbolos, mas primordialmente o saber que cada criança possui sobre o mesmo.

Quando esboça graficamente símbolos do universo das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras que fazem parte do momento da lavagem, a criança nos comunica como a festa é pensada por ela a partir de um dado elemento e do seu significado.

Ao passo em que estabeleciam correlações entre o que percebiam nas imagens e o que vivenciavam em sua cidade, as crianças nos apresentaram os saberes que já possuíam e, também, construíram tantos outros. A liberdade desenhística a qual as crianças apresentaram ao longo do processo de pesquisa se, por um lado, ratificou o efeito do processo de desvalorização do desenho e a idealização acerca da representação do real, por outro, nos mostrou que é possível resgatar a produção desenhística como ferramenta de expressão de suma importância para o desenvolvimento e aprendizagem da criança.

Dessa forma, concebemos que a criança é um sujeito desenhador haja vista a sua capacidade de grafar em suas produções imagéticas composições que vão além do caráter desenhístico no que se refere a formas, linhas, pontos, enfim, elementos gráfico visuais que compõem o cenário do desenho. O que constatamos em nossas análises é que a criança em sua capacidade criativa e inventiva conhece os elementos constitutivos de uma composição desenhística. É fato que uma criança sabe a função de uma linha quando a traça para delimitar a forma de uma casa, assim como utiliza o círculo para representar cabeças humanas.

As suas produções apresentam o saber acerca dos elementos gráfico visuais, mas também e sobretudo, a certeza acerca do que enseja comunicar através do que grafa, o que vai além da mera disposição de formas, linhas e pontos. Empoderada de seus intentos e de sua criatividade a criança, através das suas produções desenhísticas, nos leva ao universo das coisas invisíveis que coabitam lado a lado com a concretude do visível.

Nos desenhos produzidos pelas crianças da nossa pesquisa encontramos a busca pela representação do real, quando estas se esforçavam para grafar formas fidedignas ao que existe na realidade, mas também formas e composições aparentemente incompreensíveis a olhos desatentos.

Contudo, as produções desenhísticas aqui analisadas nos revelam que o desenho se configura como uma forma de linguagem humana de grande potencialidade no que diz respeito à representação do real, da vivência e que esta última é capaz de nos guiar

na compreensão da diversidade cultural dos sujeitos, bem como nos territórios que estes desenham no espaço. Assim, as crianças da nossa pesquisa apresentam, por meio das suas produções ao longo da pesquisa, a capacidade de síntese (Vasconcellos, 1992) e de interpretação/reinterpretação (Thompson, 1995) dos saberes e das formas simbólicas constitutivas dos seus universos simbólicos. Arriscamos a dizer que, as crianças da nossa pesquisa nos presenteiam, por meio das suas produções imagéticas, com ferramentas potenciais para o ensino das histórias e culturas dos povos africanos e afro-brasileiros. Ademais, nos apresentam a possibilidade de trilhar caminhos metodológicos que possibilitem ensino aprendizagens significativos, sobretudo se pensando nas leis 10.639/03 e 11.645/05.

Desenhando, fotografando, narrando, brincando, experienciando as crianças da nossa pesquisa evidenciaram a capacidade construtiva que carregam consigo e a potencialidade do saber vivido.

Nesse sentido, aqui o desenho, assim como defende Albano (2008), é a forma utilizada pela criança para contar a sua história, encontramos nas produções desenhísticas das crianças da nossa pesquisa uma gama de histórias e saberes que se perfazem na memória, nos mitos, nas formas simbólicas e, sobretudo, na vivência de quem desenha o espaço diariamente e imprime neste a sua marca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALBANO, Ana Angelica. **O espaço do desenho: a educação do educador**. 11. ed. São Paulo: Loyola, 1999. 127 p.
- ALMEIDA, Célia M. C. **A Representação de espaço e tempo no desenho da criança**. Pro-Posição/ Unicamp, março 1990, Campinas, p.39-52
- ARAÚJO, R.A. e Mahfoud, M. (2002) **Memória Coletiva e Imagem Fotográfica: Elaboração da Experiência em uma Tradicional Comunidade Rural**.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**, São Paulo: Pioneira/EDUSP, 2005.
- BARICKMAN, B. J. **Até a véspera: o trabalho escravo e a produção de açúcar nos engenhos do Recôncavo baiano**. pp. 177- 233. **Revista Afro-Ásia**: Revista do Centro de estudos Afroorientais. Salvador, v. 21-22, jan-dez. 1998-1999.
- _____. **Um Contraponto Baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BITTENCOURT , L. A. (1998). **Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica**. Em B. Feldman-Bianco & M. L. Moreira Leite (Orgs.). *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. (pp. 197-212). Campinas: Papyrus
- BOXER, Charles. **A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 170
- CASTRO, Y.P. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- CONSORTE, Josildeth Gomes. **A questão do negro: velhos e novos desafios**. Revista São Paulo em Perspectiva. Vol. 5, n. 1. SEADE. São Paulo, 1991.
- DENIS, Ferdinand. **Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980.
- Disponível em: www.seade.gov.br/produtos/spp/v05n01/v05n01_12.pdf
- DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Visual**, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURKEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida**
Editorial Presença, 1981.

- FERREIRA, Sueli. **Imaginação e linguagem no desenho da criança**. Campinas, SP: Papirus, 1998)
- FERREIRA. **Desenho Conhecimento**: em direção à construção de sua epistemologia. GRAPHICA, 2000.mimeo.
- FERREIRA. **Desenho e Antropologia**: influências da cultura na produção autoral. GRAPHICA, 2005.mimeo.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOMES, Luis Vidal de Negreiros. **Desenhismo**: Luis Vidal de Negreiro. Santa Maria. Editora da UFSM, 1996.]
- GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Debuxo**. Santa Maria: Ed. Universidade Federal de Santa Maria, 1997.
- GOMES, Nilma Lino. **Cultura negra e educação**. In: Revista Brasileira de Educação. ANPED, n. 23, Maio/Jun/Jul/Ago 2003. p. 75-85.
- GUTWIRTH, J. **A etnologia, ciência ou literatura? Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 7, n. 16, p. 223-239, 2001.
- HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HALBWACHS, M. (1990). **A Memória Coletiva** (L. L. Schaffter, trad.). São Paulo: Editora Vértice. (Original publicado em 1950).
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HSUAN-NA, Tai. **Desenho e Organização Bi e Tridimensional da Forma**. Goiânia: Ed. UCG, 1997.
- JOAQUIM, M.^a Salete. **O papel da liderança feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas, São Paulo: Educ, 2001.
- Joaquim. – São Paulo; Ed.. Paulinas, 1989.
- KOSSOY, B. (1998). **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia**. Em E. Samain (Org.) *O Fotográfico*. (pp. 41-47). São Paulo: Hucitec.
- LURKER, Manfred. Chifre. In: _____. **Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos**. 2^a ed. São Paulo: Paulus, 2006. pp. 51-52. (Série *Dicionários*)
- MACEDO, Jose Arcanjo de Carvalho. **Os paramentos de mãos dos orixás**. Dissertação de mestrado, PPGDCI, Feira de Santana, 2008.

- MOREIRA Leite, M. L. (1998a). **As transformações da imagem fotográfica**. Revista de Antropologia, 2(41). Retirado em 25/02/2000 do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web: <http://www.scielo.br>.
- MORIN, Edgar. **O enigma do homem** . Zahar, 1975.
- MUNARI, Bruno. **Fantasia, invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual**. Lisboa:
- MUNARI, Bruno. **A arte como ofício**. Lisboa: Editorial Presença, 1993
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PARÉS, Luís Nicolau. **A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- PETCHENIK, Bárbara Bartz. **Cognição e cartografia**. Geocartografia. n.6, São Paulo:USP, 1995
- POLLAK, M. **Memória e Identidade Social**. Tradução: Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.
- ROSENDHAL, Z. (Orgs.) **Manifestações da cultura no espaço**. - Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. Pp. 59 – 97.
- SANTANA, Marise de. **O Legado Ancestral Africano na Diáspora e o Trabalho Docente: desfricando para cristianizar**. 150 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). PUC, São Paulo, 2004.
- SANTOS, Fernanda Reis dos. **“A Festa do excelso Padroeiro da Cidade das Palmeiras” : o culto à São Bartolomeu em Maragogipe (1851-1943)** / Fernanda Reis dos Santos. - 2010. 137 f. : il.
- SCHWARTZ, Stuart. **Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835**. São Paulo: Companhia das Letras; [Brasília]: CNPq, 1988.
- SILVA, Edna Lúcia da; Menezes, Estela Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4ª ed. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrólis: Vozes, 2003.
- SYMANSKI, Luís Cláudio P. **Cerâmicas, identidades escravas e criouliização nos engenhos de Chapada dos Guimarães (MT): História Unisinos 14(3):294-310, Setembro/Dezembro, 2010.**

- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988b.
- SOUSA, Ronaldo. *De como aconteceu a primeira lavagem*. Maragojipe: 2004.
- SOUSA, Ronaldo. *Estudo histórico de Maragojipe*. Maragojipe: 2005.
- TUAN, Yi-Fu. 1983. *Espaço e Lugar*. São Paulo. Difel..250p.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. *Geografia humanística*. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (Org.)
- VON SIMSON, O. R. M. (1998). *Imagem e Memória*. Em E. Samain (Org.) *O Fotográfico*. (pp. 21-34). São Paulo: Hucitec.
- WEBER, Max. 1921. *Relações Comunitárias Étnicas*. In: _____. *Economia e Sociedade: fundamentos da Sociologia Compreensiva*. 3. ed. Brasília: Unb, pp.267-277.

APÊNDICE



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
AUTORIZADA PELO DECRETO FEDERAL Nº77.496 DE 27-4-1976
Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 874/86 de 19.12.86
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esta é uma pesquisa que tem como título **“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU NA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO DE ALEGRIA!”: TERRITÓRIO, IDENTIDADE E MEMÓRIA DA FESTA DE SÃO BARTOLOMEU**, que possui como pesquisadora responsável Hellen Mabel Santana Silva, mestranda do Programa de Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana e como professora orientadora Dr^a. Marise de Santana. Um dos objetivos da pesquisa em questão é conhecer a história da cidade de Maragojipe através das narrativas dos seus moradores mais antigos. Para a realização desta pesquisa realizaremos entrevistas semi estruturadas, onde o entrevistado poderá contar o que sabe acerca da cidade e da sua história. As entrevistas serão gravadas em MP4, sendo que em seguida a entrevista será transcrita e entregue ao entrevistado para que o mesmo solicite a retirada ou acréscimo de informações. Os participantes da pesquisa não serão identificados em nenhuma publicação. Isso quer dizer que não terão seus nomes divulgados na pesquisa ou em qualquer outro meio. Esta pesquisa apresenta risco mínimo (ou risco maior que o mínimo, se for o caso), isto é, o mesmo risco existente em atividades rotineiras como conversar, tomar banho, ler e etc. Apesar disso, o participante tem assegurado o direito a ressarcimento ou indenização no caso de quaisquer danos eventualmente produzidos pela pesquisa. Os benefícios se dão na contribuição para as leis 10639/2003 e 11645/2008 que preconizam que as escolas trabalhem com a história e culturas africanas e afro-brasileiras, assim como das religiões de matriz africana. Para além disso, estará contribuindo para o ensino e formação de crianças de terreiro, bem como a valorização e manutenção das culturas de matriz africana. É importante mencionar que caso aceite participar da pesquisa você não terá gastos materiais e/ou financeiros como também os pesquisadores estarão garantindo a disponibilização de todas as informações referentes à pesquisa, a qualquer momento, através de explicações compreensíveis e do esclarecimento de eventuais dúvidas. Esta pesquisa respeitará os princípios éticos que regem o trabalho científico, seguindo a resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde, assim como suas condições físicas, psíquicas, morais, intelectuais, sociais, culturais e/ou espirituais. Ao fim do estudo estaremos disponibilizando para o Senhor/Senhora uma cópia do relatório com os resultados da pesquisa. Após o que foi esclarecido, ao concordar em participar da pesquisa que tem como título, **“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU NA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO DE ALEGRIA!”: TERRITÓRIO, IDENTIDADE E MEMÓRIA DA FESTA DE SÃO BARTOLOMEU V. S^a**, também estará autorizando o uso das informações para fins de publicação em artigos científicos, apresentação em eventos e congressos científicos e para a produção da dissertação. Além disso, autoriza o Uso de Imagem e Áudio. A pesquisador se compromete em apresentar a dissertação sob forma de palestra no Terreiro Banda Lecongo, bem como na Casa da Cultura em Maragojipe – Ba. Esteja ciente que poderá desistir da participação na pesquisa em qualquer fase da mesma, com exclusão das informações prestadas, sem que seja submetido a qualquer penalização. Por fim, deverá assinar este termo de Consentimento em duas vias, ficando com uma cópia do mesmo e a outra sob a guarda do pesquisador responsável.

Local/ Data _____

Sujeito da pesquisa

Professora – Orientadora Dr^a. Marise de Santana
Universidade Estadual de Feira de Santana

Pesquisadora – Hellen Mabel Santana Silva.
Universidade Estadual de Feira de Santana – Ba. Universidade Estadual de Feira de Santana-BA. BR 116 Norte, Km 03. CEP: 44031-460 Telefone: (75) 3161-8373 (Mestrado em Desenho Cultura e Interatividade - PPGDCI). hellenmabelss@gmail.com



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
AUTORIZADA PELO DECRETO FEDERAL Nº77.496 DE 27-4-1976
Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 874/86 de 19.12.86
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES- PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO
MESTRADO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE
Termo de Consentimento Livre Esclarecido - T.C.L.E.



Convidamos o (a) senhor (a) a participar ou autorizar a participação como voluntário na pesquisa intitulada: **“SÃO BARTOLOMEU CHEGOU NA BAHIA COBERTO DE FLORES, CHEIO DE ALEGRIA!”: TERRITÓRIO, IDENTIDADE E MEMÓRIA DA FESTA DE SÃO BARTOLOMEU**, desenvolvida pela pesquisadora Hellen Mabel Santana Silva, estudante do Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana. Caso concorde, deverá assinar este formulário em duas vias, uma delas será sua.

A referida pesquisa tem por objetivo compreender a história do município de Maragojipe que está intimamente ligada à história da festa de São Bartolomeu. Para tanto, pretende-se desenvolver trabalhos com as crianças, tendo em vista o foco educativo que a festa, bem como a história do município possuem. Espera-se como resultados contribuir para a ampliação dos estudos acerca dos desenhos produzidos nas manifestações culturais do Recôncavo Baiano, destacando as particularidades e representações características da região de estudo.

Todas as informações serão confidenciais, os nomes dos participantes serão mantidos em sigilo, e os dados obtidos terão finalidade acadêmica. Todos os dados serão arquivados por cinco anos e após incinerados, conforme orientação Resolução CNS N. 196/96. Você tem liberdade de recusar ou retirar sua permissão a qualquer momento, sem prejuízo. Caso de dúvidas ligar/ procurar o Programa de Pós Graduação – PPGDCI, na Universidade Estadual de Feira de Santana, através do número (75) 3161-8373.

Eu, _____ fui devidamente informado sobre os procedimentos da referida pesquisa, tais como: objetivos e metodologia. Sendo assim concordo em participar ou autorizo a participação de _____ como sujeito dessa pesquisa.

Data/Local:

Assinatura do sujeito ou representante legal.

R.G. _____

Grau de parentesco: _____

